

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

MARINA ROMAGNOLI BETHONICO

artista que *fingere*:

a manipulação da imagem entre a imanência, as sobrevivências e a dupla-dobra

BELO HORIZONTE

2015

MARINA ROMAGNOLI BETHONICO

artista que *fingere*:

a manipulação da imagem entre a imanência, as sobrevivências e a dupla-dobra

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientadora: Profa. Dra. Patricia Dias Franca-Huchet

BELO HORIZONTE

2015

AGRADECIMENTOS

A Patricia Franca, pela orientação, confiança e constante estímulo à prática artística.

A Stéphane Huchet, pelos generosos conselhos e questionamentos.

A Maria Angélica Melendi, Piti, pelo conhecimento compartilhado.

A Marisa Flório Cesar, pela disponibilidade.

A Eduardo de Jesus, pela disponibilidade e pelas trocas em “Dupla-dobra”.

A Álvaro Haddad Filho, Alvinho, pelos inspiradores devaneios noturnos e pela cuidadosa revisão deste texto.

A Clarice Lacerda, Clacla, pelos saberes gráficos compartilhados e pela acolhida e edição deste trabalho na Campanha.

A Francesca e Alice, pela ajuda com as traduções para o inglês.

A Roberta, Misael e Bernardo, pelo apoio e respeito, pelos trânsitos e paciências, pelas consultas linguísticas e artísticas, respectivamente.

A André Almeida Rocha, Dé, pelos múltiplos amparos e companheirismo.

Aos amigos, sempre presentes, que contribuíram para que fossem possíveis as exposições realizadas durante o período do mestrado, apresentadas nesta dissertação: Janaína Rodrigues, Hortência Abreu, Luísa Horta, Letícia Weiduschadt, Luciana Garcia-Waisberg, Ricardo Burgarelli, Marcelo X, Sérgio Lima, Arthur Borges, Hugo Baumecker, Matheus Ferreira, Túlio Jorge.

A CAPES, pela bolsa de mestrado, que me permitiu custear parte desta pesquisa.

On ne produit pas un savoir sur les images sans les manipuler.

Georges Didi-Huberman

Eu descobri que a velha humanidade e animalidade, e mesmo toda a pré-história e o passado de todo ser que sente, continua inventando, amando, odiando, raciocinando em mim – no meio deste sonho acordei repentinamente, mas apenas para a consciência de que sonho e tenho de prosseguir sonhando, para não sucumbir: tal como o sonâmbulo tem de prosseguir o sonho para não cair por terra.

Friedrich Nietzsche

RESUMO

A pesquisa tem como tema o estudo de minha produção e processo artístico conjuntamente com os conceitos que a tangencia, constituindo um trabalho prático-teórico que tem como premissa *fazer o fazer, pensar sobre o fazer, pensar sobre o pensar, fazer o pensar*. Efetua-se uma reflexão acerca do método nas artes visuais, dialogando com o filósofo Gilles Deleuze e seu plano de imanência.

A partir de então, são analisados os processos de duas exposições individuais realizadas no período do mestrado, articulando as noções de imagem-multiplicidade, figura, *fingere* e dupla-dobra. Discorre-se sobre a influência artística de Giotto di Bondone e Fra Angelico, aprofundando no teor do fascínio e da sobrevivência das imagens, tendo como principal referencial teórico Georges Didi-Huberman.

O artista é considerado como praticante do *fingere*, a partir do momento em que manipula materiais, imagens e conceitos para produzir a realidade. O processo criativo definiu e fundamentou o método de pesquisa prático-teórico construído e, a partir das noções apresentadas – mas não de maneira dependente delas –, considera-se a imagem como potência subjacente ao tema em geral.

Palavras chave: Imanência; sobrevivências; figura; *fingere*; dupla-dobra; imagem.

ABSTRACT

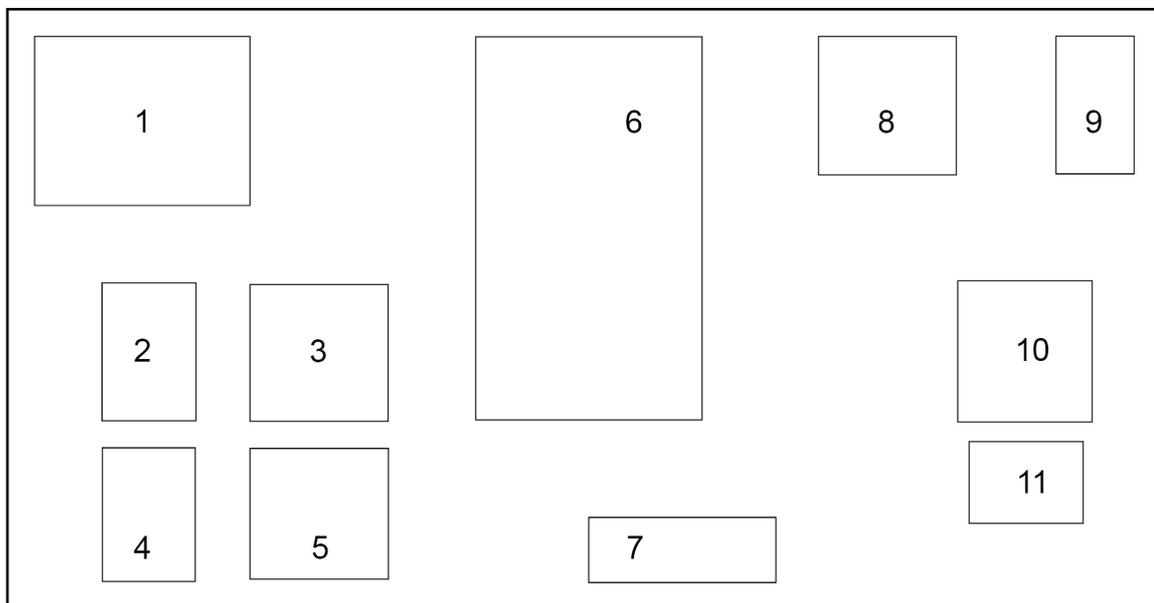
This research has as its theme the study of my artistic process and production jointly with concepts tangential to it, constituting a practical and theoretical work that has as a proposition to *make the making, think about the making, think about the thinking, make the thinking*. A reflection is conducted about method in the visual arts, dialoguing with the philosopher Gilles Deleuze and his plane of immanence.

From then on, the processes of two individual exhibitions held in the period of the master's degree are analysed, articulating notions of image-multiplicity, figure, *fingere* and double-fold. The artistic influence of Giotto di Bondone and Fra Angelico is discussed, exploring the concepts of fascination and survival of the image, having Georges Didi-Huberman as a main theoretical reference.

The artist is considered as a practitioner of the *fingere*, from the moment that he manipulates materials, images and concepts to produce reality. The creative process defined and justified the practical/theoretical research method and, from the concepts presented – but not dependent on them –, the image is considered as an underlying potency to the theme in general.

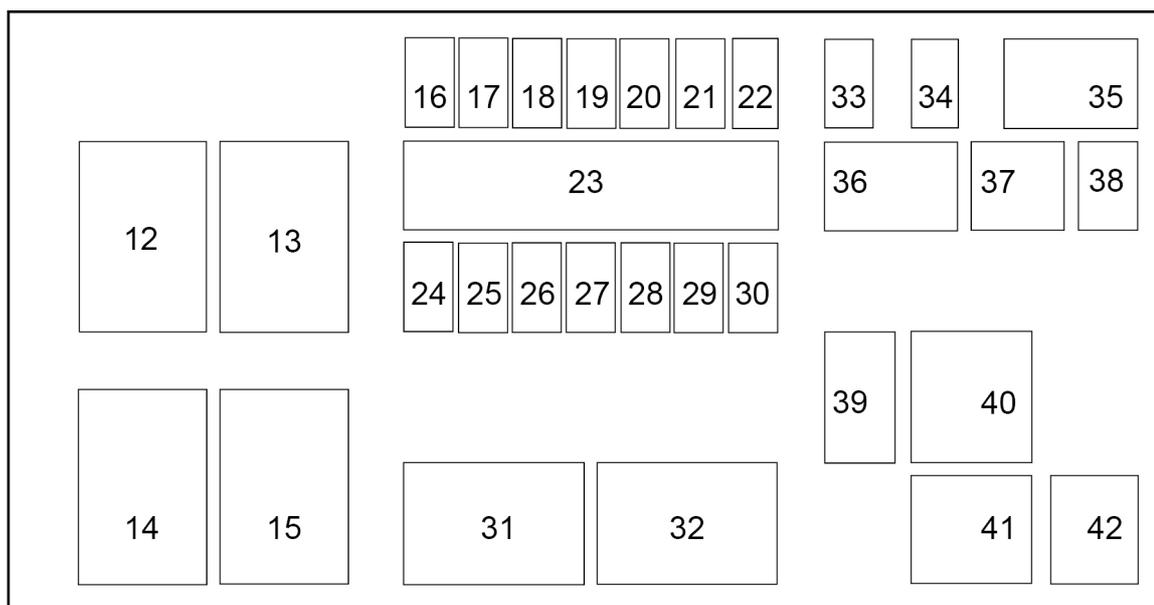
Keywords: Immanence; survivals; figure; *fingere*; double-fold; image.

LISTA DE IMAGENSⁱ



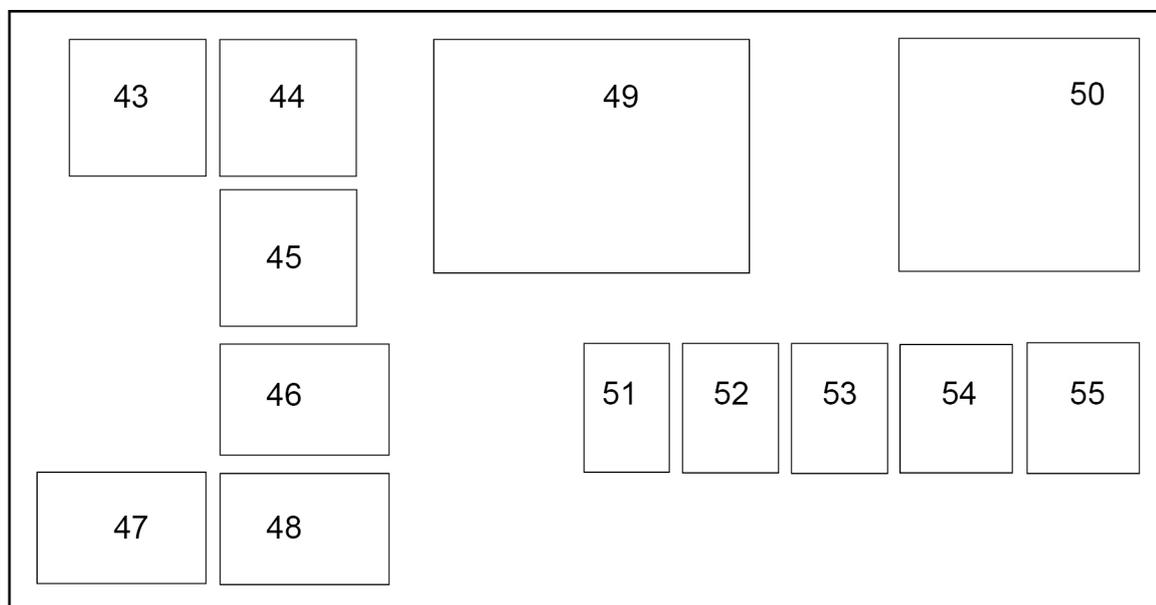
- | | | |
|----|---|---------|
| 1 | Giotto di Bondone, <i>Prudentia</i> (detalhe), 1303-1305..... | Anexo 1 |
| 2 | Shadi Ghadirian, <i>Untitled (Qajar Series)</i> , 1998..... | Anexo 1 |
| 3 | Flora Borsi, <i>See me!</i> , s.d. | Anexo 1 |
| 4 | Yves Saint Laurent, vestido em <i>faille</i> e veludo preto, fotografia de David Seidner, 1992..... | Anexo 1 |
| 5 | Marina RB, <i>Prudentia</i> (detalhe), 2012/13..... | Anexo 1 |
| 6 | Maestro dei Mesi di Ferrara, <i>Gennaio</i> , c. 1230..... | Anexo 1 |
| 7 | Marina RB, <i>La più bella carità</i> (detalhe), 2010..... | Anexo 1 |
| 8 | Francisco Goya, <i>Disparate desordenado</i> , 1815/1819..... | Anexo 1 |
| 9 | Peter Greenaway, <i>frame</i> do filme “ <i>Prospero's Books</i> ”, 1991..... | Anexo 1 |
| 10 | Jacques de Gheyn, <i>Temperantia</i> , 1593..... | Anexo 1 |
| 11 | Símbolo do signo de aquário, disponível em
< http://www.daemon.com.br/wiki/index.php?title=Aquário_(astrologia) > | Anexo 1 |

ⁱ Os anexos se encontram disponíveis ao fim do volume, junto à contracapa.



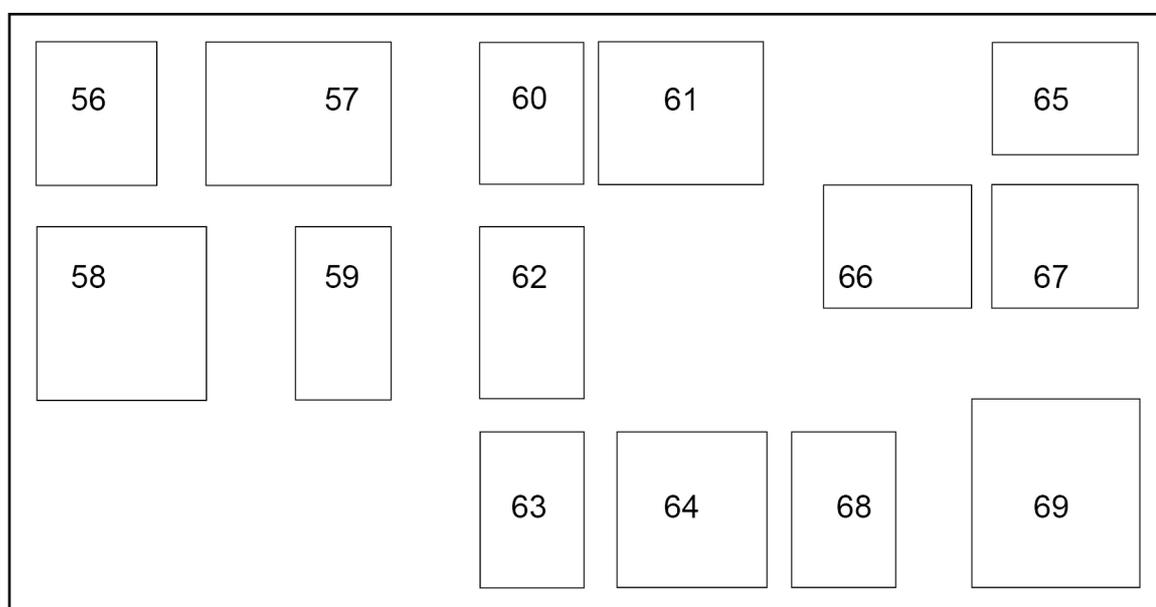
12	Giovanni Pisano, detalhe do púlpito da Catedral de Pisa (Itália), 1301-10.....	Anexo 2
13	Bronzino, <i>Portrait of young man</i> , 1530.....	Anexo 2
14	Marina RB, <i>Iusticia</i> , 2012/13.....	Anexo 2
15	Giovanni Pisano, <i>Giustizia</i> (detalhe do púlpito da Catedral de Pisa, Itália), 1301-10.....	Anexo 2
16	Giotto di Bondone, <i>Desperatio</i> , 1303-1305.....	Anexo 2
17	Giotto di Bondone, <i>Invidia</i> , 1303-1305.....	Anexo 2
18	Giotto di Bondone, <i>Infidelitas</i> , 1303-1305.....	Anexo 2
19	Giotto di Bondone, <i>Iniustitia</i> , 1303-1305.....	Anexo 2
20	Giotto di Bondone, <i>Ira</i> , 1303-1305.....	Anexo 2
21	Giotto di Bondone, <i>Inconstantia</i> , 1303-1305.....	Anexo 2
22	Giotto di Bondone, <i>Stultitia</i> , 1303-1305.....	Anexo 2
23	Marina RB, série “ <i>Virtù</i> ” (detalhes), montagem de Luísa Horta para catálogo da exposição “ <i>Nuova Architettura</i> ”, 2014.....	Anexo 2
24	Giotto di Bondone, <i>Spes</i> , 1303-1305.....	Anexo 2
25	Giotto di Bondone, <i>Karitas</i> , 1303-1305.....	Anexo 2
26	Giotto di Bondone, <i>Fides</i> , 1303-1305.....	Anexo 2
27	Giotto di Bondone, <i>Iusticia</i> , 1303-1305.....	Anexo 2
28	Giotto di Bondone, <i>Temperantia</i> , 1303-1305.....	Anexo 2
29	Giotto di Bondone, <i>Fortitudo</i> , 1303-1305.....	Anexo 2

30	Giotto di Bondone, <i>Prudentia</i> , 1303-1305.....	Anexo 2
31	Giotto di Bondone, <i>Cappella degli Scrovegni</i> (interno), 1303-05.....	Anexo 2
32	Waltercio Caldas, <i>Giotto suspirando</i> , 1998.....	Anexo 2
33	Jan Van Eyck, <i>Díptico de la Anunciación</i> (primeira parte), c. 1435-1441.....	Anexo 2
34	Jan Van Eyck, <i>Díptico de la Anunciación</i> (segunda parte), c. 1435-1441.....	Anexo 2
35	Nanna Van Blaaderen, <i>More or Less</i> , 2011.....	Anexo 2
36	Nuno Ramos, <i>Cal</i> , 1987.....	Anexo 2
37	Adam Fuss, <i>My ghost</i> , 1997.....	Anexo 2
38	Nicholas Alan Cope and Dustin Edward Arnold, da série <i>Vedas</i> , s.d.....	Anexo 2
39	Giotto di Bondone, <i>Temperantia</i> (detalhe),1303-1305.....	Anexo 2
40	Marina RB, <i>Temperantia</i> (detalhe), 2012/13.....	Anexo 2
41	Giotto di Bondone, <i>Karitas</i> (detalhe), 1303-1305.....	Anexo 2
42	Marina RB, <i>Karitas</i> (detalhe), 2013.....	Anexo 2



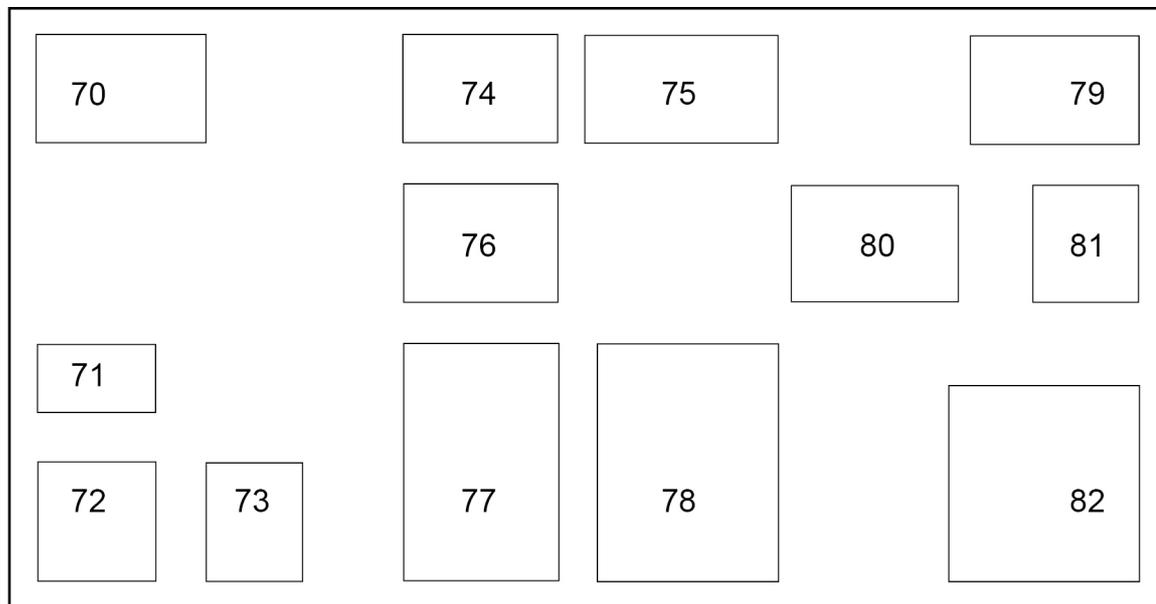
43	Pierre Savatier, <i>Gouttes d'eau</i> , 1998.....	Anexo 3
44	Pierre Savatier, <i>Gouttes d'eau V</i> , 1998.....	Anexo 3
45	Pierre Savatier, <i>Gouttes d'eau II</i> , 1998.....	Anexo 3

46	Nuno Ramos, <i>Cal</i> , 1987.....	Anexo 3
47	Marina RB, exposição “ <i>Nuova Architettura</i> ”, fotografia de Letícia Weiduschadt, 2014.....	Anexo 3
48	Marina RB, exposição “ <i>Nuova Architettura</i> ”, fotografia de Letícia Weiduschadt, 2014.....	Anexo 3
49	Leonardo Sormani e Prospero Antichi, <i>Moisés</i> (detalhe da <i>Fontana dell'Acqua Felice</i> em Roma), 1587.....	Anexo 3
50	<i>Anjo com relógio</i> , vidro incolor pintado a grisalha e amarelo de prata, atr. Países Baixos, séc. XVI.....	Anexo 3
51	Marina RB, <i>Effigies</i> (detalhe), 2012/13.....	Anexo 3
52	<i>Le sacrement de pénitence</i> (detalhe), vidro branco pintado a grisalha e amarelo de prata, Paris, c. 1500.....	Anexo 3
53	Marina RB, exposição “ <i>Nuova Architettura</i> ”, fotografia de Letícia Weiduschadt, 2014.....	Anexo 3
54	<i>Vierge allaitant</i> , vidro branco pintado a grisalha e amarelo de prata, séc. XV.....	Anexo 3
55	<i>La bénédiction de Jacob</i> , vidro branco pintado a grisalha e amarelo de prata, Países Baixos, séc. XV.....	Anexo 3



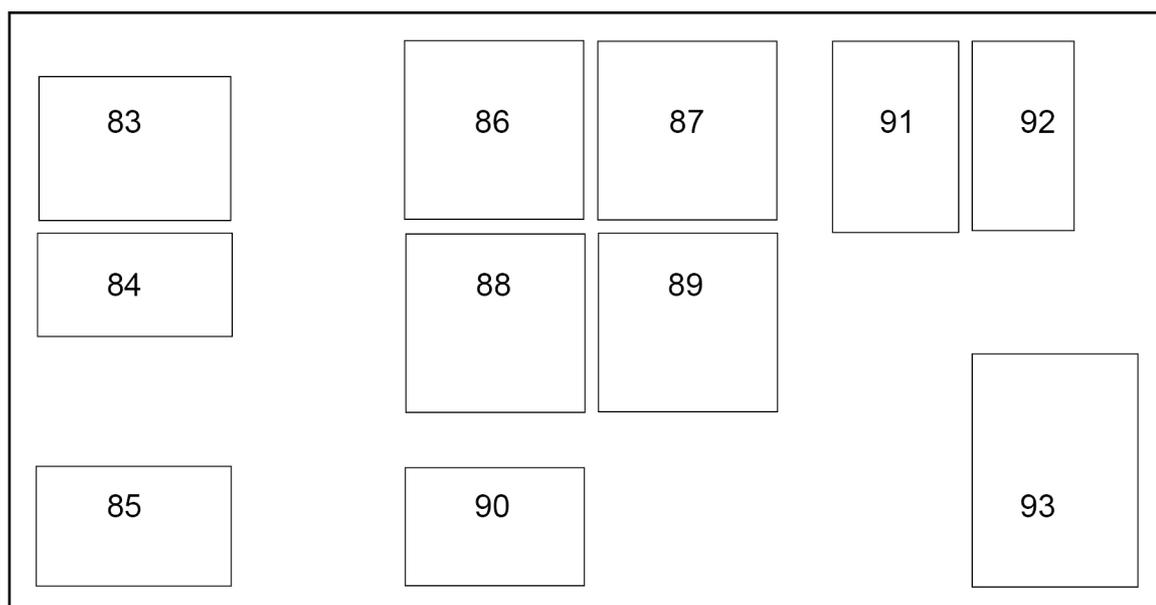
56	Tino di Camaino, <i>Carità</i> , 1321.....	Anexo 4
57	Giovanni Pisano, <i>Carità</i> (detalhe do púlpito da Catedral de Pisa, Itália), 1301-10.....	Anexo 4

58	Jacques de Gheyn, <i>Temperantia</i> , 1593.....	Anexo 4
59	León Ferrari, Sem título, s.d.....	Anexo 4
60	Catedral de San Rufino em Assis (Itália), <i>La madonna del latte</i> (detalhe da luneta), séc. XII-XIII.....	Anexo 4
61	Catedral de San Rufino em Assis (Itália), <i>La madonna del latte</i> (detalhe da luneta), séc. XII-XIII.....	Anexo 4
62	Vanessa Beecroft, <i>The art star and the sudanese twins</i> , 2008.....	Anexo 4
63	Cindy Sherman, <i>Untitled #216</i> , 1989.....	Anexo 4
64	Marina RB, <i>La madonna del latte</i> , 2013.....	Anexo 4
65	Louise Bourgeois, <i>The feeding</i> , 2007.....	Anexo 4
66	Charlie Hebdo, <i>...Du petit Jésus HS n°15</i> , 2014.....	Anexo 4
67	William Strang, <i>Despair</i> , 1889.....	Anexo 4
68	<i>Vierge à l'enfant</i> , proveniente do <i>Hospice de Sens</i> , séc. XIV.....	Anexo 4
69	Discípulo de Robert Campin, <i>The Virgin and Child before a Firescreen</i> , c. 1440.....	Anexo 4



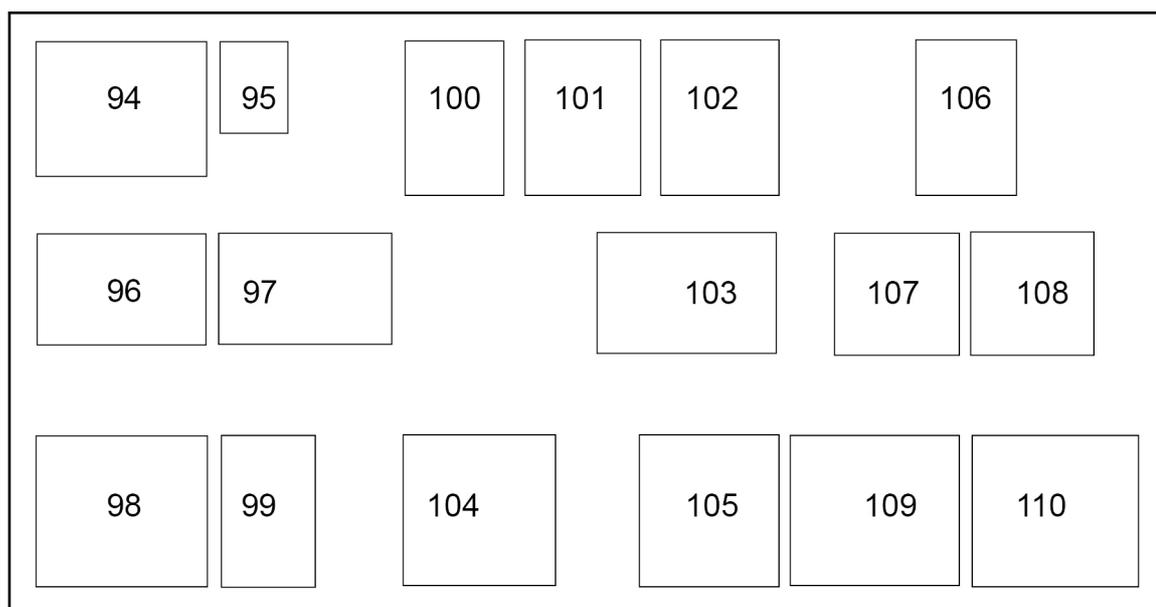
70	<i>Cueva de El Castillo</i> , Espanha, c. 38.000 a.C., descoberta em 1870.....	Anexo 5
71	Máscara funerária romana de criança, séc. III-IV, disponível em < http://elearning.unifr.ch/antiquitas/de/noticesimages/59 >.....	Anexo 5
72	<i>Máscara de Agamémnon</i> , c. 1150-1500 a.C.....	Anexo 5

73	Crânio de Jericó, c. 7000-6000 a.C.....	Anexo 5
74	Fotografia de mão segurando chave, parte do trabalho de Paul Ramirez Jonas, <i>Talisman</i> , 2008.....	Anexo 5
75	Marina RB, Sem título (detalhe), da série “ <i>Doppia-piega</i> ”, 2013.....	Anexo 5
76	Marina RB, <i>Effigies</i> (detalhe), 2012/13.....	Anexo 5
77	Marina RB, <i>Pianta e Ritratto – Vera effigies</i> (detalhe), 2010.....	Anexo 5
78	Marina RB, Sem título (detalhe), da série “ <i>Doppia-piega</i> ”, 2013.....	Anexo 5
79	Registro da performance <i>Effigies/Figura/Fingere/Effingere</i> , 2014	Anexo 5
80	Simon Hantaï em seu ateliê, disponível em < http://paroles-et-musique.com/archive/2013-08/ >.....	Anexo 5
81	Lygia Clark, <i>Obra mole</i> , 1964.....	Anexo 5
82	<i>Marcel Duchamp, Feuille de vigne femelle</i> , 1950.....	Anexo 5



83	Fotografia de azulejos nas ruas de Lisboa (Portugal), arquivo pessoal, 2014.....	Anexo 6
84	Giotto di Bondone, <i>Cappella degli Scrovegni</i> (interno), 1303-05.....	Anexo 6
85	Fotografia de mármore falso no Hotel Eurostar em Lucca (Itália), arquivo pessoal, 2015.....	Anexo 6
86	Fra Angelico, parte inferior da <i>Madonna delle ombre</i> (detalhe), c.1440-50.....	Anexo 6

- 87 Fra Angelico, parte inferior da *Madonna delle ombre* (detalhe), c.1440-50..... Anexo 6
- 88 Fra Angelico, parte inferior da *Madonna delle ombre* (detalhe), c.1440-50..... Anexo 6
- 89 Fra Angelico, parte inferior da *Madonna delle ombre* (detalhe), c.1440-50..... Anexo 6
- 90 Fra Angelico, corredor do Convento de *San Marco*, parte inferior da *Madonna delle ombre*, c.1440-50..... Anexo 6
- 91 Coluna de pórfiro (detalhe do púlpito de Giovanni Pisano na Catedral de Pisa, Itália), 1301-10..... Anexo 6
- 92 Altar portátil em pórfiro, Inglaterra, séc. XI..... Anexo 6
- 93 Marina RB, Sem título, da série “*Marmi finti*”, 2014/15..... Anexo 6



- 94 Viviane Sassen, *Three kings*, s.d..... Anexo 7
- 95 Benedetto Antelami, *Deposição de Cristo* (detalhe), 1178..... Anexo 7
- 96 Kader Attia, *Ghost*, 2007..... Anexo 7
- 97 Ateliê de Pierre de Montreuil, *Statues acéphales*, c. 1258..... Anexo 7
- 98 Escola de Burgundy, *Pleurants*, c.1450..... Anexo 7
- 99 Auguste Rodin, *Robe de chambre de Balzac*, 1897..... Anexo 7
- 100 Marina RB, montagem para “*Inauguração Oficina Arandela*”, 2014..... Anexo 7

101 Marina RB, estudo de montagem para “ <i>Doppia-piega</i> ”, 2014.....	Anexo 7
102 Aby Warburg, <i>Atlas Mnemosyne – Tavola 49</i> , 1924-29.....	Anexo 7
103 Marcel Duchamp, <i>Trois stoppages étalon</i> , 1913-14.....	Anexo 7
104 Alisson Watt, <i>Sabine</i> , 2000.....	Anexo 7
105 Simon Hantaï, <i>Meun</i> , 1968.....	Anexo 7
106 Piero della Francesca , <i>Madonna della Misericordia</i> , 1444-64.....	Anexo 7
107 Imagem retirada de perfil anônimo em rede social, sem outras informações disponíveis na internet.....	Anexo 7
108 Bonanno Pisano, <i>Battesimo</i> (detalhe da <i>Porta di San Ranieri</i> , Catedral de Pisa, Itália), séc. XII.....	Anexo 7
109 Giovanni Alselmo, <i>Direzione</i> , 1967-68.....	Anexo 7
110 Giedrė Kriaučionytė, Sem título, s.d., disponível em: < http://contextile.pt/2014/portfolio/giedre-kriaucionyte/ >.....	Anexo 7

SUMÁRIO

	LISTA DE IMAGENS	07
1	PRÓLOGO	16
2	DA IMANÊNCIA	19
2.1	Jano, ou Dos começos: uma reflexão sobre o método.....	19
2.2	A imagem-multiplicidade pelo viés da imanência e do eterno retorno....	29
2.3	O ponto de partida, ou O processo criativo propriamente dito.....	53
3	DO FALSO DESCOLORADO: O BRANCO E A GRISALHA	69
3.1	" <i>Virtù</i> ": das virtudes e vícios – e não das virtudes <i>ou</i> vícios.....	69
3.2	A construção da figura e o <i>coloris</i> da grisalha.....	80
3.3	Considerações sobre a esfera da impressão: conexões com a figura, o <i> fingere</i> e estratégias para uma imagem-ficção.....	91
4	DO FALSO COLORADO: MAGENTA E RETALHOS DE CORES	108
4.1	" <i>Marmi finti</i> ": a manipulação da história.....	108
4.2	"Dupla-dobra" – do projeto interminável.....	122
5	MIL-DOBRAS, OU UMA TRANSITÓRIA CONCLUSÃO	135
	REFERÊNCIAS	138

CAPÍTULO 1 – PRÓLOGO

Esta dissertação se propõe a estudar a minha produção e processo artístico conjuntamente com os conceitos que os tangenciam. A pesquisa apresentada parte de dois grupos de trabalhos artísticos, com os quais já vinha lidando quando iniciei o mestrado. Um deles está relacionado com a arquitetura, com o estudo das virtudes cardeais e teológicas e com o material do gesso, sulfato de cálcio. Esse grupo inclui a série de gravuras em metal intitulada “*Architettura*” (2010), a série de fotografias “*Virtù*” (2012/13) e, posteriormente, a exposição “*Nuova Architettura*” (2014) e a performance “*Effigies/Figura/Fingere/Effingere*” (2014), realizadas já no período do mestrado. O outro grupo se relaciona com a pesquisa em torno da *dobra*, incluindo a série de gravuras intitulada “*Doppia-piega*” (2013), o trabalho “*Marmi finti*” (2014/15), a exposição “*Dupla-dobra*” (2015), a performance de mesmo nome e, por fim, a performance e instalação “*Mil dobras*” (2015). Salvo a série de gravuras de 2010 e 2013, todos os outros trabalhos foram realizados quando já estava na pós-graduação. Todas as imagens dos referidos trabalhos se encontram no portfólio digital anexo a este texto.

Dessa forma, é importante evidenciar que a maneira como se trabalha na prática acabou por definir e fundamentar o método de pesquisa teórico-prático aqui *construído*. Pensou-se em dois momentos nos quais se desenvolvem métodos: quando da produção prática e quando se olha para essa produção e para as questões que ela levanta. O método aqui não foi utilizado com um sentido rígido, que implique uma estrutura a qual se deva obedecer. A noção de método empregada se aproxima da ideia de um caminho que se traça a partir de uma reivindicação da própria pesquisa artística. Os trabalhos com os quais adentrei no mestrado participaram, portanto, ativamente da pesquisa, no estudo de seus processos e montagens, possibilitando e constituindo a investigação que aqui se traça e ocupando um lugar no texto que concerne à produção artística. Não há aqui uma diferenciação dicotômica ou hierárquica entre o que seria um saber do processo e da prática e aquele teórico. As duas exposições, “*Nuova Architettura*” e “*Dupla-dobra*”, realizadas no decorrer do período do mestrado, apresentam-se como um material de pesquisa, assim como os teóricos e textos evocados. O trabalho em torno de suas montagens foi o principal plano de conduta no decorrer da investigação.

Um dos objetivos desta pesquisa foi justamente propor um questionamento

acerca do método de pesquisa em artes visuais, no contexto acadêmico. Assim, também foi objetivo indagar a noção de *imagem* que vem se formando na contemporaneidade, apresentando uma reflexão acerca da sobrevivência das imagens na cultura ocidental, por um viés que considera uma prática artística que lida com tal realidade. A imagem é vista como *multiplicidade* e, a partir de uma abordagem singular, chegamos à imagem-ficção, fruto da produção artística e que pode ser catalisadora do pensamento e da invenção na construção de outras formas de encarar a realidade.

Nesse sentido, é importante evocar a figura do bifronte deus romano Jano, crucial para a compreensão do contexto no qual se insere este trabalho. Esta pesquisa se inicia com essa imagem e foi motivada justamente pelo fascínio por certas imagens de nossa cultura, potentes e sobreviventes. Por essa razão, trabalhou-se a partir de grupos de imagens separados do texto propriamente dito. Dispostas dessa forma, elas se apresentam de uma só vez e geram movimentos vários, que dependem também de quem as olha, considerando cada imagem *multiplicidade*. As imagens dispostas separadamente a este texto rondam o mesmo, dialogando com ele e com meu processo e universo imagético, aparecendo no decorrer da leitura apenas “lembretes” de imagens, sem legendas, que conduzem o olhar para as pranchas ou para os trabalhos que estão no portfólio digital.

Para abordar a temática proposta, o trabalho está dividido em cinco partes. O capítulo I constitui o prólogo. No capítulo II, efetuou-se uma reflexão acerca do método nas artes visuais, dialogando com Gilles Deleuze e seu plano de imanência. Nele, aprofundamos na noção de imagem-multiplicidade, que abre caminho para abordagens singulares. A fórmula *fazer o fazer, pensar o fazer, pensar o pensar, fazer o pensar* é apresentada a partir da ideia de eterno retorno. Nesse capítulo, adentramos no objeto de estudo percorrendo o processo criativo em minha produção, considerado como ponto de partida da pesquisa.

Em seguida, no capítulo III, o trabalho “*Virtù*” é discutido juntamente com a influência artística de Giotto di Bondone. A exposição “*Nuova Architettura*” corresponde em prática a esse capítulo. Discorreu-se sobre a noção de figura, investigada principalmente a partir da pintura em grisalha. O artista é considerado como praticante do *fingere*, noção também explorada no capítulo. Assim, chegamos à ideia de imagem-ficção, produzida pelo artista que pratica o *fingere* e coloca uma figura em algo. Os campos da *impressão* e da *fotografia* também são evocados,

considerando o estatuto da imagem neles produzida. Não se pretendeu aprofundar nos temas da fotografia, da gravura e de seus processos, mas, a partir de uma prática que os engloba, aproximá-los da noção de imagem que aqui se pesquisa.

Por fim, no capítulo IV, investigamos o processo da exposição “Dupla-dobra” e dos trabalhos que a compõem. O artista, aquele que pratica o *fingere* , manipula os materiais e os conceitos, mas manipula também as imagens sobreviventes e a história. A noção de *dupla-dobra* é trazida ao texto, mais uma vez a partir de uma prática. Neste capítulo, aprofundou-se no teor da imagem-ficção, das sobrevivências e da produção artística como catalisadora da criação de mundos possíveis, a partir da fabricação e manipulação de imagens.

As conclusões são apresentadas ao final do estudo, levando-se em conta o último trabalho artístico realizado nesse período que compreende o mestrado. A performance “Mil dobras” foi realizada no encerramento da exposição “Dupla-dobra”, em abril de 2015, e constitui menos um fechamento, uma conclusão fechada, do que uma grande *estrela* com várias pontas de compreensões e novas perguntas.

CAPÍTULO 2 – DA IMANÊNCIA

2.1 – Jano, ou Dos começos: uma reflexão sobre o método

A imagem de Jano: um corpo e duas faces. Não um corpo duplo, como o Jano de Peter Greenaway, mas apenas a cabeça que se repete em homem jovem e ancião ¹. O bifronte deus romano: Jano criador, deus dos deuses. Aquele de duas faces, que olha para o futuro e para o passado. A escultura do emblemático *Maestro dei Mesi di Ferrara*, “*Gennaio*” (datada de 1230 *circa*), figura o mês de Janeiro com o deus, como a ele foi consagrado pelos romanos o primeiro mês e dia do ano. Bifronte: a face anciã, com longa barba, é o lado esquerdo do corpo, a mão segura para baixo um vaso, uma capa desce dos ombros em *repli*; a face jovem, com uma barba menos longa, é o lado direito do corpo, para onde estão virados os pés, para onde ele ergue a mão, peça perdida no tempo. O que seguraria essa mão, esse braço erguido e perdido? Talvez um outro vaso a indicar, pela diferença de altura com o outro recipiente, um movimento de verter água – assim como em certas representações icônicas da virtude temperança? Não indicaria um movimento? O que mais poderia segurar esse membro perdido? Imagem que fascina: em 2010 fui a Ferrara ver o deus Jano, no *Museo della Cattedrale*, maravilhada pela peça ao vê-la em um slide na disciplina de “História da arte medieval”, que no momento cursava em Bologna.

O *Maestro* que executou a escultura foi o artífice anônimo, como vários no grande período que compreende a Idade Média europeia, que adicionou à *Porta dei Pellegrini* do *Duomo di Ferrara* a imagem aqui trazida. Um século depois da edificação da catedral, datada do ano de 1135, o empreendimento do escultor consistiu na instalação de duas faixas sobrepostas com as lastras que representavam os meses do ano, além de outros relevos de tema astrológico. O tema da representação dos meses tem origem nos mosaicos romanos e nos calendários da época paleocristã. No entanto, foi no *Medioevo* que se tornou uma constante em toda a Europa cristã. Nesse contexto, as esculturas e relevos do *Maestro* em Ferrara associam a ação do trabalho do Homem, advindo do castigo pelo pecado original, com o decorrer do tempo e seus ciclos anuais. Jano aparece com o mês de janeiro, como já explicitado: *Giano/gennaio* é figura emblemática da

¹ Em “*Prospero’s Books*”, o cineasta Peter Greenaway figura um deus Jano de corpo duplo, imagem depois utilizada por Hans Belting no princípio de seu livro “O fim da História da Arte” (2006, p. 02).

passagem do tempo nesse ciclo dos meses.



Jano é, de fato, o deus dos começos, das transições e das passagens, guardião das portas. Aquele que abre e fecha, que preside aos princípios, cultuado no início das colheitas, da sementeira, dos casamentos, mas que também se encontra nas saídas e nos términos. Olha tanto para o interior quanto para o exterior. Contempla duas realidades distintas ao mesmo tempo, sempre em vigília. É um dos mais antigos deuses romanos e, por suas duas faces, figura ambivalente. É interessante notar que, para vários dos povos antigos, o início do ano estava sempre associado a algum evento astronômico solar ou lunar. Foi com a civilização romana, mais preocupada com assuntos terrenos e meramente sociais, que se optou por uma data desligada das potências celestes e ligada a convenções mundanas (JANUS, 2012, p. 17).

Ainda no contexto da Idade Média, o deus Jano também se inscreve nas *Etimologias* de Isidoro de Sevilha, considerada a primeira enciclopédia da cultura ocidental ². No livro XV, subcapítulo de número sete (“*Sobre las entradas*”), pode-se ler sobre a porta (*ianua*) que teria derivado seu nome *de um tal Jano*, ao qual foram consagradas todas as entradas e saídas. Essa porta *ianua* seria a primeira entrada de uma casa e, depois de cruzá-la, todas as portas do interior do edifício se chamariam pelo nome genérico de *ostium*: “*Ostium (puerta) es lo que nos impide el acceso a un lugar, y deriva de obstarre (impedir); [o quizá se llame ostium porque muestra (ostendere) lo que hay en el interior]. Según otros, se denomina ostium porque detiene al enemigo (hostis), pues allí obstruimos el paso a los adversarios (...)*” (SEVILLA, 1994, p. 245) ³. A porta liga lugares distintos, permite a transposição

2 Isidoro de Sevilha (560 *circa* – 636) foi bispo da cidade de Sevilha, na Espanha, durante o domínio dos Visigodos. Em sua época, destacou-se pelo seu conhecimento e saber enciclopédico, tendo sido considerado um Doutor da Igreja, leia-se uma personalidade cujos pensamentos e escritos favoreceram de alguma forma a Igreja católica. O método que ele utiliza para explicar os significados das palavras em sua “enciclopédia” é através da compreensão de suas etimologias, apesar de que em certos casos as explicações parecem um tanto quanto pitorescas e ficcionais.

3 “*Ostium (porta) é o que nos impede o acesso a um lugar, e deriva de obstarre (impedir); [ou quizá se chame ostium porque mostra (ostendere) o que há no interior]. Segundo outros, denomina-se ostium porque detém o inimigo (hostis), pois é justo ali que obstruímos o passo dos adversários*

de um lugar a outro. Ou ainda, para pensar o lugar que essa figura guardada por Jano ocupa em nossa tradição, explicita Waisberg (2014)

Um portal é um elemento essencial a qualquer arquitetura. Ele é o espaço de passagem e abriga a ação de entrar. A porta é uma experiência espacial que reforça a ligação simbólica e afetiva entre dois espaços, ou ainda os separa hierarquicamente. Ela representa o limiar entre introspecção e extroversão. Para ingressar em um sarcófago, é preciso transpor um túnel claustrofóbico. Para alcançar o altar de uma igreja, passamos por numerosos jogos de colunas. Para adentrar um palácio, é preciso subir suas escadarias. Para entrar em um castelo, precisamos transpor o rio que o protege.

A porta é inevitável, intransponível. Com rigor, Isidoro descreve portas que se abrem tanto para o interior (*valvae*), quanto para o exterior (*fores*), indicando que o errado uso dos termos acabou por confundir as diferenças entre os variados tipos de portas e suas respectivas funções.

* * *

Este trabalho se inicia em uma porta, quiçá guardada por Jano. Um começo que se faz, e não que se persegue como origem demarcada no tempo cronológico. Não proponho aqui uma genealogia de um percurso artístico – sendo esse tão breve e recente. No entanto, talvez proponha um resquício do que em “*Architettura*” (2010) já se via na montagem dos portais: pesquisar uma forma de agrupar imagens e forjar o fictício, manipulá-lo, aproximá-lo do real, trazer conexões com imagens do passado ocidental, construir algo novo, inventar⁴. Juntar imagens que dialogam com suas referências não em uma relação de submissão, de modelo, de hierarquia. Um método praticado: ao mesmo tempo olhar para realidades e imagens distintas, provenientes da Antiguidade, da Idade Média, da contemporaneidade, colocando-as em um mesmo plano sem, no entanto, desconsiderar a carga representativa que elas trazem consigo – apenas dando ênfase em um outro lado que essas imagens podem suscitar. Regressar no tempo em busca de imagens e pensamentos,

(...)” (Tradução nossa).

4 “*Architettura*” é uma série de gravuras em metal que desenvolvi em 2010. As imagens combinam elementos arquitetônicos e escultóricos do período medieval europeu na criação de portais fictícios, mas que aparentam existir em algum lugar real. A série foi trabalhada na monografia de conclusão de curso de meu bacharelado em Gravura, intitulada “*Architettura: projeções de um processo criativo*” (BETHONICO & HILL, 2011). Algumas imagens desse trabalho podem ser vistas no portfólio anexo a este texto.

trazendo-os para o agora. Considerar o passado, o presente e o futuro imanescentes, híbridos, contaminados uns pelos outros.

Tempos híbridos como a junta da porta da qual nos fala Isidoro de Sevilha em sua enciclopédia, no mesmo livro e subcapítulo já citados, ainda a discorrer sobre *las entradas*. Ele descreve a junta (*cardo*) como o ponto sobre o qual a porta gira e tem movimento⁵. Ponto crucial que neutraliza as dicotomias. Importante notar que essa neutralização não tem o sentido de uma imparcialidade, mas implica uma polarização dos opostos colocados em um mesmo plano, e não mais em uma relação de hierarquia ou de oposição: dois lados diferentes que coexistem, a junta que gira em sentido horário e anti-horário, que dobra e desdobra, que abre e fecha – dobradiça. Uma tensão que *contém* polaridades opostas que geram movimento e trabalham juntas, são imprescindíveis uma da outra.

Pensar nessa hibridização, ou neutralização, torna impossível distinguir positivo e negativo, original e cópia, novidade e repetição, diacronia e sincronia – ou ainda, jovem e ancião, como no caso de Jano. Isso quer dizer que não é preciso opor o positivo ao negativo, o modelo à cópia, a novidade à repetição, a diacronia à sincronia, o jovem ao ancião: não se faz necessário considerar um *ou* outro, não é preciso *excluir* um termo para se ter o outro. Buscar imagens passadas é trazê-las de volta sem que nunca tivessem deixado de estar presentes, elas coexistem com as imagens do tempo do agora – elas também são imagens atuais, ainda estão vivas. No entanto, o retorno de uma imagem nunca se dará pelo mesmo – ela nunca virá do mesmo jeito, no mesmo contexto –, mas mostra que de certa forma ela sobrevive. Onde se localiza essa sobrevivência? Como podemos detectá-la na contemporaneidade? Por que temos pistas de sua ocorrência?

No âmbito da produção artística atual, penso que retomar uma imagem não seja jamais lidar com uma referência imagética como se ela fosse um modelo, algo distante e superior: ela está aqui, ao meu alcance, no presente, vivente – meu corpo pode se aproximar dela no espaço físico. O retorno de uma imagem sempre irá resgatá-la de forma diferente de seu contexto originário, uma vez que será sempre executado por outra pessoa, em outro tempo. Uma pessoa que habita em outra localidade geográfica, com outras habilidades, outras dificuldades, outros interesses, outros olhares – uma outra trama singular. Considerar o híbrido pressupõe olhar e

⁵ A junta é explicitada também pelo ontólogo Giorgio Agamben no livro “Nudez” (2010), que reúne textos do autor. Agamben evoca Isidoro de Sevilha ao falar da figura do agrimensor K., personagem do livro “O Castelo”, de Franz Kafka.

considerar cada imagem ou cada fenômeno como origem, como arcaico – enquanto uma imagem *multiplicidade*, de forma a não remeter apenas a um modelo, nem a uma única verdade. Como se a *imagem* propriamente dita a nada *quisesse* se assemelhar, como um simulacro: “Ele [o simulacro] interioriza uma dessemelhança fundamental porque, não tendo nada a ver com a produção de uma identidade entre um modelo e uma cópia, contém, de antemão, uma liberdade para com qualquer tipo de texto ou verdade que lhe preexistia” (HUCHET, 2012, p. 262). A imagem vista como um deus Jano, uma junta de uma porta *ianua* – híbrida, específica. Essa hibridização da qual falo não deixa de ter encontrado refúgio e inspiração no filósofo que já falava no plano de imanência, do qual se discorrerá mais adiante.

* * *

Escrevo aqui sobre uma parte da maneira como exercito minha prática – a busca de imagens passadas, a forma como trabalho essas referências –, procurando relacioná-la com o método de pesquisa com o qual me proponho a trabalhar neste texto. A figura de Jano me conduz para uma reflexão sobre o método que aqui se implanta, derivado da forma como trabalho com as imagens em minha prática artística. Também conduz para o pensamento sobre a forma de olhar para o próprio objeto de investigação. Um método de pesquisa não pode existir separado do contexto no qual opera. Pensar na atividade artística enquanto objeto de pesquisa nos conduz a inúmeras questões e possibilidades.

Nesse sentido, pode-se pensar aqui em dois momentos nos quais são aplicados métodos: quando da produção prática; quando se olha para essa produção e para as questões que ela levanta. É importante salientar que *método* não está sendo utilizado com um sentido rígido, que implique uma estrutura a qual se deva obedecer. A noção de método aqui empregada se aproxima mais do que salienta Romagnoli (2009), ao tornar claro que

(...) o utilizamos no sentido atribuído por Drawin (2001), em que método corresponderia a um caminho levado a um fim, associado a uma 'reivindicação de um trabalho, de um renovado esforço, o que não seria necessário se já se possuísse uma fórmula prefixada, e se o caminho para o conhecimento já houvesse sido conquistado' (p. 10) (DRAWIN *apud* ROMAGNOLI, 2009, p. 169) ⁶.

6 DRAWIN, C. R. (2001, abril). O homem e o método: elementos para uma antropologia do conhecimento. Trabalho apresentado no I Simpósio O Homem e o Método e II Encontro das Escolas de Psicologia de Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

Portanto, o método é assim considerado como um caminho, como algo que se descobre e que se afeta também com a prática. Neste trabalho, o método será um aliado para olhar o próprio *não-dito* de um trabalho que se forma e para considerar a prática como grande formadora de questões e respostas transitórias. É importante lembrar que, na contemporaneidade, a prática não se faz apenas ao trabalhar os materiais, o quadro, a gravura etc., mas se envolve também com a pesquisa textual e imagética, que caracterizam a investigação artística. Nesta investigação, propõe-se a olhar *também* para os invisíveis e imateriais, mas que não deixam, portanto, de se relacionarem com aquilo que é dito, pensado, representado, visível e material. Os trabalhos artísticos que serão considerados pertencem a um conjunto em formação, sendo dele exemplo, mas também o constituindo: pertencendo e formando, ao mesmo tempo. Assim como cada imagem constitui e é constituída contemporaneamente no mesmo conjunto. Neste trabalho, propõe-se olhar para o particular, para a pesquisa artística e suas imagens, mas não em um movimento de indução ou dedução: sem ir do particular ao universal, como no primeiro caso, e sem ir do universal ao particular, como o sentido único da dedução. Esses movimentos são lineares e sempre ligados a uma ideia de modelo ideal. O movimento percebido aqui, usado como método para a produção visual e textual, vai *do singular ao singular*⁷. O universal não ganha muita, ou quase nenhuma, importância.

Pensar de forma não dicotômica, sem buscar uma lógica, mas sim a coexistência de polaridades que geram tensões e, portanto, movimento. Pensar de um lugar que neutraliza as dicotomias, onde essas se tornam indiscerníveis, encontrando-se em um mesmo plano. Não há regras pela impossibilidade de as estabelecer e aplicar – é assim a realidade, pois é o ser humano que produz as regras às quais ele mesmo se submete. Olhar para um singular que se dirige ao singular em um movimento não-linear é, aqui, olhar para singularidades, compreender diferenças, e também atirar-se no fluxo do movimento que a pesquisa

7 Giorgio Agamben trabalha essas questões no capítulo “*Che cos'è un paradigma?*”, em seu livro “*Signatura Rerum*” (2008). Ele detecta uma terceira espécie de movimento paradoxal no processo de pesquisa em ciências humanas, que vai do particular ao particular. Para o autor, esse *terceiro* se caracterizaria por ser diferente em relação à oposição dicotômica, pensando singularidades que não se deixam reduzir a nenhum dos dois termos em oposição em uma dicotomia. Nesse regime de discurso, não é a lógica mas a analogia que intervém nas dicotomias lógicas para criar um campo de forças, de tensões polares, onde cada lado perde a sua identidade substancial, sem o objetivo de compor uma síntese superior entre os lados. Nesta dissertação não trabalharemos o autor italiano, mas ele é aqui evocado a título de bibliografia acerca da reflexão sobre o método.

permite. Neste texto, a singularidade não se remete a modelos e nem apenas à interioridade, mas está ligada aos próprios acontecimentos e à processualidade da vida e da investigação artística. Assim, a partir da exposição dos movimentos não-lineares da singularidade dos processos e das escolhas aqui compreendidas, constrói-se o discurso, o texto, sempre em relação com a prática artística, com o processo. Aqui não se busca um acordo na discordância, nem uma lógica, nem regras; busca-se a própria coexistência da heterogeneidade, considerando cada processo singular.

* * *

A meu ver, pensar e refletir o método de um trabalho, seja ele visual ou escrito, faz-se tarefa imprescindível. Alguns recursos metodológicos já não dão conta da complexidade atual. É preciso refletir sobre eles e sobre o que se escolhe e se pratica como método, seja para repensar categorias existentes, seja para criar novas. Há de se buscar diferentes recursos, novas formas de pesquisar, de produzir e de se enxergar no contexto acadêmico, produzindo pesquisa em arte e sobre arte. Nesse sentido, é possível perceber dificuldades existentes, como as que serão tratadas a seguir.

Como conjugar a prática e a teoria em um contexto acadêmico que insiste em separá-las? A princípio poderia parecer fácil, visto que a prática artística envolve também o pensamento e a escrita de textos sobre ela e sobre o que ela produz. Não se pensa e nem se faz arte apenas solitariamente – é preciso estar consciente do contexto no qual se opera e isso é uma postura política, não só em relação ao campo das artes, mas também em relação ao *estar no mundo*. No entanto, talvez exista uma grande dificuldade estando dentro da Academia, em um Programa de Pós-Graduação em Artes que está aberto à prática, mas que não fornece estrutura para que ela aconteça. Essa dificuldade de encarar a prática e a teoria como não dicotômicas, como conciliáveis, é a que me atingiu durante o processo do mestrado. Falo de um lugar muito particular, de ter realmente percebido essa dificuldade ao mergulhar nos textos que acredito dialogarem com meu objeto de estudo, já estando com a disposição para trabalhar as duas esferas conjuntamente. No entanto, sustentar ambas as partes é uma dificuldade real, que parece apresentar saídas justamente quando se volta para o que se relaciona com a prática e a teoria ao

mesmo tempo em nossa área de conhecimento: as imagens.

Partir das imagens, e de seus processos de produção e recepção, faz-se uma atividade essencial, ao invés de partir da teoria e do texto e aplicá-los às imagens. São elas que apontam as questões, os movimentos, as ideias, enfim, a própria pesquisa não-dissociada. Elas já não são dissociadas, já são bifrontes, já são junta, amálgama, multiplicidade. São a grande especificidade e o grande mistério desse campo de pesquisa e atuação, as artes visuais. A Academia de fato choca com toda sua elevada produção do conhecimento teórico e inibe novas formas e vontades do fazer. Iniba talvez uma produção que queira partir daquilo que tem de singular, que queira atuar como ela atua na sua prática, que queira considerar o seu processo constante e olhar para suas questões, adentrar o mundo da produção acadêmica de uma forma própria, tentando também contribuir e dialogar com ele e com suas estruturas.

Dificuldades, ambiguidades e contradições estão sempre presentes na conjuntura do pensamento e dos estudos sobre o mundo contemporâneo, não é privilégio das artes, muito menos meu. Neste trabalho, opta-se por olhar para as imagens a partir de um *pensamento complexo* que permite, de certa forma, muitas portas de entrada para se trabalhar com ele, sendo caracterizado pela constante presença da dificuldade. Como apresenta Morin (1996, p. 274), “Pode-se dizer que há complexidade onde quer que se produza um emaranhamento de ações, de interações, de retroações”. Na complexidade é preciso considerar as contradições como complementares, como a junta da porta, no sentido de que não é mais possível excluir o que não se encaixa em um pensamento para não levar em conta a tensão gerada em uma contradição. É trazido aqui, para problematizar o método, a condição de uma crise da ciência moderna, de uma forma moderna de pensar, que

(...) a partir do momento em que deixou de se propor interrogações sobre si mesma, sobre sua marcha, seus fundamentos, seu alcance, a ciência, ou melhor dito, a tecnologia, converteu-se numa máquina cega. O paradoxal é que essa ciência moderna, que tanto contribuiu para elucidar o cosmos, as estrelas, a bactéria e, enfim, tantas coisas, é completamente cega com respeito a si mesma e a seus poderes; já não sabemos mais para onde ela nos conduz (MORIN, 1996, p. 276).

Sobreviveria ainda essa forma de pensamento na Academia? Evidentemente, pois ela está em práticas que não pensam seus próprios recursos, que não se voltam sobre si mesmas com postura crítica, que não questionam o seu

papel, que não consideram suas dificuldades, enfim, que não querem por-se à prova, mas sim colocar-se como verdade. A *verdade* ainda é uma noção soberana no mundo em que vivemos e também no principal lugar onde se produz o conhecimento nas sociedades ocidentais. De fato, aprende-se nas escolas, nos cursos, na faculdade, formas de pensamento que ensinam a reduzir, a simplificar, a separar. Um lado duro do pensamento que quer sempre organizar, mostrar o diferente para excluí-lo, afirmar sua verdade. Contudo, seria ainda possível falar em verdade unívoca? Considerar a verdade como uma instância imutável, imóvel, não transitória? Não se diz aqui que essa forma de pensamento, o que Morin (1996) chama de pensamento simples, não seja necessária. Porém talvez seja mesmo isso: um pensamento com fins utilitários, com objetivos, com fins determinados e que sempre precisa de respostas e conclusões.

Persistem as questões: será mesmo possível excluir a complexidade? Excluir as contradições? Chegar a uma verdade soberana? Pensando na arte, suas disciplinas – seja a história da arte, a sociologia da arte, a produção em arte etc. – não lidam com um objeto qualquer. Não é possível falar em *progresso* em arte, no sentido utilitário, ou mesmo falar em *verdade*. Ainda que se tenha recursos técnicos empregados, em sua produção, em seu pensamento, seu objeto não pode ser avaliado pelo seu bom desempenho, por exemplo. Não podemos pesquisar em arte e sobre a arte sem considerar isso. Sem considerar que não há hegemonia, que não há como estabelecer regras ou ser dualista – isso vem se tornando impossível na contemporaneidade. Então, como fazer?

É preciso lidar com as incertezas, com os invisíveis, com a indeterminação e com a dificuldade no processo da pesquisa *também* e não só com o que se tem por certo, seguro, ao alcance. Essa é, ao menos, a via pela qual algumas pessoas se arriscam. Como bem explicita Morin (1996), considerar o que não temos controle não significa deixar-se submergir pela indeterminação, mas sim colocar à prova um pensamento enérgico que a olhe de frente. Enérgico porque cheio de vida. Não se fala aqui de uma vida no sentido biológico, mas daquilo que tem *vida própria*, com suas próprias especificidades, com sua força singular. A vida tolera a desordem, consegue lidar com ela, diferentemente de uma máquina artificial que não a tolera e rapidamente a tolhe. Para Morin (1996) as sociedades humanas toleram uma quantidade de desordem, e um aspecto dessa desordem seria o que chamamos de liberdade – lembremos do simulacro e como ele lida com liberdade face às verdades

que lhe preexistem. Seria possível lidar com liberdade frente a uma tradição? Para Morin (1996), é possível usar a desordem como um elemento necessário nos processos de criação e invenção “(...) pois toda invenção e toda criação se apresentam inevitavelmente como um desvio e um erro com respeito ao sistema previamente estabelecido” (MORIN, 1996, p. 279). Não há como considerar o conhecimento como algo que se aplica ao mundo sem considerar que não podemos separar o mundo que conhecemos das próprias estruturas de nosso conhecimento. Assim, também não há como verter um conhecimento prévio para a imagem sem considerar que o pensamento parte dela. Isso quer dizer que, ao pesquisar, ao analisar, deve-se estar de olho não só no *objeto*, mas também no *observador* e no *método* que ele aplica.

Estar no mestrado é se deparar com a produção científica, com a ciência. Por isso essas questões são colocadas nesta dissertação. É preciso um método para se pesquisar, e não há uma fórmula pré-fixada. O que se busca com essa problematização é questionar o *como* fazer partindo das próprias formas de trabalhar na prática artística e partindo também da imagem de Jano. No campo das artes visuais, ninguém diz exatamente *como* produzir, pela impossibilidade de se dizer, pela diversidade das formas de se fazer, e mesmo assim trabalha-se. E como se trabalha? Como trabalho? Como pesquiso o que me interessa para fazer um trabalho, para produzir uma imagem? Como já dito, busco imagens ainda vivas na memória ocidental, porém longínquas – mas não é apenas isso, há também o trabalhar em cima dessas imagens, montar ficções, manipular os materiais, considerar a *vida própria* da pesquisa e para onde ela me conduz, não apenas para onde a conduzo. Esses outros pontos serão trabalhados mais adiante. Por ora, pensa-se nesse método prático que parte do fascínio com certas imagens, em Jano e na coexistência dos opostos que sua figura traz: o ancião e o jovem, o velho e o novo. Pensa-se também em como essa forma de coexistência pode ser mantida no embate entre a teoria e a prática no contexto acadêmico, problematizando-se o método de pesquisa em artes visuais.

* * *

Morin (1996) nos fala sobre uma possível grande revolução paradigmática que estaríamos vivendo no presente. Coloca isso há quase vinte anos atrás, mas tal

questionamento permanece contemporâneo. Ele acrescenta que, talvez por tratar-se de uma revolução muito lenta e difícil, múltipla e complexa, necessite de muito tempo para ser efetiva nas premissas do pensamento. O pensamento complexo, que seria aqui o revolucionário, rompe com o dogmatismo da certeza, mas sem deixar de considerar que ela permanece viva. Tem-se, sim, uma luta entre formas antigas de pensamento, duras, e formas novas que Morin (1996) chama de embrionárias – e portanto frágeis, que correm o risco de morrer. Neste trabalho se aposta sobretudo no embrião, na incerteza, no invisível. No que pulsa vida, mas ainda é frágil e precisa se desenvolver para ganhar cada vez mais força. Como coloca Morin (1996), lançar-se nessa aventura incerta do pensamento seria também se unir à aventura incerta da humanidade desde o seu nascimento. A vida pulsa desde antes da humanidade, não há como negar, ela é *pré-individual*.

A complexidade opera não somente na sociedade, nas séries de vertentes, práticas etc. Opera também nas singularidades, pelo simples motivo de que o indivíduo não está separado da sociedade na qual se insere – ninguém está imune. Para lidar com a complexidade atual, com a multiplicidade e com a diferença, bem como para relacionar o trabalho artístico com a produção teórica e articular a criação e o método no contexto acadêmico, opta-se aqui por trabalhar com a noção de plano de imanência do filósofo Gilles Deleuze. A complexidade mostra que os conceitos não conseguem mais ser hegemônicos, que as definições não esgotam a realidade. O plano de imanência é entendido como uma forma de ver e pensar que suportaria a complexidade atual. E permanece ligada a ele a imagem de Jano, na qual coexistem e convivem lados opostos, no mesmo corpo.

2.2 – A imagem-multiplicidade pelo viés da imanência e do eterno retorno

*Repetir repetir - até ficar diferente.
Repetir é um dom do estilo.
Manoel de Barros, Livro das ignoranças*

Não pretendo aqui adentrar-me no pensamento do filósofo francês Gilles Deleuze, bem como não pretendo dar conta de todos os conceitos que ele articula – sempre cambiando definições, nunca petrificando conceitos estáticos. Se há aqui uma pretensão, é a de criar uma pequena base ao entendimento das ideias que ele articula, para poder aproximá-las de certas questões suscitadas em minha prática

artística. É preciso ressaltar que trazer outros pensadores e outras imagens para pensar junto, para serem referências, não se faz uma obrigatoriedade. Trago aqui Deleuze, e anteriormente a imagem de Jano, para pensar *com*. Ao filósofo e ao deus romano, faço referência pelas experimentações vividas que me fizeram interessar por eles, ser afetada, me desterritorializar. Sobre estas expressões, *afetamento* e *desterritorialização*, por exemplo, escolho trazê-las para este texto por de alguma forma pensar que conversem com meu objeto de estudo, com meu método e minha produção. Poderia não usá-las, por não ter optado também por utilizar um vocabulário apenas deleuziano. Isso porque não recorro ao filósofo para segui-lo, idolatrá-lo ou reproduzi-lo. No entanto, acredito que se deva relacionar aquilo que se estuda com aquilo que se produz visualmente. Não quero trazer expressões, conceitos e pensadores para *endurecer* o trabalho, torná-lo talvez mais importante por serem grandes nomes e grandes palavras; muito menos criar estruturas paralisantes que calem as diferenças. Quero, sim, perseguir essas diferenças, perseguir as imagens que me habitam, que sobrevivem em mim, que me perpassam. Não há como negar que todo artista está dentro de uma tradição. Trago aqui alguns pontos da minha, mas trago também o que me tira dela, o que me aponta outros lugares, *algures*.

Seguindo a maneira de Franca (2014), é importante ressaltar que a partir deste ponto do texto se empregará não apenas a primeira pessoa do singular, mas também aquela do plural. Escolheu-se priorizar o uso do “eu” quando se escreve sobre as práticas artísticas e seus pensamentos e reflexões práticos, por ser impossível separar o trabalho em ateliê e seus processos e resultados da singularidade que as opera. Em relação ao “nós”, o pronome é empregado quando um coletivo é convocado em intercessão com outros autores e textos, sendo também inevitável pensar com eles e com seus interlocutores, já que são trazidos para a conversa. A alternância dos pronomes fez-se indispensável.

* * *

Pensar uma *imagem sem semelhança* é propor uma reversão do platonismo, como Gilles Deleuze o faz ⁸. Schopke (2004), ao estudar a reversão do platonismo

⁸ Não só Deleuze trabalha essa reversão, mas também outros filósofos da diferença. Especificamente do autor trabalhado, temos o texto “Platão e o Simulacro” (1994), no qual este explicita que a recusa das essências e das aparências remonta a Hegel e Kant, mas coloca que,

no pensamento do filósofo francês, relaciona a ideia de simulacro à imagem sem semelhança, que configura uma *diferença pura*. O que seria uma imagem sem semelhança? Uma imagem que é, ela mesma, contemporaneamente à sua existência, uma imagem sem modelo ideal. Como foi colocado no tópico anterior desta dissertação, uma parte de minha forma de trabalhar se dá pela busca de imagens passadas, ainda presentes e potentes. Foi explicitado que o retorno de uma imagem nunca se dá pelo mesmo, que retomar uma imagem não é jamais lidar com uma referência-modelo, mas sim olhar para *cada imagem como origem*. Isso mostra uma busca por um lado da imagem que não opere apenas pela semelhança, que não remeta a um único modelo, nem a uma verdade unívoca – imagem que seja singular e *pura diferença*, como o simulacro. Se cada imagem é *multiplicidade*, existem inúmeras abordagens e encontros singulares que podemos ter com ela. Nesse sentido, seria importante distinguir que *singular* é o encontro que se tem com a imagem e a forma como ela é abordada; já *imagem-multiplicidade* remeteria à imagem propriamente dita, que permite diversas entradas e formas de abordagem. Logo, se digo *imagem singular* me refiro à abordagem que faço dela. A busca aqui explicitada não implica em desconsiderar que as imagens retomadas na prática artística são históricas e que trazem consigo toda uma bagagem icônica, mas apenas dar ênfase a uma outra abordagem, que seria olhar para imagens-multiplicidade de forma singular.

A partir deste ponto, podemos ver a importância que o simulacro exerce no pensamento do filósofo que propõe a reversão de uma forma hegemônica da filosofia. Forma essa que via na *diferença pura* uma maldição “(...) porque, além de negar tanto o modelo quanto a cópia, produz um efeito simulado de semelhança, (...) capaz de parecer sem ser, capaz de enganar. Eis a fonte do erro e do falso” (FUGANTI, 1990, p. 34). O simulacro permite a *manipulação*, o *fingere* – temática que será abordada no terceiro capítulo desta dissertação. Para manipular uma imagem da maneira como se caracteriza aqui, pelo *fingere*, talvez seja necessário encará-la como multiplicidade, manipulando-a de maneira singular na produção de imagens que questionam a *verdade* e a noção de *real* sustentada pela sociedade ocidental capitalista.

mais do que reverter, devemos *encurralar* tal forma de pensamento, assim como Platão fez com o sofista e com o simulacro. Em Hegel, por exemplo, a *diferença* se dá apenas entre aqueles que se assemelham, e não entre aqueles que com nada querem se assemelhar. A aposta da reversão de Deleuze é no simulacro.

A ideia de modelo aponta para uma dificuldade de lidar com as diferenças, assim como a ausência de modelo se opõe ao domínio da representação na filosofia ocidental. As formas de pensar ocidentais predominantes têm como categoria básica essa representação filosófica, que se refere a diversos tipos de apreensão do objeto e cuja função, calcada na negatividade, seria dar uma imagem ao que deve ser conhecido – uma imagem que vem sempre depois do objeto, numa relação de hierarquia ⁹. Dessa forma, encara-se o conhecimento, o *pensar*, como uma tendência natural do homem que o reduz à razão e ao *re-conhecimento*, moldado através de seu significado a partir do que o transcende, do que está além e que o rege. Um molde portanto contenedor e estruturador, que aprisiona a realidade ao que seria superior a ela.

Vejamos o que seria essa forma hegemônica e a relação que ela estabelece entre modelo, cópia e simulacro, a fim de entender o que seria uma imagem sem semelhança. Desde Parmênides de Eléa, o pensamento ocidental foi dividido entre o campo das ideias, das essências, e aquele do sensível, das aparências. Essa divisão inaugura a filosofia da representação, sistematizada com Platão, na qual as ideias são valores supremos que existem separados dos corpos sensíveis. Como coloca Fuganti (1990, p. 26), “Nesse sentido, para Platão, pensar jamais significa produzir ou inventar uma realidade nova, pois o valor de verdade só pode ser atribuído a um conhecimento que imite ou reproduza – por semelhança – as relações internas do modelo inteligível e imutável”. Eis aqui o molde contenedor.

A proposta deleuziana de reversão do platonismo parte do platônico *Mito da Circulação das Almas*, presente no “Fedro” de Platão. Relembrando, tal mito narra que as almas habitariam um céu supraceleste junto com os deuses e que, de vez em quando, fariam uma procissão para contemplar as essências (a Verdade, a Justiça, o Bem etc.) localizadas nos confins do mundo. As almas seriam representadas por uma carruagem alada guiada por cavalos e um cocheiro, com a qual acompanhariam a procissão dos deuses. Em determinados trechos difíceis e perigosos, os cavalos poderiam ficar arredios e violentos. O cocheiro, na tentativa de controlar os cavalos, deixaria de contemplar as essências. Nesse momento, as asas

⁹ Nesse sentido, é importante lembrar do escritor, crítico e filósofo francês Maurice Blanchot, que ocupa importante lugar na teoria da literatura. Para ele, não existia mais a separação clássica entre real e imaginário como duas temporalidades distintas, pois o real é sempre real e imaginário ao mesmo tempo. Diferente da concepção de imaginário precedente ao seu pensamento, aquela que Sartre (1973) expõe em “A imaginação” e que concorda que há uma hierarquia entre o objeto e sua imagem, Maurice Blanchot irá propor a contemporaneidade entre ambos.

se quebrariam, a alma despencaria do céu e cairia em um corpo na Terra. Ao cair, ela se esqueceria de tudo o que antes havia contemplado. Então, toda a questão da alma terrena seria justamente recuperar esse conhecimento que ela adquiriu quando habitava aquele céu. Dessa forma, o homem deve atingir a *Ideia*, que permite que, a partir da multiplicidade de sensações, chegue-se a uma unidade, atingida pela reflexão. As *Formas* eram contempladas quando a alma andava na companhia da divindade, e lembrar-se disso seria ter a reminiscência necessária para alçar a visão para o verdadeiro *Ser*.

Sob essa ótica, viver é buscar a verdade, contida nas ideias, cujos modelos funcionam em prol da ordem universal. Dessa forma, separa-se o pensamento e a vida, como observa Fuganti (1990), construindo uma máquina de pensar que reduz o pensamento à razão e ao reconhecimento. Paralelamente a essa razão sedentária, deparamo-nos com uma vertente marginal que trilhou caminhos nômades desde os gregos, inventada por alguns pré-socráticos, alguns sofistas e pelos estoicos, mais tarde continuada por Espinosa e Nietzsche. Esses pensadores da *imanência pura* buscavam a invenção de novos modos de subjetivação e domínio de si, que não passavam pela interiorização do sujeito que detém a razão. Pelo contrário, acreditavam nas potências singulares da vida e do pensamento, sem a necessidade de separá-los. O plano de imanência, um dos pilares do pensamento de Deleuze, tem como base esses pensadores da não-negatividade, utilizados para sustentar tal plano, imprescindível para se pensar, na tentativa de sair do domínio da representação e ir para o domínio da experimentação, dos afetos invisíveis e das conexões. É importante notar que o termo *afeto* é aqui usado no sentido espinosista de *paixão*, como utilizado por Deleuze, e não no sentido de *sentimento*. Assim, todo vivente tem o poder de afetar e ser afetado por outros seres.

No pensamento marginal não há exclusão, não há a dicotomia “ou certo ou errado”, “ou bom ou mau”, mas uma sucessão de “e...e...e...”. Por isso ele lida tão bem com a complexidade, assunto trabalhado anterior e brevemente. Ele põe em jogo o diferente, sem precisar caracterizá-lo como um diferente em relação ao mesmo – sem precisar de ter um ponto de referência fixo e centralizador. A diferença aqui não se configura como unidade, mas como multiplicidade, qualidade singular aberta a conexões entre diversos elementos que possuem dimensões próprias e conservam suas distinções. Dualismo, complementaridade de um sujeito e um objeto, a dependência entre ambos, todas essas questões não desapareceram – há,

pelo pensamento deleuziano, um plano de organização que lida com as classificações, as identidades, dentre outras categorias; estamos o tempo inteiro lidando com isso, *também*.

Nesse sentido, a aposta deleuziana em sua reversão é de sair do domínio da representação (a cópia como *imagem com semelhança*) e entrar no domínio da experimentação, das intensidades e do singular, apostando no simulacro como *imagem sem semelhança*. O plano de imanência se configura como imprescindível para o *pensar* no sentido deleuziano: deixar o domínio da representação e ir para aquele da experimentação. Estamos aqui no domínio da filosofia; a *imagem sem semelhança* será trazida para este texto, que aborda imagens visuais, como *imagem singular* e como *imagem-multiplicidade* – lembrando que se acredita que a imagem seja multiplicidade, que as abordagens que dela podemos fazer são singulares e que a diferença permite articular as ideias de singularidade e de multiplicidade a partir dos encontros.

Diferentemente da representação, a experimentação se distingue também da noção de experiência, que envolve um sujeito. Pela ótica da fenomenologia, por exemplo, a experiência é vivida pelo sujeito, lidando com o sentido e com a representação, como se as coisas percebidas e vividas no mundo voltassem sempre para ele na qualidade de significado. Na fenomenologia, o conhecimento nasce da consciência que se tem acerca da realidade, não importando a realidade propriamente dita, mas o que tem significação para o sujeito a partir dela. Essa é uma outra ótica. *Experimentação* é o termo utilizado por Deleuze para diferenciar a noção de experiência. Na experimentação não há sujeito, não há significado exterior. Há, sim, o *fora*, aquilo que não está em nós e que nos força a sair de nós mesmos, de nossos sujeitos identificados, e cair no *intensivo* onde a experimentação se dá pelos incorporais. A experimentação consiste em sairmos de nós mesmos, sempre – máxima deleuziana. Os afetos sustentam sensações e não sentimentos: se deixar afetar e ser afetado. Singularidades que pressupõem o dentro e o fora, pois por esse pensamento não há separação entre indivíduo e cultura, *todo nome próprio é coletivo*. Por ele não se fala em indivíduo, interior e exterior separados, mas sim dobrados um sobre o outro. E onde estaria o rigor nessa forma de pensar? Justamente em sustentar a imanência, os dois planos: o que se repete e o que se inventa – eles são contemporâneos, um não exclui o outro. Sair da representação para a experimentação, dobrar e desdobrar o tecido – matriz maleável, dupla-dobra.

Como foi dito, experimentação é um dos termos utilizados por Deleuze. No entanto, faz-se importante ressaltar que, apesar de ser um grande criador de conceitos na história da filosofia, as categorias em Deleuze não são fixas, jamais calcadas por uma verdade única que não seja circunstancial, como já vimos mais acima. Como escreve Godinho (2007), as categorias deleuzianas não são bem categorias, são noções *fantásticas, abertas*. É da mesma forma que queremos enxergar a imagem visual. Para o trabalho que aqui se traça, não interessa tanto usar exclusivamente tais termos deleuzianos, mas sim escrever também com as palavras que aparecem pela própria pesquisa e processo artístico, tais como *finger* e dupla-dobra. Mais uma vez explícito: pensar *com* os teóricos e artistas para uma nova escrita, uma nova produção, que não apenas reproduza pensamentos, mas que a partir deles consiga inventar, movimentar, dobrar e desdobrar, redobrar.

* * *

Sair da representação para a experimentação caracteriza a reversão da forma hegemônica de filosofia. Se em Platão há uma hierarquia entre ideia/cópia/simulacro, em Deleuze essa torre é invertida, ou revertida, para simulacro/cópia/ideia. No caso da proposta de reversão de tal lógica, o simulacro é considerado como mais importante do que a ideia, enxergando a *essência* como *diferença*. Nesse sentido, não se mantém a estrutura e nem a hierarquia, colocando todos os itens da torre em um mesmo plano, ou mesmo localizando dois planos que necessitam de sustentação mútua: aquele que prima pela reprodução do *mesmo*, o plano de organização, e aquele que prima pela invenção, o plano de consistência. Dessa forma, e como já vimos, o pensamento deleuziano se diferencia de uma visão hierárquica da realidade, na qual as ideias seriam superiores às cópias – imagens dotadas de semelhança –, e aos simulacros – imagens sem semelhança, singularidades que nada têm com o que se assemelhar. Segundo Fuganti (1990), ao ler Deleuze, em Platão a divisão modelo/cópia, forma/matéria, Ideia/imagem, seria uma divisão superficial que exige uma divisão mais sutil, entre dois tipos de imagens no plano material: a boa imagem, o ícone, cópia dotada de semelhança; a má imagem, a diferença pura, simulacro sem semelhança. Essa diferença não seria epistêmica, como nas divisões menos sutis, mas sobretudo moral e contra a estética.

A imagem sem semelhança, ao não desejar se assemelhar, esquiva-se do igual e se afirma como diferença, sem almejar ser cópia, desconsiderando o modelo das ideias e sem se submeter a ele. O singular em Deleuze remete à diferença, pelo campo do intensivo, que será explicado mais adiante. A diferença, por sua vez, liga-se ao simulacro pelo fato desse último ser uma imagem que nada tem com o que se assemelhar, singular. Como salienta Shopke (2004, p. 56), “O simulacro é o caos, a desordem, a falta de um fio condutor, a ausência de um modelo”. E como coloca Fuganti (1990), Platão teme, acima de tudo, o devir que traz consigo a possibilidade do caos, que tudo arrasta, que dissolve os limites e destrói as verdades absolutas que pretendem paralisar o tempo e o movimento – Platão desconfia da ordem imanente à própria vida.

É importante tornar explícito que a proposta deste trabalho é se distanciar da noção de identidade e se aproximar daquela de singularidade, enxergando a imagem visual como um dos fios condutores da pesquisa. A imagem sem semelhança é uma das questões que me levaram ao pensamento de Deleuze, junto com o plano de imanência e a ideia de potência. Pensando em meu campo de atuação, tenho dificuldade em lidar com os modelos, sejam aqueles determinados para se olhar para uma imagem, sejam aqueles à toda hora renovados dentro do próprio campo, selecionando qual seria a “arte do momento”, quais seriam as questões a serem trabalhadas por ela, e qual seria a sua forma de apresentação para que tenha relevância, medida pelo *índice de contemporaneidade* – o valor máximo cunhado por diversos editais artísticos. Ambas as formas lidam com a exclusão da singularidade, tanto daquele que assiste quanto daquele que produz arte. Note-se que não há aqui a necessidade de separar o espectador do artista, pois ambos exercem papéis polarizados que ora se deslocam mais para um lado, ora mais para o outro – o artista também é espectador da arte, de outros artistas e também de suas publicações ou exposições; o espectador também atua com criação na hora de sua recepção, pois cada recepção é singular. Como a consideração de Maria Gabriela Llansol sobre o legente que “(...) transforma-se em ser de escolha, intervém no texto, actua e textua, cria, com o texto, o seu próprio espaço de leitura-escrita. Vê e é visto” (BARRENTO, 2008, p. 16). Não há a necessidade de uma arte explicitamente participativa para que se possa *participar com ela*.

Na posição de artista, na forma de trabalhar anteriormente exposta, busco olhar para as imagens de maneira singular, considerando sua existência anterior à

minha pessoa e sua independência em relação ao meu olhar ou pensamento sobre ela. Imagens sobreviventes, que *eternamente podem vir a retornar*. Não posso ignorar que essas imagens que escolho também se *assemelham*, que nelas sobrevive algo da história das imagens, das artes, uma forte carga representativa. As alegorias, por exemplo, trazem consigo uma carga de pensamentos morais da imagem, constituem um discurso visual do valor. Se opto aqui por considerar a via do simulacro sob a ótica deleuziana, não é para me eximir dos sentidos que essas imagens permitem, mas por acreditar que outras vias são possíveis – justamente por isso escolho Deleuze. Além disso, o curto período de um mestrado não permite que eu considere a fundo ambas as perspectivas, aquela que prima pela representação e aquela que prima pela diferença – o que teria sido, de fato, muito produtivo.

É preciso, sim, encarar a simultaneidade dos planos, é também isso que nos ensina o pensamento complexo e a via do plano de imanência. Por isso, é importante deixar claro que não pretendo com meu trabalho visual e nem com este escrito desvalorizar os valores, ou *desalegorizar* as alegorias, mas apenas trabalhar com essas imagens de outra forma, ressaltando outros pontos. É aqui que entra o teor do *fascínio*. Essas imagens de fato me fascinam, não pela sua carga de sentido, após minuciosamente tê-las compreendido, mas sim pelo impacto que elas causaram em mim quando tive contato com elas. Um impacto vivo, de brilhar os olhos, de captar aquela imagem não só em minha memória racional, mas também naquela do corpo, em outras instâncias. Importa-me propriamente o que é produzido, seu processo, o que acontece no encontro com a imagem e o que depois será trazido em um novo trabalho artístico. Em um *encontro*, inúmeras outras dimensões se passam, dimensões microscópicas sobre as quais não temos nem conhecimento – talvez elas não sejam mesmo para se entender, para se analisar e dissecar, mas sim para se deixar afetar e ser afetado. A *singularidade* à qual me remeto talvez não esteja nessas imagens, de fato, mas na forma como escolho olhar para elas e trabalhar com elas. Talvez esteja na forma da artista encarar o mundo, mas é também assim sua forma potente e produtiva de trabalhar. É inegável: cada imagem é multiplicidade, a ponto de permitir diversas entradas – podemos entrar e, então, *manipular*. A multiplicidade permite a permanência da diferenciação, configurando-se quase como um sinônimo de *rizoma*.

Considerando essa maneira de encarar as referências neste trabalho, as imagens que o acompanham vêm colocadas separadas do texto, em conversa, lado

a lado, in(ter)dependentes. Dessa forma, elas se apresentam de uma só vez e geram movimentos vários, que dependem também de quem as olha. Não vejo aqui a necessidade de criar uma narrativa fixa com elas, considerando que seria mais rico se os diferentes olhares pudessem percorrê-las e gerar caminhos outros, sem que fosse necessário expor uma ordem de *leitura* para seus observadores.

Retomando Deleuze (1994), se a imagem sem semelhança pressupõe a diferença, ao defender o simulacro o filósofo formula seu projeto de pensar a diferença em si mesma, no qual a semelhança e a identidade são abolidas, uma vez que “O simulacro contesta tanto a existência do original quanto da cópia” (SCHOPKE, 2004, p. 23). Assim, ele dialoga com a junta da porta de Isidoro de Sevilha que foi trabalhada anteriormente: ela neutraliza as dicotomias, tornando impossível distinguir o original e a cópia; ela gira em todos os sentidos. Dessa forma, o simulacro recusa a noção de um modelo prévio, afirmando a diferença em si mesma, a singularidade, que aparece na qualidade de inimiga da razão clássica que pressupõe o *Bem* e o *Mal*, uma imagem moral do pensamento. Essa imagem se diferencia da ética espinosista que Deleuze defende. Se a moral pressupõe o Bem e o Mal, a ética supõe relações de forças, o que é o *bom* e o *mau* para alguém, em determinada situação, e não em relação a um modelo prévio e abstrato. Fuganti (1990, p. 51) coloca que “A diferença entre ética e moral é que a moral prescreve o que se *deve* crer, pensar e fazer, sob um modelo ideal e perfeito do Bem; a ética, diversamente, convida a agir e pensar segundo o que um corpo *pode* (...)”.

Um corpo pode pensar, não apenas com sua racionalidade, e, para Deleuze (1994), o pensamento tem o poder de quebrar os limites, de liberar e produzir a diferença. Gil (2007, p. 14-15) coloca que

Em Deleuze, os conceitos, o plano de imanência, a imagem de pensamento são submetidos a um movimento incessante que os coloca e multiplica. Os nossos hábitos de pensar – mesmo os hábitos adquiridos na familiaridade com a filosofia do século XX – são postos à prova, desfeitos, obrigando-nos a um estranho movimento do pensamento. Como se, para pensar como Deleuze, devêssemos a cada momento pensar por nós próprios.

Essa concepção do pensamento rompe com um estado de coisas que concebe um mundo que persegue incessantemente, como ideal, a igualdade e a semelhança; um mundo que conduz ao mesmo, que condena tudo aquilo que lhe pareça descentrado, desregrado, invisível, que lhe escape. Um mundo no qual estamos sempre em falta, devedores do ideal e da unidade. O mundo em que,

insistentemente, vivemos. Mas *sobrevive* também o desejo de viver um outro mundo, *outros mundos*, que não pelo aprisionamento. *Sobrevive* o desejo de produzir *novas imagens e novas realidades*.

Nessa perspectiva, produzir arte é *pensar* e também pode vir a ser trabalhar com aquilo que escapa ao *mesmo*. Ao discorrer sobre o livro de Deleuze “*Proust et les signes*”, Godinho (2007, p. 20) escreve que “A criação artística (mesmo a criação em geral), aponta já nesta obra para o que há de mais fundamental, quer dizer, a gênese do acto de pensar, a necessidade mesma do que é dado a pensar no pensamento”. O invisível, além do visível, com que acreditamos que a arte também lida, escapa e sustenta um mundo no qual tudo está presente pela imanência. Como a junta da porta, como Jano, como a dupla-dobra, como as figuras de “*Virtù*”¹⁰. Pensar nesse mundo no qual tudo está *presente* pode ser visto como algo empírico, de forma que geralmente se considera que somente está presente aquilo que seja visível e tocável. Como se no mundo não acontecesse nada além do que pode ser visto e analisado. Nessa perspectiva, o invisível emerge como uma presença que não se pode ver nem tocar, muito menos controlar.

Invisível, incorporal, mas nem por isso menos potente – e talvez, justamente por isso, muito potente, pois só o percebemos pelos seus efeitos sobre aquilo que seria corporal. E o que seria esse invisível? Em relação às imagens, penso que haja o que seria um *invisível-criação*, que se relacionaria com o *pensar* deleuziano, e portanto com os processos criativos, e um *invisível-recepção*, que já diria respeito ao que acontece quando olhamos para uma imagem, os afetamentos que se desenvolvem entre quem olha e o que é visto, ou ainda, entre *o que vemos e o que nos olha*. Esse *invisível-recepção* do qual falo não deixa de remeter ao *invisível-criação*, e vice-versa, no sentido de que criamos imagens também a partir de imagens, e de que *ler* é também *textuar*, como vimos com Llansol. Entendamos, portanto, o que quer-se dizer com esses *invisíveis* relacionados com os processos de criação e recepção da imagem.

O que aqui se nomeia *invisível-criação* se relacionaria com o pensar deleuziano. Para Deleuze o verdadeiro pensamento seria aquele que busca a diferença, que traz o novo, que *inventa* – como as já citadas formas embrionárias de Morin (1996), seu lançar-se na aventura incerta do pensamento. Pensar é também

¹⁰ *Virtù* (2013) é um trabalho de minha autoria que lida com a polarização entre as virtudes e seus vícios correspondentes e que será melhor trabalhado no capítulo 3 desta dissertação. As imagens podem ser vistas no portfólio digital anexo a esta dissertação.

criar, no sentido que coloca Godinho (2007, p. 20), de que “Paradoxalmente, para atingir o ponto desértico, o Saara, de onde se poderá voltar a pensar, é preciso já que a impotência se transforme numa potência capaz de produzir e criar”. Note-se que o pensar não parte de um ponto centralizador, mas de um deserto vago, em um espaço onde não há possibilidade de se encontrar um centro. Dispor-se à criação é também uma aventura incerta, é lançar-se num deserto de incertezas e estar sujeito à ação de forças de desestabilização – estar sujeito a ação de diversos vetores, que muitas vezes escapam ao domínio do *sujeito* que controla uma ação. Força invisível, indizível e também inapreensível, da qual só temos pistas pelos efeitos que ela pode vir a gerar. É importante ressaltar que o *verdadeiro pensamento* para Deleuze não concebe a verdade enquanto generalização, mas como circunstancial, singular, uma *verdade-outra* sempre transitória e jamais usada como modelo. Godinho (2007) coloca ainda que o pensar acontece *diretamente nas coisas*. Acredito que essa observação nos remeta ao próprio fazer artístico como concebido aqui, momento de criação e aliado do pensamento e do *ingere*, o que veremos mais adiante. Também se pensa *nas coisas* e não apenas sobre elas: também se pensa ao encostar nelas e trabalhá-las, ao pensá-las com todos os nossos sentidos.

O que se nomeou de *invisível-recepção* estaria ligado ao *olhar para a imagem*. Se o pensamento traz o que é novo, esse é também um *novo-outra*, por não ser aquele atrelado à novidade, ao produto de ponta, sempre e cada vez mais descartável. O *novo* aqui nunca deixa de ser novo por não depender de uma genealogia, configurando aquilo que ativa o pensamento, que o força a pensar e a agir, independente de sua origem genealógica. Uma imagem poderia, então, se configurar como um *novo*: um novo que se olha, que nos força a pensar, que nos coloca no domínio da experimentação; um novo que pode ser um trabalho artístico, para o qual se olha, o qual se escuta, percebe, que pode vir a nos tirar de nosso conforto. Esse *novo* não depende de um passado, não é cronológico – como Jano ancião e Jano jovem, a coexistência dos tempos, assim como já foi colocado sobre a imagem. Nesse sentido, as coisas, e aqui interessa particularmente a imagem, nunca retornam iguais, nunca retornam as mesmas, e *o que se repete é a diferença* – essa máxima que Deleuze busca no eterno retorno de Friedrich W. Nietzsche. Só há sobrevivência – falamos aqui de imagem visual – se há movimento, e talvez seja justamente devido à capacidade da imagem de se configurar como multiplicidade que ela possa sobreviver, sempre se modificando, sempre verdade transitória.

As imagens retornam também porque as olhamos e porque, ainda presentes no espaço, têm a capacidade de afetar no tempo presente, independente de seu tempo histórico e de suas vias tradicionais de recepção. O que interessa a nós é que este retorno pode não se dar pelo mesmo, no sentido de uma reprodução que repita as mesmas formas de conceber as imagens em detrimento do pensamento que pode trazer novas formas. É nesse contexto que é trazido por Deleuze o eterno retorno, não da forma tradicionalmente exposta como retorno do idêntico

(...) mas um pensamento que subverte completamente o mundo da representação e afirma o ser do devir. (...) A vida não pode mais ser negativa e deve afirmar-se na sua mais elevada potência. O eterno retorno é criador, capaz de afirmar a diferença pela repetição (GODINHO, 2007, p. 23).

Mas uma repetição de quê? Interessa a este trabalho a repetição das imagens. No entanto, como já foi dito, no contexto que adentramos repetir não é reproduzir. Repetir é criar *com*. As imagens se repetem pela sua capacidade de sobrevivência, e seu retorno não necessariamente se dá pela sua reprodução, mas pela criação *com* ela, que é diferente de criar apenas *a partir* dela. Uma imagem tem o poder de nos afetar e, a partir daí, sobreviver também no nosso pensamento. Em meu processo criativo, reconheço certas imagens como sobreviventes, porque me fascinam e passam a me habitar. Como observa Didi-Huberman (2002), a *Ninfa* – e aqui se refere a uma imagem sobrevivente – não vai jamais algures, ela surge no presente do olhar, sempre revela um eterno retorno. Não deixamos jamais de ver reaparecer as imagens que nos fascinam, e elas reaparecem de diferentes formas, em diferentes contextos. O fascínio é de uma força tal que não precisa de *razão* de ser, mas ainda assim conduz os movimentos de produção, de pensamento, do fazer: a sobrevivência. Com essas imagens, pode-se inventar um *novo* sobre elas, como que uma atualização da mesma no tempo presente, para que coexista lado a lado com sua *origem perdida*, que não é apenas origem genealógica, localizável dentro da história da arte. Sobre a noção de sobrevivência seria ainda importante considerar que

Comprenons qu'au rebours des choses qui, dans les renaissances, se transmettent pures – fantasme, bien sûr –, les choses qui se transmettent dans les survivances deviennent – et reviennent – toujours plus impures. Elles décrivent un mouvement fatal de clinamen, elles n'existent que dans leur 'supposition' (leur passage dans les dessous) et leur vocation à toujours plus se décomposer. (...) «Créer l'histoire avec les détritius mêmes de

l'histoire», écrit bien Walter Benjamin en exergue à l'une des sections du Livre des passages – celle-là même où il est question d'histoire de l'art et de «modernité». Mais pourquoi cette dignité historique du rebut, du haillon des rues? Parce qu'il manifeste, dans son mouvement de décomposition, un état intervallaire entre deux stases de l'objet: encore humain – voire anthropomorphe – et déjà informe. Encore repérable dans sa fonction et déjà ne servant plus à rien. (...) Benjamin aura poussé ce principe épistémologique jusqu'à écrire que «c'est précisément dans les détails infimes de l'intermédiaire' que se manifeste l'éternellement identique» (mais il eût mieux valu dire, je crois, l'éternellement revenant des survivances) (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 90-91) ¹¹.

O eternamente idêntico, ou o que o autor francês chama de *eternamente retornar*, relacionar-se-ia com o *eterno retorno do mesmo*. Se considerarmos que esse eterno ressurgimento se dá por uma lógica de decomposição, se as coisas que se transmitem pelas sobrevivências se tornam sempre mais *impuras*, seria ainda interessante retomar os escritos de Didi-Huberman (1998) sobre Simon Hantaï, ao considerar que o artista opera por *redução*. Essa redução não seria uma *redução ideal* dos filósofos, de onde sairia toda pura a *verdade em pintura*, mas “*C'est, en réalité, l'équivalent d'une décomposition (...). Dira-t-on que le morceau résiduel d'une longue décomposition est 'pur'? Certainement pas. Il est irréductible, certes, mais il se présente comme un morceau d'impureté par excellence (...). 'L'impureté est la vraie situation', me dit Hantaï*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 104-105) ¹². A verdadeira situação, em pedaços, sempre transitória e nunca *pura verdade* – a decomposição, os fragmentos, as sobrevivências. Enxerguemos as pranchas, visualizemos as imagens, fragmentos e recortes aqui trazidos.

* * *

11 “Compreendamos que na contramão das coisas que, nas *renascenças*, se transmitem *puras* – fantasma, evidentemente –, as coisas que se transmitem pelas *sobrevivências* se tornam – e retornam – sempre mais *impuras*. Elas descrevem um movimento fatal de *clinamen*, elas existem somente em sua 'suposição' (sua passagem para um nível mais abaixo) e sua vocação para cada vez mais se *decompor*. (...) 'Criar a história com os detritos mesmos da história', escreve bem Walter Benjamin em epígrafe a uma das seções do *Livro das Passagens* – a mesma na qual é colocada em questão a história da arte e da 'modernidade'. Mas por que essa *dignidade histórica do resto*, do trapo das ruas? Porque ele manifesta, em seu movimento de decomposição, um estado *intervalar* entre duas estases do objeto: ainda humano – antropomórfico – e já informe. Ainda distinguível em sua função e já sem servir mais a nada. (...) Benjamin irá avançar com esse princípio epistemológico até escrever que 'é precisamente nos ínfimos detalhes do 'intermediário' que se manifesta o eternamente idêntico' (mas teria sido melhor dizer, eu creio, o *eternamente retornar* das sobrevivências)”. (Tradução nossa).

12 “É, em realidade, o equivalente a uma *decomposição* (...). Poderíamos dizer que a parte residual de uma longa decomposição é 'pura'? Certamente não. Ela é irreduzível, certo, mas se apresenta como uma *parte de impureza* por excelência (...). 'A impureza é a verdadeira situação', me diz Hantaï”. (Tradução nossa).

Faremos aqui uma breve abordagem para compreender o que seria o citado eterno retorno, tema complexo que Nietzsche não conseguiu desenvolver a fundo devido ao seu falecimento. Portanto, abordaremos essa temática a partir da ótica de Deleuze, para quem tal ideia pode ser compreendida tanto como uma regra prática para a vontade, como em seu aspecto cosmológico (SCHOPKE, 2004). O primeiro caso, o que interessa a esta dissertação, dá-se da maneira como se não devêssemos querer alguma coisa se não desejamos o seu retorno. Como coloca Schopke (2004, p. 116),

Em outras palavras, é preciso que o 'querer' se converta em uma vontade poderosa, capaz de sempre fazer retornar aquilo que se quer. É impensável a produção de novos valores e de uma nova existência sem esse 'querer', sem esse 'sim' que faz tudo retornar... (...) Esse 'querer' é já um efeito da afirmação, e é ao mesmo tempo a própria afirmação. Afirmar não é outra coisa senão querer o próprio retorno da coisa afirmada. Por isso, afirmar a existência é querer primeiramente que ela sempre retorne, é amá-la de tal modo que ela seja desejada de maneira irrestrita e incondicional.

É também querer desvendá-la, escancará-la, pensá-la? Nós, artistas, não estamos o tempo todo lidando com escolhas, com *afirmações*? E não estaria aí um lado político da arte, sem que essa seja explícita e necessariamente uma arte-política? Para Schopke (2004), uma nova ética é fundada a partir desse querer, uma vez que, ao afirmar uma vontade potente, ele acaba com o desejo fraco e impotente. Em Nietzsche, e o que fica claro em “Assim falou Zaratustra” (1986), a ideia do eterno retorno se liga àquela de super-homem. Como coloca Schopke (2004), para o filósofo alemão a história do homem é a história de um *desprezo pelo corpo* e por tudo aquilo que está na ordem do tempo, em prol de uma outra vida mais perene, póstuma. O super-homem ultrapassaria esses sentimentos mesquinhos, mostrando um amor mais profundo à existência. O eterno retorno é assim entendido com relação ao tempo e à *matéria*, o que não necessariamente daria a ele uma dimensão religiosa e mítica pelo retorno físico de todas as coisas – nem sempre as sobrevivências são físicas. Schopke (2004, p. 122) salienta que “Nietzsche procura sempre excluir a ideia de finalidade desse retorno; não há qualquer razão superior para tal repetição”. Se há um ciclo nesse retorno ele é sempre descentrado, sempre a querer afirmar a existência e o diferente. O retorno não nos diz respeito diretamente, não é o retorno centrado no sujeito, pois

(...) quando tomamos o conjunto da filosofia nietzschiana, observamos que

ele sempre combateu as ideias de identidade e de mesmo. Quando definiu a tragédia, por exemplo, procurou mostrar a relação íntima que existia entre ela e a afirmação do devir, isto é, entendeu a arte trágica como uma justificativa estética para a existência, como uma afirmação do múltiplo e do acaso. Nietzsche jamais se curvou à ideia de um modelo ou de um ser em si (SCHOPKE, 2004, p. 125).

Uma justificativa estética para a existência, e não moral. Os seres não estão para além de sua forma temporal, estamos no tempo e não sobrevivemos a ele; não há ser idêntico ou identidade como modelo para o ser, não podemos desprezar o corpo e a ação do tempo. Logo, isso é diferente do que nos traz Platão, que divide as imagens do plano material em boa imagem, cópia, e má imagem, simulacro, uma diferença sobretudo moral e contra a estética, como já vimos. O conhecimento representativo depende das ideias de *mesmo* e *semelhante*, como já foi observado, calcadas por uma razão que toma o diferente pelo igual ou similar – modelos e cópias. Não pretendo aqui caracterizar esse pensamento como *ruim*, mas sim lembrar que essas ideias são o oposto da singularidade, da pura diferença, da afirmação do simulacro. Se o eterno retorno é dito por Nietzsche *eterno retorno do mesmo*, esse *mesmo* se dá pela diferença pura, pois “Todo retorno repete o 'mesmo' mundo de diferenças, o 'mesmo' mundo de simulacros; é a eterna volta daquilo que não tem princípio nem fim; é a eterna repetição sem finalidade” (SCHOPKE, 2004, p. 126). Ou ainda, para Godinho (2007), o eterno retorno deve ser interpretado como um pensamento que faz a subversão completa do mundo da representação, sendo que o círculo que faz retornar o *mesmo* deve ser abandonado para que se possa *afirmar a pura diferença*. Assim, o retorno é do caos, sem outra finalidade que sua própria necessidade de retorno, e não da consciência ou do “eu pessoal”. Assim falou Zarathustra: “Eu vos digo: é preciso ter ainda caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançante. Eu vos digo: há ainda caos dentro de vós” (NIETZSCHE, 1986, p. 34). Lembremos que, no contexto que abordamos, o *caos* é o simulacro, a ausência de um modelo – e também um impulsionador do pensamento, da criação, da liberdade.

Nesse sentido, Godinho (2007) coloca que o eterno retorno é um movimento vertiginoso, tanto dotado de uma força capaz de selecionar, eliminar e expulsar, assim como de criar, de produzir, dotado de uma força capaz de pensar. Dessa forma, o eterno retorno elimina tudo aquilo que é igual, semelhante e fraco, e se afirma pelo processo criativo, sendo

(...) Aquilo que eternamente tem de retornar, como um vir-a-ser que não conhece nenhuma saciedade, nenhum fastio, nenhum cansaço –: esse meu mundo dionisíaco do eternamente-criar-a-si-próprio, do eternamente-destruir-a-si-próprio, esse mundo secreto da dupla volúpia, esse meu 'para além do bem e do mal'...quereis um nome para esse mundo?...Esse mundo é a vontade de potência (NIETZSCHE *apud* SCHOPKE, 2004, p. 127)¹³.

Assim retornam também as imagens, ou as forças que elas contêm, como uma imagem medieval que fascina uma pessoa que vive no século XXI de uma maneira-outra, para configurar um pensamento-outro sobre ela. Não quero excluir aqui qualquer estudo e noção que podemos ter da obra ou imagem em seu contexto de produção. Pelo contrário, procuro potencializar a imagem em si, modo pelo qual opero, buscando referências em imagens que me despertam fascínio. Imagens essas que portam uma ou muitas forças – cada imagem é também multiplicidade e se abre a variadas formas de entrada e abordagem, como um *mapa*, como um *rizoma*. Segundo Deleuze e Guattari (1995), o rizoma traz a ideia de funcionamento, mais do que de significado e representação – um mapa visto não apenas como representação do espaço, mas como dimensão de construção, de cartografia. Nesse sentido, seria importante fazer uma breve consideração em relação ao rizoma.

Baseados na premissa de que a vida e a natureza não têm origem nem fim, não se deixam fixar em uma representação e não têm nenhum modelo, Deleuze e Guattari (1995) efetuam no texto *Introdução: rizoma* uma crítica às categorias do pensamento ocidental, e propõem uma nova imagem do pensamento e do mundo: o rizoma. Dentre algumas características que os autores apresentam ao rizoma, destacamos o princípio de conexão e de heterogeneidade, que implica um funcionamento no qual “(...) qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 15). Essa característica promove um *descentramento* que se relaciona com outra característica do rizoma: o princípio de cartografia. A ideia de mapa apresentada como *construção*, e não como representação, permite a produção de um inconsciente, ao invés de apenas reproduzi-lo em um sistema fechado. Um mapa tem muitas entradas, e essa é uma das principais características do rizoma.

O que acabamos de descrever se aproxima *muitíssimo* da ideia de processo criativo a partir de imagens históricas que estamos tentando traçar aqui. Ir em qualquer referência, tomá-la do meio, em um movimento não-linear, manipulá-la para

13 NIETZSCHE, Friedrich. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p.397.

construir novas imagens. Partir do meio implica um movimento de entrar e sair, e não de começar e terminar – como em portal pelo qual transitamos, *um portal quiçá guardado por Jano*. Esse *meio* não é uma média, “(...) ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 37). A velocidade como em um rio, em um movimento que não vai de A para B, não é localizável, não se dá em linha reta, mas carrega A e B em si, sem a necessidade de oposição das partes. O rizoma se diferencia dos sistemas centrados, como o “*Libro de Arena*” (2005) de Borges, sem princípio nem fim. Não há como unificar, resumir, classificar.

Assim também encaro as imagens que são escolhidas por mim como referências – ou seriam elas que me escolhem? –, imagens que passam a me habitar. Não deixa de existir um “eu” que as encara e que atua, que delas tira um sentido, que tem uma consciência, mas há ainda algo mais nesse encontro, algo que é *pré-individual*, uma força capaz de retornar – ou não seria permanecer? Uma força invisível que atua, sim, sobre nós – como se um plano imaterial perpassasse aquele material, não sendo excludentes, mas atuando um sobre o outro.

A partir do teor do fascínio, as imagens que trago para este trabalho geram interesse para mim justamente pela parcela delas que, a meu ver, não exige um significado, ou melhor, como se as vias do significado e da representação não fossem suficientes para esgotá-las. Não há nunca como esgotar as possibilidades que uma imagem permite. A forma como trabalho essas imagens se dá como se as retomasse pelo *meio*, com velocidade, carregando a carga representativa mas também a carga *afetativa* delas. Logo, não é um movimento excludente, não se trata de achatar a carga simbólica que as imagens escolhidas possuem, mas tomar uma outra linha, uma outra direção. Elas são ainda acessíveis, o que nos permite a possibilidade de encontro com as mesmas. Encontros que podem vir a gerar desterritorializações. De minha parte, enquanto artista, procuro pensar as imagens de maneira a considerá-las *novas*, como no âmbito do eterno retorno: aquilo apto a retornar, também de maneira diferente, e não apenas igual. A sobrevivência que busco seria a imagem *nova*, considerada no pensamento filosófico aqui exposto como *sem semelhança*. E não seria isso o *presente*: quando tudo (nunca deixa de estar) está presente: a imanência? Deus Jano? Imagens que sobrevivem no tempo, que coexistem com as imagens do agora, também atuais, ainda vivas. Que ainda permitem encontros, sendo parte da tradição de uma cultura. E que podem retornar não pela ótica do *mesmo*, não apenas pelas vias tradicionais, mas também pela via

de uma potência que traz o *novo*. Dessa forma, elas não retornariam do mesmo jeito, no mesmo contexto, pela via da reprodução do *mesmo*, compreendidas da mesma forma. Elas *sobrevivem*, e isso caracteriza uma potência presente.

* * *

Como já vimos, um dos pontos mais importantes do pensamento de Gilles Deleuze é pensar pela imanência. A imanência permite a coexistência, a não-exclusão, e faz-se imprescindível para o entendimento da imagem artística que estamos tentando trazer aqui. Ela se mostra como um rizoma, como multiplicidade. O rizoma é a teorização da diferença e nele há o melhor e o pior, sem exclusão, sem uma estrutura hierárquica. Isso quer dizer que, além dos princípios de heterogeneidade, multiplicidade, cartografia, dentre outros, o rizoma também abarca o princípio de decalcomania. O decalque é resultado de um modelo estrutural, compreendendo um eixo genético, uma estrutura profunda. Diferenciado-se da ideia de mapa, uma lógica da árvore articula e hierarquiza os decalques, e estes por sua vez estão submetidos a ela. O decalque traduz o mapa em imagem e transforma o rizoma em raízes e radículas. Ele organiza segundo eixos de significância e subjetivação, classifica, carrega para o território do conhecido o que se apresenta como diferente. O rizoma se diferencia dos sistemas centrados e se mostra como um emaranhado de linhas, e não como unidades e dimensões. Mesmo com a impossibilidade de reproduzir o rizoma, ele não se opõe ao sistema da árvore, sistema do centro, do modelo, da reprodução. Não há exclusão nesse pensamento. Tudo isso é dito no sentido de pensar a imagem como rizoma, como multiplicidade aberta a conexões – seja por quais vias e quais sistemas forem.



Também vimos que reverter Platão é romper com o modelo de reconhecimento. O reconhecimento e o lembrar, para o filósofo, estão no centro de seu pensamento, pois remetem sempre a um modelo. Talvez seja mais fácil re-conhecer do que criar

(SCHOPKE, 2004). Uma grande tendência de nós, humanos, é de fato associar imagens pelo grau de semelhança e identidade que elas guardam com o que já conhecemos. E quando nos deparamos com algo *novo*, com algo que nos força a pensar, com algo que configura um mistério indecifrável? Transitar pelo conhecido não tem a capacidade de gerar tanto fascínio quanto pelo desconhecido; é pelas vias do *desconhecido* que se aprende.

Nesse sentido, a repetição pode estar ligada ao modelo e ao reconhecimento, mas não pela via do pensamento minoritário. Segundo Schopke (2004), a repetição seria a própria transgressão, de forma que, “Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um relevante contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos, a *repetição é a transgressão* (SCHOPKE, 2004, p. 35). Assim, a repetição vai em direção contrária às leis que impedem qualquer coisa de retornar e remete ao *singular* na medida em que uma coisa só retorna de forma diferente, como vimos pela noção de eterno retorno. Com isso não se quer dizer que se faz impossível uma cópia idêntica ao original, ou que o molde está fadado à propagação do *mesmo*, mas sim que não tem mais cabimento as noções de original e cópia, uma vez que elas se dissolveram e se confundiram. Como vimos pela citação de Shopke (2004), a repetição pressupõe a imanência – e essa é a sua transgressão: *repetir, repetir, até ficar diferente* – assim como na epígrafe deste tópico, citando o poeta Manoel de Barros. A repetição, o eterno retorno e a noção de imanência são imprescindíveis para a compreensão da imagem que aqui se busca.

E qual seria o meio de transmissão dessa repetição? Ela seria aqui sinônimo de sobrevivência? De que forma ela se tornaria visível se não remete a um modelo pré-determinado e envolve uma invisibilidade? Se a imagem constitui uma sobrevivência e um encontro singular com outro corpo, que pode vir a gerar marcas nesse corpo, essas marcas podem vir a se tornar físicas. Como no movimento contínuo de *desterritorialização e reterritorialização*. Forças só são visíveis pelos efeitos que geram, e esses efeitos podem vir a se configurar no plano material. Vejamos esse movimento descrito mais a fundo. Os filósofos convocados por Deleuze trabalham o pensamento atrelado à vida, e não separado da mesma, atentando-se também para aquilo que é incorporeal. Essa ótica pressupõe o pensamento como não separado do corpo, ou seja, não atrelado a uma ideia

transcendente. Os incorporais ocupam um lugar importante no pensamento deleuziano. Eles remetem ao campo do virtual, sendo visíveis apenas pelos seus efeitos – o que o incorporeal pode afetar no corporal, sendo importante notar que eles não se opõem, não são dimensões incompatíveis, mas atuam uma sobre a outra. Por sua vez, esse campo remete ao intensivo, que sempre é invisível – apesar de que nem sempre o invisível é intensivo. Para explicar melhor, no plano de imanência deleuziano estão emersos o intensivo, as forças, e o extensivo, as formas ou moldes contenedores. Ele é o plano onde se dão os agenciamentos, as composições, os encontros, onde tudo pode *vir a ser*, devir. Campo de efeitos que emerge nas situações. Para Deleuze estamos emersos nesse campo. O intensivo atua pelo virtual, e o virtual é da ordem do imprevisto – de maneira alguma esse virtual é o visível computadorizado. Quando há atuação de forças, podemos ver o incorporeal, que é visível pelo efeito que gera.

É por esse motivo que, quando trabalhamos os materiais, por exemplo, tentando tramar uma poética da matéria – isso que a gravura convoca em minha prática – não estamos negando a dimensão imaterial, de forma alguma. Há uma latência nos materiais, nas substâncias, elas também nos convocam, elas apresentam resistências, limites, mistérios. Por que trabalho tanto com o material do gesso, por exemplo, por que ele me fascina? Poderia dizer que é por ser um material muito usado na prática da gravura em metal, também na arquitetura etc. Mas há também uma outra via pela qual diria “não sei exatamente, mas sei que esse encontro que tem motivações ocultas produz efeitos que são visíveis e fortes”. Ou mesmo como quando olhamos um quadro ou assistimos a uma performance, e algo acontece ali, entre aquele que vê e aquele que é visto, que *afeta e se afeta* – como no âmbito do que foi aqui chamado de *invisível-recepção*. Talvez os efeitos da repetição possam ser vistos, não exclusivamente, pelo que se lida e se produz nas artes visuais: as imagens.

Ainda seria importante ressaltar que o intensivo, enquanto campo de forças, remete à ideia de potência. Em Deleuze, tal ideia vem de Espinosa, para quem a vida é, em sua essência, pura potência. Para o filósofo francês, essa potência se exerce, ou não, nas relações, remetendo a um plano de imanência, ao intensivo em que há uma justaposição, coexistência de dentro e fora. Assim, “A vida do indivíduo deu lugar a uma vida impessoal, mas singular, que desprende em puro acontecimento, liberado dos acidentes da vida interior e da vida exterior, isto é, da

subjetividade e da objetividade daquilo que acontece” (DELEUZE, 2002, p. 12 e 14). Nesse raciocínio, a vida como estado de imanência remete ao singular e à potência. Ou ainda, à *vontade de potência*.

Pela imanência, toda situação terá *forma* – homogeneização, com funcionamento binário – e *força* – pura diferença. É assim o funcionamento do rizoma, é assim o funcionamento da imagem. A forma pode ser afetada pelas forças através das relações, e é a *diferença* que gera movimento e faz o funcionamento dessa afetação, lembrando que o afeto é invisível, e que não é afeto no sentido de sentimento humano. Os afetos sustentam *sensações*, e não *sentimentos*. O que interessa não é um sujeito, o *eu*, ou um objeto, mas a *relação* estabelecida entre os dois num movimento de dessubjetivação: o *entre*, o impessoal, de onde emerge o virtual como nó de forças que surgem nos encontros, como dessubjetivação. Aqui encontramos a potência em Deleuze: uma força, uma intensidade, que se exerce nas relações – não apenas aquelas humanas. Potência, ou ainda, *multiplicidade*. No plano de imanência, não há oposição, não há negação, mas justaposição. A separação exterior/interior, subjetivo/objetivo priva a vida de sua potência. A multiplicidade tem pelo menos duas faces, como um deus Jano, que contempla tanto o atual como o virtual, não há como excluir qualquer parte da realidade – e, assim, ela pode ser entendida como plano de imanência. Nenhum pensamento a esgota, pois ela é mais do que a apreensão humana por significados – por isso me interessa, em meu processo criativo, dar importância para a *força* e as invisibilidades que operam no campo das artes visuais.

Transpondo o plano de imanência e a ideia de potência para o campo da linguagem, a título de exemplo, trago aqui o texto de Deleuze sobre o personagem Bartleby, de Herman Melville ¹⁴. Pacheco (2013) nos apresenta o texto *Bartleby, ou a fórmula*, de Gilles Deleuze, enquanto um extrato do plano de imanência, ao atravessar os seus limites filosóficos e políticos, demonstrando as suas articulações inerentes e cambiáveis. O personagem de Melville remete ao plano de imanência, a uma dimensão na qual não há oposição. O filósofo francês aponta a literalidade da fórmula *preferiria de não* (*I would prefer not to*, ao invés de *I had rather not*). Para ele, a fórmula extravagante, apesar de gramaticalmente correta, tem a mesma força que uma fórmula *agramatical*, como se fosse uma espécie de língua estrangeira. É justamente isso que o atrai na literatura e no caso de Bartleby. A originalidade do

14 “Bartleby, o Escrivão” é um conto do escritor estadunidense Herman Melville (1819-1891).

agramatical o seduz pela singularidade intensiva que opera, ou seja, pela abertura à mistura operada no campo intensivo: o acontecimento, a dessubjetivação – abertura que também pode ser proporcionada por artes visuais. Se *preferiria de não* não aceita, também não recusa, criando um limbo de indeterminação: “*Eu preferiria nada a algo*: não uma vontade de nada, mas um crescimento de um nada de vontade” (DELEUZE, 1997, p. 83). Bartleby não diz rebeldemente *eu não quero, não vou fazer*. Ele diz passivamente *preferiria de não*. Nesse sentido, a fórmula de Bartleby pretende dizer o indizível, produzindo uma desterritorialização da linguagem, que faz a língua atingir uma ordem intensiva, o transcendental da linguagem. Esse campo transcendental não remete a um objeto nem pertence a um sujeito, não é o transcendente hierárquico de Platão ou o transcendental de Kant, mas “Na ausência de consciência, o campo transcendental se definiria como um puro plano de imanência, já que ele escapa a toda transcendência, tanto do sujeito quanto do objeto” (DELEUZE, 2002, p. 12). Diferenciando-se do transcendental kantiano, Deleuze inaugura o chamado *empirismo transcendental* que possibilitará o encontro fundamental do pensamento com as forças do fora, as forças que nos forçam a pensar e que nos afetam.

Por que isso nos interessa aqui? A *vontade de potência* da qual Nietzsche fala talvez seja um *abrir-se* para essas forças. Se pelo grau da vontade da potência temos o exemplo de Bartleby, de que forma poderia ainda atuar a arte no sentido de afetar e de se deixar afetar pela vida? Godinho escreve (2007, p. 121) “Trata-se não já da representação ou de pura imagem que remete para a vida como referente, mas da própria vida que se exprime na imagem”. Ainda mais à frente coloca “A arte não representa o mundo. É o mundo tornado imanente” (GODINHO, 2007, p. 128). Com essas citações temos ligadas a potência, a imanência e a arte, ou ainda, a imagem. O que se quer com isso? **Fazer o fazer, pensar sobre o fazer, pensar sobre o pensar, fazer o pensar**. Isso seria considerar o processo criativo, tão difícil de acreditar em sua relevância para outros legentes – digo isso na posição de artista-mestranda que se propôs a uma pesquisa prático-teórica.

Nessa conjuntura, seria importante questionar: qual tipo de imagem estamos querendo, ou estamos precisando? Por que neste texto se insiste em repensar o estatuto da imagem de uma maneira ligada à visão do próprio processo criativo? Por que seria tão importante vasculhar a imagem? Talvez essas sejam as perguntas que orientem essa busca por uma abordagem da imagem nas artes visuais. Uma

abordagem que passe não apenas por sua visibilidade, mas também por sua virtualidade, pelas forças que a compõe e que nos afetam – que considere ambas as partes. Essa pesquisa parte e se direciona a uma prática artística: se se trabalha com a visualidade – e, com certeza, a ela é dada muita atenção tanto na produção quanto na pesquisa de referências –, trabalha-se também com intensidades, encontra-se sensações desconhecidas, estranhas, e, ainda, trabalha-se também conceitualmente. Teríamos então uma prática artística que articula conceito, intensidade e visualidade. Não estamos aqui querendo excluir certas categorias da imagem, mas basear-nos em um processo criativo para poder vasculhá-la.

Atualmente, vivemos rodeados de imagens, mas que tipo de imagens? Imagens úteis, que apresentam objetivos como o de persuadir a um desejo de aquisição material, por exemplo. Não pretendo aqui nenhuma hierarquia entre a imagem publicitária e aquela artística, de maneira alguma, mas apenas pensar um pouco sobre que tipo de imagens estão presentes conosco em nosso cotidiano. Temos muitas *imagens com objetivo*, com finalidade, ao nosso redor, que participam e conduzem o que desejamos da nossa vida, impedindo o pensamento e a diferença e estimulando a reprodução do *mesmo*, estimulando ideais. Talvez nunca tenhamos de fato estado tão próximos de tanta liberdade de escolha no presente, como acontece agora. Ao mesmo tempo, talvez nunca tenhamos estado tão impotentes, como sugere um artigo no jornal *The Guardian*, intitulado *Neoliberalism has brought out the worst in us* (VERHAEGHE, 2014). A imagem atrelada ao atual estado do sistema econômico que vivemos é algo da ordem de um choque paralisante de forças novas, de mudanças, de pensamento, de escolhas singulares. É algo do nível de arrasar as multiplicidades, e isso não é nenhuma novidade. No entanto, isso ainda choca e assola. A imagem posta a serviço do controle de nossas subjetividades está cada vez mais silenciosa, são imagens que se colocam como verdades absolutas, mas “você” tem livre poder de escolha perante elas. Ou não. O meio artístico não está livre dessa lógica também, ninguém está imune.

Eu acredito, e talvez tenha nisso algo de uma *vontade rasgante* – uma força que impulsionaria os processos dos trabalhos que realizo –, na imagem-multiplicidade, porque não acredito na verdade unívoca. Isso move a minha investigação, pois acredito na pluralidade de percepções, de concepções, de impressões e de significados, acredito na verdade que é sempre transitória. Por isso é importante acreditar, *porque é cheio de vida e movimento*, e é isso o que move as

nossas investigações. A pluralidade daquilo que afeta sem ser visto e sem ser capturado: essa força me interessa. E essa força é da diferença, ela desestabiliza: um invisível-indizível-inapreensível, do qual só temos pistas pelos efeitos que ele pode vir a gerar. Em português, o sufixo *-ível* sugere aquilo *que pode ser, passível de*.

Há algo que dói, há algo que pulsa, há algo que impulsiona o agir, o fazer, o mostrar, o escancarar, o ir ver, o perceber, o olhar e deixar-se também ser olhado. Há algo que me conduz a fazer que não é a minha consciência, e também não é minha inconsciência. Existe a sensação de que muitas forças atuam em cada processo... Sensação de que existem muitos planos de compreensão, que passam pelo corpo, pelas dobras da pele, por aquelas do cérebro, pelas mãos, pelo sistema nervoso inteiro. E pelas entranhas. A partir dessa conjuntura, que é mental mas também visceral, como se opera o *fazer*?

2.3 – O ponto de partida, ou O processo criativo propriamente dito

Com pedaços de mim eu monto um ser atônito
Manoel de Barros, *Livro sobre nada*

No princípio do tópico anterior, ressaltai o uso alternado dos pronomes pessoais da primeira pessoa do plural e do singular no decorrer do texto. Coloquei que a primeira pessoa do singular vem sendo escolhida para se expor prioritariamente as práticas artísticas e seus pensamentos e reflexões práticos, por não ter como cindir os processos em ateliê e seus resultados da singularidade que os manipula. Seria ainda necessário acrescentar que neste trabalho, quando digo “eu”, abro-me ao diálogo. Abrir-se a essa vontade potente, abrir-se aos comentários, expor-se literalmente: neste tópico discorro sobre o pensamento próprio do processo artístico. E não é difícil considerá-lo? Conseguir crer que o que é tão singular e particular poderia ser útil a outrem? *Útil* seria o melhor adjetivo para se usar nesse contexto? Parece que preciso me convencer de que é, sim, importante expor processos, também por meio escrito. Não seria a produção artística um constante processo, interminável? Por que ao estudar Deleuze encontrei tantas referências ao processo de criação, ao *pensar*? Ou ainda, em outros autores que se propõem a abordar essa concepção, apontando a arte como capaz de uma *verdadeira* criação, no sentido deleuziano? Por que se dá essa atenção para a arte e seus processos?

Por que se acredita na arte como aquilo que poderia nos oferecer a afirmação da vida, da existência? Por que essa aposta na invenção? Talvez seja visível um caminho de respostas, e mais perguntas, pelo que escreve Fuganti (1996, p. 80), dizendo que

Todo moralista espera melhorar o mundo pela virtude, deseja fazer triunfar a parte controlável do acaso, submissa à razão. Porém, o artista, este já perdeu toda a esperança. Ele não espera, ele produz o novo, ele inventa com rigor o seu próprio mundo sem dividir o acaso, mas afirmando-o inteiro (...)

Lembro-me aqui do trabalho “3 *Stoppages étalons*” (1913), de Marcel Duchamp. Soltar e deixar cair ao chão um fio maleável de um metro de comprimento, material instável. Repetir o processo mais duas vezes, pelo menos – talvez inúmeras. A repetição aqui não teria a ver com o acaso? Das linhas maleáveis que no chão se tornam estáticas, após a queda, traça-se um padrão: três réguas de madeira. Como réguas de modelagem do vestuário, lembro-me desse universo. Uma régua é utilizada para se ter precisão no traço. Mesmo as réguas curvas de modelagem: que você una os pontos de maneira *correta*. Em meu ateliê de costura, tenho mais de uma curva francesa – nome dado a um determinado tipo de régua curva –, tão bonitas, mas quase sempre uno os pontos à mão livre: colarinho, cava, cós, gavião... O trabalho de Duchamp, guardado em sua caixa de madeira – que também lembra as antigas caixas com métodos de modelagem plana do vestuário – interessa pelo seu caráter processual e aleatório. Tal caráter não impede que desse processo se formalize visualmente o trabalho, não obstante o acaso que está em jogo.

Lembro-me aqui também da imagem da esperança, “*Spes*”, da série “*Virtú*”: cabisbaixa, com o olhar para o chão, as mãos soltas no corpo, mas os braços semi-flexionados, como se estivesse em ato de reerguê-los, estaticamente – um misto de esperança e desesperança, um indefinido entre a virtude e o vício. Optou-se aqui por escrever sobre e com o processo de criação, trabalhando junto com a produção prática e seu pensamento, seu *pensar diretamente nas coisas*, e acrescento: diretamente nas e por imagens. Optou-se por dar atenção ao *processo*, olhar para *como se opera*, problematizar as questões suscitadas pelo próprio fazer. Como já escrito, *fazer o fazer, pensar sobre o fazer, pensar sobre o pensar, fazer o pensar* – num ciclo eternamente retomado, que não dissocia o fazer mental e material, a

manipulação conceitual e física, o que será abordado mais adiante no terceiro capítulo com a noção de *fingere*.



Outra escolha que já foi ressaltada aqui, e que se faz importante relembrar por relacionar-se com essa atenção para o processo e suas questões, é aquela de trabalhar as imagens em pranchas anexas ao texto escrito ¹⁵. Trabalhar com as pranchas é trabalhar com a multiplicidade, a imanência e o eterno retorno das imagens, temas tratados anteriormente. Além disso, dispostas dessa forma, elas geram movimentos vários, que dependem também de quem as olha, considerando cada imagem como multiplicidade. Dessa forma, aqui não interessa tanto a ordem de *leitura* das imagens, mas os caminhos vários que os diversos olhares podem escolher e *poder*, ao deparar-se com elas. As imagens dispostas separadamente a este texto rondam o mesmo, constituindo um conjunto, um plano que dialoga com meu processo e universo imagético e com o que se escreve sobre ele. No decorrer da leitura, aparecem apenas “lembretes” de imagens, que conduzem o olhar para o que se encontra fora do texto. Apresento assim o universo imagético que ronda esta pesquisa.

Nesse sentido, a prancha é uma ideia da imagem que *habita*. Expor o pensamento imagético, que se dá pelas imagens propriamente ditas, é também abri-

15 Nesse ponto, não se pode deixar de mencionar Aby Warburg (1866-1929), o *historiador da cultura* alemão que desenvolveu um verdadeiro *pensamento por imagens* (DIDI-HUBERMAN, 2013). Warburg trabalhou de 1924 até 1929 no atlas de imagens com disposições fotográficas intitulado *Mnemosyne*. O pensamento por imagens do estudioso se destaca pelo seu sentido *combinatório*, como ressalta Didi-Huberman (2013), por criar conjuntos de imagens com unidade cromática (todas em preto e branco) e com o denominador comum da escala fotográfica. No entanto, tais conjuntos aparentemente homogêneos, podendo centrar-se nas formas ou nos gestos, põem em jogo justamente as heterogeneidades entre escalas, detalhes, tempos históricos, dentre outras. Warburg manipulava a reprodução fotográfica em seus estudos e montagens que apresentava ao público e, como salienta Didi-Huberman (2013, p. 386), “Ele concebia cada conferência menos como um argumento ilustrado por imagens do que como uma sequência de imagens esclarecido por um argumento”. Essa colocação é importante no sentido do *pensar* por imagens, conceber os diálogos e combinações possíveis entre as próprias imagens como uma forma de pensar, e não apenas como mera ilustração ao texto escrito. A renúncia à fixação das imagens, a qualquer estado definitivo que se possa dar a elas, foi uma escolha de Warburg no sentido de que “O pensamento é uma questão de plasticidade, de mobilidade, de metamorfose” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 389). As imagens não se fixam nunca, estão em constante movimento.

lo para outras possibilidades ainda não percebidas – é uma exposição, uma abertura ao outro. A imagem aqui não depende do pensamento filosófico, ou de conceitos ou categorias, necessários para estruturá-la ou fixá-la em uma lógica, em um sentido completamente fechado em relação ao capítulo – não há sentido fechado para imagens. O flerte com a filosofia que este trabalho apresenta não se dá de maneira rígida, mas de forma a trazer certas ideias e funcionamentos para problematizar-se determinadas questões, em conjunto com o que a prática demandou e ainda demanda. Tampouco se delega aqui as imagens à mera *função* de ilustração, mas à *eterna repetição*, como já citado anteriormente. Melhor dizendo, pelo motivo das imagens engendrarem um eterno retorno é que elas se encontram trazidas dessa forma para este trabalho: em um mesmo plano, aproximadas para mostrarem sob outra perspectiva a pesquisa, o pensamento que aqui se desenvolve. Evidentemente, e de certa forma independentemente, dialogam com o texto, não apenas com aquilo que se tenta pensar com outros autores, desenvolvendo questões abstratas do trabalho artístico, mas também com os relatos de exposições, processos, anotações, divagações sobre a prática em ateliê. As imagens e suas sobrevivências, que se mesclam e se confundem numa lógica de associações, tensionando as passagens entre original e cópia, falso e verdadeiro.

* * *

Para divagar, escrevo à mão. Escrever à mão é passar do pensamento à mão, diretamente. Usar a primeira pessoa, como em anotações de ateliê. Percorrer o próprio trabalho, numa tentativa de compreensão dos processos e das questões, mas não especificamente de cada imagem produzida: o que move a feitura, o que me move, o que me interessa, quais sensações e imagens me habitam e se formam em mim – quais os movimentos expostos. Como a imagem que apareceu subitamente durante a aula de teoria da arte, em uma apresentação sobre o engajamento político do artista. Eu prestava bastante atenção quando fui invadida por uma imagem e a enxerguei: vi a *Madonna del Latte* que vinha buscando desde o princípio de 2013: deitada, em um fundo e um chão negros e brilhantes de betume (ou seria em alguma parte dourada como o latão?), com sua veste plissada e prensada com verniz, que impede ao seu braço direito o movimento. Apoiada no chão, a fitar seu bebê sem rosto. Uma sequência de fotos: a relação da *Madonna*

com o bebê, sem que apareça seu rosto, cortado pelo enquadramento ou escondido atrás de seu filho ontológico – Llansol, os trechos de “Finita”:

O filho que há-de vir não será do meu sangue, não será da minha linhagem biológica. Não pertencerá também à minha linhagem simbólica, porque nem sequer meu filho adoptivo será. De que modo essa **criança sem rosto** será minha? (LLANSOL, 2005, p. 143-144, grifo da autora).

Tendência à monocromia, novamente, agora pelo bege, pelo *nude*, areia. Nota: na prática, é preciso ir ao centro da cidade buscar maquiagens cênicas, fazer testes com base e cola, base e gesso, base líquida, em pó, como tampar a sobancelha, qual cabelo etc. A pré-produção de um trabalho.

Mas essa imagem, *indeseñável*, é apenas esquematizável. A imagem que vem antes de sua forma, seu formato e seu material físico. Seria ela uma força? Ela vem para cada um, invisível, e daí à sua materialização são muitos passos, uma verdadeira busca pelo visível: vê-la na realidade tátil, tocá-la com os olhos, manipulando-a desde o princípio, como uma gestação conceitual e material. Uma busca que, venho pensando, às vezes começa antes mesmo de sabermos o que se busca.

* * *

Seria preciso escrever sobre a exposição “*Nuova Architettura*”: quatro salas brancas, oito imagens espalhadas por elas, instaladas na parede em fragmentos trabalhados com gesso em pó ¹⁶. Um percurso que se inicia fora da galeria com quatro altas colunas enroladas por uma tela branca, meio tecido. Poucas pessoas notam, parece mais um átrio em reforma, colunas sendo restauradas – quando do retorno do percurso expositivo já se pode notá-las com mais facilidade, ao fundo, à distância, e não na proximidade. Poderia aqui descrever tal percurso, mas esse já foi muito bem evidenciado no catálogo da exposição:

Uma pasta feita de gesso recobre os corpos, que agora são estátuas. (...) Seu cenário compreende um vestíbulo e quatro salas. O espectador está no vazio do vestíbulo, parado entre quatro colunas encapadas por uma tela branca. Dele, é possível ver as duas primeiras salas com suas três personagens. Prudência e Fortaleza aparecem à frente. Ambas empunham

¹⁶ A exposição individual foi realizada na Galeria do Centro Cultural da UFMG, de 11 de abril a 18 de maio de 2014. Dela participou o trabalho de fotografias “*Virtù*” (2013).

objetos de defesa. Prudência esconde seu rosto atrás de um espelho que reflete o que está a sua frente. Fortaleza segura um pequeno escudo em seu colo. Justiça aparece ao fundo do plano. Ela segura e contempla, em seus braços, uma balança que está de cabeça para baixo. Suas mãos suportam o peso. Na parede atrás de Justiça, se encontra a terceira sala. Nela estão Caridade, Esperança, Fé e Temperança. Caridade está com as mãos atadas. Esperança olha para o chão e deixa suas mãos caírem soltas sobre o corpo. Fé segura um livro aberto com páginas em branco. Temperança fita e se insinua ao público. Por fim, na última sala, defrontamos com um espaço vazio cujas superfícies são recobertas de gesso. Percorremo-lo com os olhos. O vazio desta sala se confunde com o vazio do vestibulo, pois ambos são espaços carentes de apropriação e intimidade. Início e fim fundem-se e instigam-nos a percorrer a peça de trás para frente. Nos viramos de costas, e vemos então Efigie, a virtude fictícia, o retrato que revela a mão criadora a proferir o golpe. Efigie então nos lança a um começo, fazendo-nos voltar por todos os espaços percorridos. (...) Voltamos à sala onde ficou Justiça e damos com uma cena que passou despercebida pelo simples fato de não termos olhado para trás. Assim como o vazio da última sala é o contracampo de Efigie, aqui, o contracampo de Justiça é o vazio que a conecta visualmente ao vestibulo. Então, se nos pusermos de costas à Justiça, veremos, ao fundo de uma extensa perspectiva, quatro colunas brancas revelando o espaço vazio e frio do vestibulo (WAISBERG, 2014).

Não quero aqui descrever a exposição apenas, mas versar sobre alguns outros pontos. Como sobre a maneira como era agradável para mim, mas também emblemático, estar naquele lugar – porque ali na galeria foi montado um *outro lugar*. Um certo se sentir à vontade, um certo estar em um lugar bom para você, também seu, que te comporta, mas sem confortar. Diferente depois com a performance realizada na última sala da exposição, que (des)montou um embate com o espaço, sua destruição, uma incisão na parede com a espátula cortante, levando o pó ao chão e à suspensão.

O espaço branco, *texturado*, a instalação que emerge da parede como um afresco mimético que cria a ilusão da escultura, mas aqui um gesso que emerge real, e não ilusório pela ótica. Ele emerge convocando o tato: quantas marcas de dedos não encontrei na parede instalada. Um lugar real, de estranhamento do celestial com o humano, de polarização, de força. O interior da galeria preenchido por um vestido, oito quadros e trezentos e vinte quilos de gesso, nada mais. Jamais vazio; o branco, as texturas, as imagens e o vestido, todos na parede, mas ocupando o espaço tridimensional de toda a galeria: presentes e silenciosos. Um espaço de silêncio.

A parede texturada contém o próprio ato de jogar o gesso contra a parede, esse gesto e sua repetição: a mão e a intensidade, a força do corpo, ora montes, ora texturas ralas. Ela contém o movimento. A fina camada de cola mantinha o gesso na

parede, grão por grão, grudados um a um, entre eles próprios: o pó. O mesmo pó úmido no corpo, engessando o movimento da figura nas fotografias. Figura monocromática, mas colorida. O monocromo não é preto e branco, mas um falso descolorado: uma *grisalha*, que “Parece antes resultar de um momento e de um movimento: trata-se do tempo que passou, como uma rajada de vento, e que, ao passar, *pulverizou* (nos dois sentidos do verbo: depositar poeira e destruir) a cor das coisas” (DIDI-HUBERMAN, 2014, s/p).



O encerramento da exposição se deu com uma performance, intitulada “*Effigies/Figura/Fingere/Effingere*” (2014). Como quase sempre em meu processo, o trabalho vai à frente de qualquer concepção conceitual rígida que se possa ter dele. Talvez por considerar que o conceito rígido torne estático o processo que se desenvolve com outras formas do pensar – por isso são importantes as noções de verdade transitória e processualidade. Isso não quer dizer que os trabalhos não articulem conceitos, mas sim que esses conceitos vão sendo melhor articulados e modificados com o próprio *fazer*. O trabalho é uma *vontade rasgante* que vai à frente, que deixa para trás a racionalização sobre ele, sua interpretação ou julgamento – o que não quer dizer que textos escritos não possam impulsionar esse processo e nem que sentidos e interpretações não possam dele ser tirados. Quero dizer apenas que, antes de tudo, é preciso fazê-lo, manipulá-lo, *entrar em sua marcha*, vivê-lo. Novamente penso que é, de fato, muito íntimo falar sobre o processo, o que é anterior a um trabalho, seu plano originário. Novamente me pergunto se será de relevância escrever sobre isso, se será importante também para outras pessoas entrar em contato com essas anotações, ou se elas servem apenas à minha pessoa. Acho questionável. Patricia me disse que é preciso, que os artistas têm necessidade disso, precisam escrever e ler sobre seus processos e os dos outros ¹⁷. Nesse sentido, é preciso persistir, ter coragem.

¹⁷ Os diálogos, os comentários e as críticas recebidas durante os processos aqui expostos se fazem de suma importância – constituem outros olhares. Falo aqui em primeiros nomes, sem que haja necessidade de identificar pessoas físicas específicas, com nomes de família.

Palavras que foram aparecendo para mim: **effigies**, desde “*Architettura*”, ao estudar o tratado de arquitetura do bolonhês Sebastiano Serlio (1475-1554) na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, refletindo sobre o autorretrato (a cada série que faço, um autorretrato incluído); **figura**, ao discorrer sobre “*Virtù*”, comecei a chamar meus “personagens” de figura; **fingere**, ao pesquisar sobre o forjar, o fingir e a ficção em arte; **effingere**, de surpresa, ao por acaso encontrar o termo no livro “*Effigies*”, de Daniel Payot (1997), indicado por um professor do mestrado ¹⁸. Assim também, por acaso, encontrei o livro de Didi-Huberman sobre o *grisaille*, assunto sobre o qual se discorrerá mais adiante, gênero que chamei de *falso descolorado*, por já estar estudando a pintura de grisalha de Giotto na *Cappella degli Scrovegni*. Ou ainda, abrir o “Atlas Mnemosyne”, de Aby Warburg, e deparar-me com a prancha de número quarenta e nove, toda composta por imagens originalmente em grisalha. Como não ceder à pesquisa que se posta ao seu alcance: na sua frente, nas suas mãos e debaixo de seus olhos? Evidentemente, eu já vinha pesquisando a pintura de grisalha, como o exemplo que aqui trago, mas o acaso na pesquisa é algo da ordem do maravilhoso. Quando acontece é preciso ceder a ele em alguns momentos.

Pelo que alcanço entender, essas quatro palavras, que vieram a nomear a performance, são a coluna que restou de pé quando do encerramento da exposição. Apenas uma coluna de gesso em pó, das oito que se encontravam nas paredes da última sala da galeria, foi deixada de pé – aquela que correspondia à virtude fictícia, nomeada “*Effigies*”. Por isso trago para a pesquisa essas quatro palavras, como um objeto ainda em desenvolvimento – e são de fato um objeto muito extenso, ao qual poderia dedicar toda a monografia, mas não é o caso. No entanto, cedo a elas, realmente e corporalmente: a realização da performance. Essa performance foi projetada no período do mestrado e fica agora “de pé”, como a coluna que não derrubei naquela sala branca da exposição: o que fica para continuar a pesquisa, o que é o retorno do *novo*, novamente. Seja para voltar essas palavras para a compreensão das virtudes e desse trabalho já realizado, seja para apontá-las para outra direção: elas também me apontam. A performance foi, mesmo, isso: partiu pelo interesse no som oco e pesado do gesso ao cair no chão quando descascado por uma espátula. E pelo som da espátula: corte – dilaceração, escancaramento do

¹⁸ O livro foi indicado pelo professor Stéphane Huchet, no decorrer da disciplina “Paradigmas e práticas da teoria da arte”, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG, no primeiro semestre de 2014.

espaço fictício construído, como se se quisesse dizer: “vejam, isso é mesmo uma construção, uma manipulação”. Como fita a “*Effigies*” nessa mesma sala: dá as costas para quem a vê e escancara sua falsa aparência de estátua. Ela se entrega, como se dissesse: “Sou mesmo um corpo vivo fingido de estátua, não vêem? E manipulo o material que me permite forjar esse trabalho (fazê-lo) e forjar a escultura (pretendê-la). Sou um corpo-escultura em ruína, sou a edificação e a decadência. Sou quem fez tudo isso que vêem”. O autorretrato da série das virtudes. A única virtude à qual seria possível a palavra, figura real que se mostra. As outras seriam, sim, mais torpes, mais apáticas mesmo que expressivas, mas pertencentes a um outro lugar. A Temperança ainda tenta falar, abre os lábios levemente, como se apenas desejasse dizer “eu desejo”. Mas não chega a.



A performance foi, mesmo, isso: por escrito em giz, designar a cada uma das oito colunas uma das oito virtudes correspondentes; retirar o vestido da parede, deixando lá sua contraforma não-pulverizada, e estendê-lo no chão. Descascar a parede: o soterramento dos escritos (das virtudes morais); o pó em suspensão se depositando sobre mim e sobre o vestido no chão. Ao fim: ela, que já era pó, a nova arquitetura ali edificada foi levada ao pó junto com as virtudes – escancarado o seu estado de arquitetura frágil, que se edifica no pó propriamente dito, e é essa a sua condição; ao retirar o vestido do chão, ali ficou sua contraforma pulverizada. Nada mais nas paredes, nada mais verticalizado, salvo uma coluna, na qual se podia ler em sua base “*Effigies Figura Fingere Effingere*”. O pó em suspensão aos poucos se decantava. Sem que houvesse nenhum intuito moralista, mas justamente isso: soterrar qualquer moralidade, instaurar naquele espaço uma ética da vontade potente, que convidasse os corpos a problematizarem as dicotomias.

Após ver o vídeo da gravação da performance, reparo como durante o fazer eu parava para olhar o que estava fazendo. A construção da performance também se deu no decorrer dela: como em qualquer trabalho a que me proponho, o contato durante o fazer é muito rico – não há como definir estruturas e submeter-se a elas,

na antecedência da experimentação. Só o *realizar*, a ação, o ato, *in progress*, aponta certas saídas do próprio trabalho, porque é nesse *durante* que se vive o processo propriamente dito. O *fazer*, na prática, é mais amplo do que qualquer pré-concepção que possamos ter dele, por lidar com instâncias que não controlamos, por ser *pensar diretamente nas coisas*. Repito, *fazer o fazer, pensar sobre o fazer, pensar sobre o pensar, fazer o pensar*. E assim por diante.

Os pedaços que fui deixando das colunas, ao descascá-las, foram ficando como um desenho, sutis, pequenos, deixados *como que com delicadeza* no meio daquele ato agressivo, de tanto movimento, devastador. O desenho que se faz pela parede incisa, sem o pó, em contraste com a parede atingida pelo pó, intocada. Seria mais uma gravura do que um desenho? Uma gravura expandida, de fato? Ou uma ação, certos materiais, um universo todo que remeteria ao campo da gravura, sem a pretensão de fazer com que seja uma gravura? Um contraste que se dá pela forma e pela contraforma permitidas pelo pó de gesso. Uma incisão.

A coluna que ficou de pé me olhava até o fim daqueles quarenta minutos de duração. Como que para dizer que ela não seria derrubada, quando eu queria derrubá-la desde o planejamento da performance. Vou olhando também como se me olhassem: o vestido, a coluna, a parede, os pedaços que deixei. Todo aquele espaço e suas *figuras*.

* * *

Sobre como a gravura parece preceder os desdobramentos do trabalho: ela vem impulsivamente, desesperadamente querendo ganhar uma chapa e papéis: pura matéria. Como com “*Architettura*” (2010) que se desdobrou na “*Nuova Architettura*” (2014) e agora com “*Doppia-piega*” (2013), que parece anteceder e profundamente se relacionar com a pesquisa em torno *della madonna del latte*, mas que antes veio a se juntar com novos trabalhos e constituir a exposição “*Dupla-dobra*” (2015) – essa, que já não é ponto de partida, veremos mais adiante na dissertação. Em todos esses trabalhos um primeiro impulso, uma primeira visualização de imagens que aparecem na mente e muito tempo para se desenvolverem. O tempo da compreensão, o tempo do fazer. O desenvolver do ato e da potência ao mesmo tempo: “A própria potência é ato (...)”, escreve Deleuze (2013, p. 37).

Observo então como o trabalho “*Architettura*” (2010) foi essencial para a construção de “*Virtù*” (2012/13) e da subsequente exposição “*Nuova Architettura*” (2014). Não apenas pelas edificações não localizáveis geograficamente, ou pela verticalidade das colunas, ou mesmo pelas virtudes que habitavam esses portais. Mas também por abrir o campo para o que viria a se configurar no corpo, na vestimenta e na fotografia, logo depois no espaço. Na montagem de um espaço peculiar na realidade táctil.

“*Architettura*”, a série de gravuras de 2010, inaugura um espaço do *ingere*, da forja, da manipulação. Um interesse pelas imagens medievais e antigas, pelas imagens tão distantes do tempo presente. Uma vontade de construir pelo *ingere*, pela montagem de elementos variados e distantes entre si no tempo e no espaço, montando portais aparentemente representativos de portais existentes, mas nos quais, ao se observar atentamente, nem mesmo os pontos de vista das variadas imagens coexistem em uma mesma folha. Diversas perspectivas amontoadas em um mesmo desenho. Figuras misteriosas habitam os portais, figuras de fato baseadas em fontes existentes. Algumas delas que vieram habitar a *nuova architettura*.

* * *

Então, retomar o trabalho que permitiu o projeto para ingresso no mestrado. Tirar da gaveta, enfim. Tornar a olhar as catorze imagens que compõe a série “*Doppia-piega*”, de 2013. Catorze imagens que fiz e guardei, pouco as tirei da gaveta. Ver de perto, encarar: o olhar foge.

Nydia disse sobre essa série, quando a expus ao grupo da “Expedição Fazendinha”, que via a gravura como uma “fotografia” que registraria esse processo do tecido ¹⁹. O tecido fora o material por excelência investigado nessa série produzida, uma vez que trabalhei retalhos de panos, suas dobras e texturas decalcadas nas chapas de metal para fazer gravuras. Pergunto-me: assim, o trabalho aconteceria no tecido e nesse entre, nas transmissões? Do ferro de passar ao tecido, do tecido à chapa de metal, da chapa de metal ao papel... Estágio

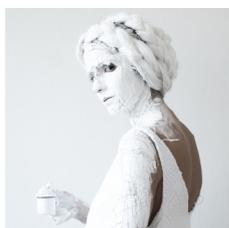
19 A “Expedição Fazendinha” foi uma residência artística da qual participei, com mais nove colegas, em uma fazenda localizada na região de Piedade do Paraopeba (MG). Aconteceu nos dias 24 e 25 de maio de 2014, tendo sido precedida de dois encontros com o grupo e os orientadores e seguida de mais dois encontros para se organizar a exposição com os trabalhos lá desenvolvidos. Essa publicação aconteceu de 20 a 26 de julho de 2014, no ateliê ESPAÍ em Belo Horizonte/MG.

intervalar, *entre-deois*: dupla-dobra. Antes mesmo que eu falasse com ela qualquer coisa sobre o processo ali empregado, sobre o verniz-mole que é tão sensível e que permitiu os decalques nas chapas de metal, ela sugeriu que trabalho por *sensibilizar superfícies*. As dobras nos panos, o gesso na parede, os processos de gravura que emprego ao fazê-las, mas também ao fazer outros trabalhos em outros meios. Nydia disse que a gravura parece estar em tudo que faço, que não é possível, para alguém que conhece os processos de gravura, olhar a parede de gesso de “*Nuova Architettura*” e não pensar nesse campo de conhecimento. Reconheço algo nisso que ela diz, penso também no que Susana havia me dito sobre *raspar a parede* ser como um ato de incisão, como nas gravuras calcográficas.

Havia pensado essa raspagem primeiramente como um desenho, mas relembro esses comentários, penso mesmo na gravura: fundadora da expansão dos meios, materiais, processos, formas e suportes em meu trabalho – não só o desdobra conceitualmente, mas também processual e *matericamente*. Penso essa aproximação não porque seja preciso identificar o ato da raspagem com qualquer esfera específica das artes, mas talvez para compreender um pouco do que venho fazendo, desse pensamento em ato.

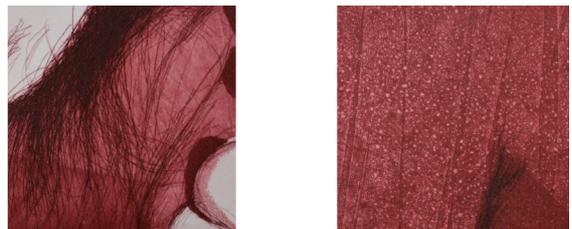
Sensibilizar superfícies: e que superfície sensível sou eu ao tentar olhar essas imagens – desvio o olhar, porque me dão vontade de não as olhar, simplesmente. Ficar em silêncio. Rever as dobras, os corpos. Olhar primeiro pela imagem mais fácil de me aproximar: o autorretrato da série, a efígie. Seria mesmo preciso falar dessas imagens? Não uma a uma, mas olhá-las uma a uma, como todo e como detalhe – como toda gravura pede –, escrevendo as impressões.

Effigies: necessito de escolher com muita atenção as palavras com as quais nomear o que faço, se é que se nomeia. Não o título “Autorretrato”, mas “*Effigies*”; não “fingir”, mas “*fingere*” – as conotações são diferentes, as palavras se transformam ao longo da história também. Necessito saber, mesmo que brevemente, dessas etimologias, precisar o que estou falando, não errar a palavra com a qual nomeio – dar um nome me parece algo muito sério.



Effigies, essa imagem composta por duas imagens: um fundo em rendas e vieses de costura; um torso que estende a mão e com ela tampa seu rosto, aberto apenas o olho; um *close* na palma da mão, suas dobras quase topográficas. A efígie aqui fita como aquela de “*Architettura*”, que espreita, de perfil, para fora do papel. Especial atenção para a mão, aquela que *moldea*, o *ingere*.

Então as outras treze imagens me fitam, aguardando que pegue alguma para observar. Desvio. Falar do trabalho pelas imagens, a partir das imagens, partir das imagens. Que cor é essa? Um *magenta borra-de-chá*. A gravura que pego: de muito perto vê-se a trama do tecido tafetá, as finas dobras, magras, como traços aciculiformes. Pequenos círculos brancos fazem estrelas, constelações? Provenientes do verniz, do processo, da gordura que teimou em não sair da chapa, mesmo que a limpasse com vinagre e gesso.



Uma insistência de riscos – água-forte e ponta-seca: ferida (a intenção de cavar a chapa ao máximo). As marcas das dobras do corpo humano, da fotografia referência para cada imagem. O corpo aqui também se inscreve. Uma leve água-tinta escurece um canto: sombra. Um sutil branco deixado no topo da chapa, intocada ali naquele breve espaço. Sugere uma topografia, superfície do solo. Uma imagem apenas já sugere muito, seja no seu visível – quando a olhamos –, seja no invisível – quando ela nos responde com seu olhar. O invisível parece emergir justamente no encontro.

Outras gravuras, outras tramas: rendas, tules, algodões vários, piquê, tricô; suas dobras sutis; os riscos-feridas-cabelos (como disse Bernardo e também Luciana sobre as linhas incisadas, sem saberem mesmo que se tratava ali da inscrição de um corpo-humano/veste-dobrada – dupla-dobra); as sombras: isso compõe a série de gravuras em metal, intitulada “*Doppia-piega*” (2013). Tratava-se de um corpo, mas se trata ainda: gravura-matéria, gravura-mão, manipulada em cada dobra – *io fingo*. O que se passa pelo contato: relevos altos da trama do tecido que encostam no verniz e o abrem, encostando no metal liso ali por baixo, cedendo à

transferência da imagem do material ali prensado. Primeira dobra. Então, a gravação, o trabalho sobre a chapa: finalização. Depois, a impressão: nova transferência, segunda dobra. A dobra: o contato de um material com o outro, a transferência da imagem: tecido/chapa sensibilizada; chapa entintada/papel de algodão. Dobrar é encostar, variar posições, fazer encontrar. De fato, no encontro emerge o invisível.

Do tecido ao papel: dobras duplamente planejadas – prensadas com o ferro de passar, prensadas pela prensa. Dobrar, planejar: verbos que Nydia e Marcelo observaram nessa prática. “*Doppia-piega*”: primeira prensagem com o ferro de passar roupa, tendo como referência as fotografias das dobras corporais. Segunda prensagem: na prensa, com a chapa sensibilizada pelo verniz-mole – transferência da dobra real do tecido, da primeira prensagem. Do ferro (de passar) ao ferro (metal, latão amarelo). Novamente, dupla-dobra que se rebate de um material a outro.

A inscrição do corpo no trabalho. A princípio não dava a ele nenhuma importância, nenhum pensamento ou consideração. Esqueci-me do corpo. Apenas trabalhei. Aos poucos fui descobrindo como ele aparece nos trabalhos, até que então me vi ali, performando: o corpo inserido na exposição. Lembro-me do trecho de um texto que Luísa escreveu para mim em 2012, para que o inserisse em um portfólio:

Para alinhar os sentidos que o corpo anuncia nos trabalhos de Marina RB, é preciso juntar as manifestações que ele adquire enquanto objeto, assim como símbolo. A opacidade com a qual são revelados seus “personagens” constitui a indissociável relação que a artista estabelece entre estabilidade e mobilidade. Ora como suporte, ora como matéria, o corpo é quase sempre apres/representado em seu modo estático por onde, através do imaginário, são alcançados os núcleos referenciais da história que o fazem conceber. (...) Nenhum espaço o contém, este que está sempre posto prestes a se movimentar e, no entanto, habita. Indumentária e edifícios são aqui percebidos como lugares nos quais o corpo atua.²⁰

De repente, o corpo em fragmentos de fotografia: suas dobras em *close*. E então gravuras dessas dobras, nada fotográficas, mas muito *matéricas*, inevitavelmente, como um corpo: seus cabelos, seus fragmentos, suas cores, suas texturas. Algumas imagens lembram topografias geográficas, mas penso também em topografia no sentido de descrição minuciosa de alguma superfície do organismo humano.

20 HORTA, Luísa Schiavon. *Texto para portfólio de Marina RB*. Belo Horizonte, 2012. 2p. Não publicado.

Para a exposição-publicação da “Expedição Fazendinha”, decidi pensar uma breve montagem desse trabalho de dobras e gravuras – na residência estive procurando trabalhar dobras por telas, terras e desenhos, mas a tentativa não deu certo. Optei então por montar pranchas que misturassem os tecidos usados no processo das gravuras com as impressões das mesmas. Essas pranchas seriam de *foam board*, para que facilmente pudesse mudar as imagens de lugar, prendendo-as com alfinete, e dessa forma pudesse mostrar que as imagens estão, mesmo, em movimento, sujeitas a combinações diversas. No entanto, o *foam*, tão leve e asséptico, me levou a desistir dele. Qual seria então o material para o suporte, para receber as combinações de tecidos e gravuras? Não era papelão, não era MDF. Em uma reunião, chegamos à ideia do *drywall*. Então era isso: placa de gesso compacto, coberta por papel, usada para construir paredes, edificar ambientes. Edificar, de mentira. *Drywall* é a parede de pó, *falsa-parede*.

Durante o planejamento da montagem, fui percebendo a autonomia desse material que seria apenas um suporte inclinado, pronto a receber alfinetes com gravuras e panos dobrados: ele era também dobra, mas da parede. Não mais suporte, mas autônomo. Seria ele também uma dobra, como as feitas nos panos e nas gravuras – um outro estado de dobra. Assim, todos esses estados foram colocados à parede, como em um caderno de notas demonstrativo: a gravura, os panos, o *drywall*. Três dobras expostas. Da dobra do corpo, visceral, magenta; pelas dobras nos tecidos coloridos; à dobra da própria arquitetura, da parede, seca. Do corpo, passando pelo que o veste e nele encosta, chegando a onde ele habita. Do corpo à arquitetura, passando pelo tecido – e é a dobra a condutora, o que transmite, transpõe, rebate, marca. A dobra é aqui a própria transmissão, inapreensível, vista apenas pelo seu efeito: a marca, o efeito que gera. A dobra é uma potência-ato, uma força, uma variação.



E qual será a relação entre esses dois trabalhos que trago aqui, haveria alguma? “*Doppia-piega*” e “*Nuova Architettura*”. Pela montagem do primeiro, para

expor a pesquisa, e não um resultado pronto, retornei ao gesso: ao lixar a placa de *drywall* para apoiá-la na parede da casa, o pó em suspensão tomou o ambiente. Então, decalco no chão, a partir de um adesivo com letras vazadas, com gesso em pó, o título da pesquisa. Parece que os dois trabalhos, aparentemente desconexos, conversam. *Parece que na vida vem tudo assim, de uma vez*: estava a dobra, e eu a pesquisá-la, era o ponto de partida desta pesquisa de mestrado; e veio a exposição que retomava um trabalho feito antes. Junto com ela, voltaram todas as questões que o trabalho mais antigo envolvia, e então percebi que são também pontos que têm grande relevância aqui. Pude ver que não abandonaram minha pesquisa e trabalho, só porque já são passado cronológico. A dobra é figura imanente, é Jano, é *dobradiça*. O próximo capítulo retoma as questões tornadas, mais uma vez, presentes, partindo da discussão da coexistência dos opostos no trabalho “*Virtù*”, considerando essa mesma imanência dita um ponto importante no processo criativo.

CAPÍTULO 3 – DO FALSO DESCOLORADO: O BRANCO E A GRISALHA

3.1 – “*Virtù*”: das virtudes e vícios – e não das virtudes *ou* vícios

Os círculos do obscuro não são totalmente infernais, nem os ângulos do paraíso totalmente luminosos, num e noutra lugar há impostura (...)
 Maria Gabriela Llansol, *Um beijo dado mais tarde*

Pensar o par virtude/vício não como opostos, mas como imanentes, é o que o trabalho “*Virtù*” (2013) se propõe. A série de fotografias foi mostrada na exposição intitulada “*Nuova Architettura*”²¹. Ela é resultado de uma pesquisa sobre as virtudes teologais (fé, esperança e caridade) e cardeais (fortaleza, justiça, temperança e prudência). Segundo Isidoro de Sevilha (1994), Sócrates foi o primeiro que aplicou a ética à correção dos costumes, tendo orientado todo o seu estudo ao exame do que seria uma vida honesta²². Isidoro localiza a *ética*, palavra em grego que traduz para o espanhol como *moral*, enquanto uma parte da filosofia que trata dos costumes e que estuda o sistema de vida do homem. A partir desse pensamento pela moral, Sócrates teria então dividido em quatro as virtudes da alma: prudência, justiça, fortaleza e temperança. A prudência seria aquela que nos faz distinguir o *bom* do *mau*; a fortaleza, suporta igualmente as adversidades; a temperança controla a luxúria e a cobiça; por fim, a justiça permite, aplicando-se um critério correto, que se distribua a cada um o que lhe pertence. Em Sócrates teríamos, portanto, a primeira ocorrência da divisão de virtudes da alma que conduziriam o homem a uma moral.

A pesquisa para “*Virtù*” foi predominantemente imagética, versando principalmente sobre a apropriação do tema pela Igreja católica na Idade Média, tendo como principal referência a *Cappella degli Scrovegni* em *Padova*, com afrescos de Giotto di Bondone datados dos primeiros anos do *trecento* italiano. Em 2010, eu havia estudado essa capela em um curso sobre Giotto na Universidade de Bologna, na Itália, e em 2011 me dirigi a Pádua para visitá-la. Na primeira faixa de afrescos da *Cappella*, aquela localizada mais abaixo do ciclo e mais próxima dos observadores, temos de um lado as sete virtudes e, de outro, os vícios correspondentes, colocados em contraposição frente a frente. As catorze imagens são pintadas em tons de cinza, monocromáticas como estátuas de pedra, mas uma

²¹ A exposição individual ocorreu entre abril e maio de 2014, no Centro Cultural da UFMG (Belo Horizonte/MG).

²² Essa informação se encontra no verbete 24, “*Sobre la definición de la filosofía*”, do Livro II, “*Acerca de la retórica y la dialéctica*”.

estatuária falseada, assim como os mármores *finti* que se alternam entre elas. É uma imitação da decoração arquitetônica e da verdadeira escultura, num espaço que conduz um percurso ascendente do cinza – no primeiro estrato de imagens – ao azul celestial – gradativamente do segundo estrato até o teto; do humano, insidiado pelo mal e pelo vício, passando pelas fases salvíficas da história sacra e conduzindo ao quadro celeste e paradisíaco. Giotto também conduz conceitualmente a leitura de suas imagens, ao colocar a faixa de vícios e de virtudes na direção da contra faixada da capela, onde está afrescado o juízo final. Uma organização conceitual da arquitetura em relação com a disposição das imagens. Dessa forma, predica sobre o comportamento do indivíduo, sob a ótica e a moral cristãs.

Forjar a escultura a partir da pintura talvez tenha começado mesmo com Giotto, se pensarmos que ele foi o primeiro pintor a ter a noção de representação do espaço tridimensional naquele bidimensional, com maior manipulação da luz, em uma época na qual a escultura era tida como muito mais valiosa, tanto no sentido hierárquico quanto monetário. Podemos ver isso pelas suas figuras, que ora são rodeadas por outros seres, ora dão as costas ao espectador. Nesse sentido, pode-se identificar facilmente uma pintura ou afresco feita antes de Giotto ou depois. De fato, no texto de Serena Romano (2008), a autora aponta Giotto como inventor do gênero *grisaille*, depois assimilado por Van Eyck e Van der Weyden nos Países Baixos e aplicado em seus polípticos, que ao serem fechados no período da quaresma mostravam estátuas pintadas. Também é importante observar como o florentino representava emoções em suas figuras, mais humanizadas tanto em sentimentos quanto em fisionomia, o que pode ser percebido claramente no *Compianto* desse ciclo. Os vícios são também completamente carregados de *páthos*, enquanto as virtudes são mais apáticas, mas sem deixar de serem estátuas antropomorfizadas, com um quê de corpo humano vivo.



Pensando nesses opostos colocados frente a frente, a pesquisa imagética que foi desenvolvida para a série “*Virtù*” buscou encontrar virtudes que se

embaraçam tanto no quesito virtude/vício quanto em suas categorias cardeal/teologal, ou mesmo que se misturam entre si – como uma temperança que expõe um seio como uma caridade, e essa que por sua vez nos remete às imagens de madonas do leite, que poderia também nos conduzir às amas de leite etc. É possível notar que os signos representacionais às vezes se misturam. A proposta da busca foi a de localizar imagens que confundissem essas categorias, nas quais coexistissem opostos e polaridades, numa posição suspensa, indefinida, que ora penda mais para um lado, ora para outro. Segundo Romano (2008), Giotto se recusou a aderir a um só modelo na confecção e na atribuição de suas imagens. Em um regime de imitação declarada, e não de simples inspiração nos modelos, ele reflete sobre a moral do homem medieval, com temas teológicos e sociais contemporâneos a ele, e também sobre a natureza e função do meio expressivo da pintura. Não reproduz eruditamente os modelos, imitando-os, mas faz uma releitura do antigo de uma maneira nunca antes vista. Faz uso da tradição literária de subdividir e segmentar as características das virtudes e vícios, individuando partes e componentes – historicamente, sabe-se que houve a colaboração de alguém com cultura filológica, literária e antiga para a confecção do *grisaille* dos Scrovegni. Entretanto, as imagens de Giotto não trabalham com o acúmulo de partes, o que seria um recurso dessa literatura, mas com a unicidade da imagem, eficaz em modo simples, mesmo ao admitir detalhes e atributos.

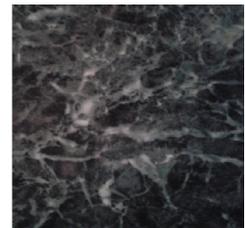
* * *

Erich Auerbach escreveu um ensaio no qual caracteriza o conceito de *figura*, a partir do qual Romano (2008) aproxima as figuras monocromáticas de Giotto. Seria portanto a *figura* uma aliança de espiritualidade e de senso real que caracteriza o *Medioevo* europeu e que nos faz tão difícil a sua compreensão²³. As estátuas do pintor são persuasivas e realisticamente antropomórficas, carregadas de significado espiritual e alegórico, mas se revelam *falsas* quando de sua observação atenta. Para Romano (2008), é nessa natureza *falsa* que reside a máxima capacidade retórica dessas imagens, que jogam com os limites da percepção do observador e do

23 O ensaio de Auerbach não versa apenas sobre a figura visual, no sentido de “aparência externa”, proveniente da tradução de termos gregos quando da helenização da educação romana no século I a.C.. O autor faz uma etimologia da palavra, mostrando a transição da mesma para a figura gramatical, retórica, filosófica, dentre outras.

virtuosismo do artista – imagem *real* e falsa ao mesmo tempo, a partir da ilusão ótica. A autora aponta ainda uma mistura de categorias entre a realidade percebida pelo olho e aquela pintada. Cita Vitruvius, ao discorrer sobre a técnica da *expolitiones*, na Antiguidade usada para decorar a faixa mais baixa de um ambiente interno com mármore pintados, que escreve “*La pittura è l’immagine di ciò che è o di ciò che può essere...*”²⁴. Os antigos usavam pó de mármore em suas falsas lastras de pedras marmóreas. Já Giotto usa basicamente a cal (óxido ou hidróxido de cálcio) para criar a ilusão do brilho do mármore, técnica que depois será aproveitada pelos vênets e chamada de *marmorini*. Há algo que diferencia os dois jeitos de imitar o mármore: o material empregado. Imitar algo com o mesmo material do que se quer imitar e imitar algo com outro material que irá dar o efeito do mármore são técnicas bem distintas, ou talvez gerem significados bem distintos.

Romano (2008) destaca que a função dessa hiper-decoração do mármore é tautológica: a superfície é quase um espelho, tão plena de imagens que torna lenta a sua observação e, nessa duração, percebe-se a falsa aparência da pedra. Nesse ponto, seria interessante descrever um episódio que me ocorreu. Estava viajando e fiquei hospedada em um quarto cujo banheiro era todo em mármore, verde, muito polido. Cheguei a achar um tanto quanto ostensivo, até quando, no segundo dia ali, observando lentamente os detalhes marmóreos, percebi que se tratava de uma impressão digital, um absoluto *fake*, muito fácil de descobrir ao se olhar de perto. A indústria aliada ao design para fabricar falsos mármore no século XXI: até hoje estamos produzindo falsos mármore. Bem, mas o que importava para Giotto era mesmo a relação entre a percepção ótica, a realidade e a ficção, o intuito de *tromper*. Sem dúvidas de sua convicção de que a pintura seria superior às outras artes – essas querelas dos tempos passados – por conseguir fazer-se escultura, volume, fazer-se arquitetura, espaço, e ainda gerir as cores.



Pode-se ver, pelo que descrevi, que essa pesquisa imagética acabou

24 “A pintura é a imagem daquilo que é ou daquilo que pode ser...” (Tradução nossa).

resultando em um material que discutia também a questão do *fingir* nas artes, ponto que já me interessava desde 2010, quando trabalhei em “*Architettura*”. Foi a própria imagem que me conduziu a esse ponto que seria essencial em meu trabalho. Construo situações fictícias, como os portais de 2010 ou a própria exposição de 2014, “*Nuova Architettura*”, que pretendia criar um lugar fictício, no qual uma arquitetura falseada estivesse presente com suas fotografias, que por sua vez falseavam afrescos que se pretendiam esculturas – sempre deixando pistas do *fingimento* .

Qual a relação da arquitetura com essa *situação fictícia* ? Por que *arquitetura* ? Foi o nome escolhido devido à proximidade das imagens da série de gravuras “*Architettura*” com os tratados antigos dessa disciplina, em especial aquele de Sebastiano Serlio – elas tinham a mesma forma de apresentação, com portais que flutuavam em um fundo branco, dispostos isoladamente página por página. Contudo, os portais gravados, que pareciam tão reais e que sugeriam existir em algum lugar da realidade, eram inventados. Uma tratadística fictícia, com a particularidade de parecer real e de confundir os espectadores das imagens. A origem da palavra, em latim *architectura* , sugere a *arte de edificar* . E isso encaixava muito bem com o que havia sido desenvolvido em ateliê, na forma já descrita de trabalhar, sem ter essas pretensões de sentido – como escrevi mais acima, *o trabalho é uma vontade rasgante que vai à frente. Antes de tudo, é preciso fazê-lo, manipulá-lo, entrar em sua marcha, vivê-lo* . Edificar ficções que se auto delatassem era o que estava fazendo. Era esse o sentido que via no emprego da palavra *arquitetura* : construir ficções, manipular a realidade.

O *fictício* me conduziu à palavra *ficção* . No entanto, tal palavra não me satisfaz enquanto nome para o que é trabalhado. Não é ficção, mas algo mais próximo do *fingir* propriamente dito, deixando pistas de que se finge de fato, e de que não se pretende a realidade como algo superior, mas sim escancarar o próprio “ *fingimento* ”, na qualidade de manipulador da realidade, esfera da invenção. Um *fingir* explícito que se coloca lado a lado com a realidade, no mesmo plano, imanentes, assim como as virtudes e os vícios. Mas *fingir* apresenta ainda um caráter pejorativo que não seria o que cabe aqui. Então qual seria a palavra exata?

Eis que, lendo as definições de Isidoro de Sevilha (1994), deparei-me com uma definição no Livro XX (item 4, sub-item 2, sobre as vasilhas):

Se llama fictilia, "loza", porque se fabrica y moldea (ingere) con barro, pues ingere significa "hacer", "dar forma", "plasmarse"; de ahí toman su nombre los alfareros (figuli). Y se denomina vas fictile no porque "finja" lo que es mentira, sino porque se le da una forma y adquiere un aspecto determinado (SEVILLA, 1994, p. 505) ²⁵.

Nesse trecho, encontrei a relação que faço da arte com um *forjar*, da mão e da mentira, um fazer, um manipular físico e conceitual. A palavra que escolho é *ingere*, por conseguir condensar tais condições na manipulação da imagem, por dizer da forma como trabalho as imagens, tanto aquelas que para mim constituem um mapa de referências quanto aquelas que produzo. Evidente que não se predica aqui sob uma ótica platônica, pensando a imagem como falsa, traidora do mundo das ideias. Trata-se muito mais de uma afirmação do falso e do simulacro. Lembremo-nos do que já foi discutido anteriormente, sobre a imagem e seu eterno retorno. Eis o que acontece com as virtudes e vícios de Giotto em relação ao trabalho "*Virtù*" e também em relação à montagem de "*Nuova Architettura*".

* * *

Sobre a retomada desses afrescos medievais no imaginário atual, para a confecção de trabalhos a nós contemporâneos, teria ela algum sentido? Por que ir tão atrás no tempo? As questões que Giotto levanta ainda têm força na contemporaneidade? Como já vimos, o retorno de uma imagem nunca se dá pelo mesmo. Não se escolhe racionalmente pelo que se tem interesse, se algo te toma com uma força que te impulsiona a pensar e a querer. Não é uma questão de regressar no tempo, voltar atrás, viver um passado; trata-se mais de uma potência que ainda tem o poder de afetar e que sobrevive também em outros lugares que não apenas na própria imagem. Sobrevive também como *força*. Como na relação feita por Didi-Huberman (2002) entre a figura da *Ninfa* e as fotografias de trapos de panos no chão de Paris, a *Ninfa caída*. Ou mesmo em seu ensaio "Grisalha" (DIDI-HUBERMAN, 2014), quando se propõe a alargar o domínio da experiência da grisalha na contemporaneidade, enxergando em uma fruteira uma tangerina mofada e concluindo que ali poderíamos ver a grisalha. Duas situações que exemplificam a questão da sobrevivência nas artes visuais, que se dá por vias não tão óbvias.

²⁵ "Se chama *fictilia*, 'louça', porque se fabrica e molda (*ingere*) com barro, pois *ingere* significa 'fazer', 'dar forma', 'plasmarse'; daí tomam seu nome os oleiros (*figuli*). E se denomina *vas fictile* não porque 'finja' o que é mentira, mas porque se dá a ele uma forma e ele adquire um aspecto determinado." (Tradução nossa).

Penso, sim, que essas imagens antigas e medievais são ainda presentes, não há como negar. Mas por que se tornaram presentes em mim? Primeiramente falando, interessa-me tantíssimo a temática das virtudes por acreditar na decadência das mesmas no mundo em que vivemos. Não uma decadência arrasante, no sentido de crer que vivemos então uma era dos vícios, não é isso. Falo de uma decadência no sentido de que, talvez – essa é apenas uma visão –, o homem ocidental acredite muito em ter constituído uma sociedade baseada nas virtudes fundamentais (cardeais) como a justiça, por exemplo, enquanto as instituições que conduzem e manipulam essa justiça já estejam atualmente em decadência. A justiça é manipulável... Ou mesmo, em um exemplo banal, ele acredite que caridade seja apenas doar agasalhos em campanhas nas épocas de frio, e assim livrar sua consciência do todo o desequilíbrio social que existe e que é mantido por nossas estruturas socio-econômicas – e que não há nenhum interesse da elite econômica em desfazê-lo. Giotto localiza sua *Iusticia* como o Bem e a *Iniustitia* como o Mal. No tempo em que vivemos, na nossa sociedade atual, nosso contexto não é de dualidade, apesar de insistirmos em ser dicotômicos. No entanto, nossas situações cotidianas e nossas leituras sobre elas vêm nos apontando para o ambíguo e para a convivência dos opostos: não o Bem ou o Mal, mas o Bem e o Mal e, ainda, o que é o *bom* e o *mau* para alguém, em determinada situação, e não em relação a um modelo prévio e abstrato. Essa é a ética espinosista já citada neste trabalho, aquela que Deleuze defende. Retomo aqui a citação de Fuganti (1990, p. 51), quando coloca que “A diferença entre ética e moral é que a moral prescreve o que se *deve* crer, pensar e fazer, sob um modelo ideal e perfeito do Bem; a ética, diversamente, convida a agir e pensar segundo o que um corpo *pode* (...)”.

Giotto lidava certamente de forma esteticamente revolucionária, mas com uma moral cristã medieval que corresponde ao seu tempo. Todavia, no sentido em que vimos discutindo, parece frágil continuar procedendo por dicotomias, seguindo uma moral do Bem e do Mal – o que, evidentemente, não deixa de existir. Existe uma moral do nosso tempo, jogada inclusive pela mídia – quem é o bonzinho e quem é o vilão de cada história, sejam candidatos políticos, sejam os judeus ou palestinos, seja no contexto de certas artes visuais socialmente engajadas, dentre uma infinidade de exemplos. Somos o tempo inteiro encorajados a fazermos *justiça* com as próprias mãos, jogando-se perversamente sempre *contra* algo ou alguém, desconsiderando a complexidade dos eventos, fatos ou situações. Vemos nas redes

sociais, por exemplo, como ser uma pessoa politizada é levantar o dedo e dizer sim ou não a um acontecimento, posicionar-se rapidamente e acriticamente em um determinado grupo, sempre em uma lógica dualista. Não defendo aqui que não devemos nos posicionar diante das situações e acontecimentos, frente ao complexo mundo que vivemos. Devemos sim. Mas de que forma? Como vimos, moral e ética não são abordadas aqui por uma ótica que as vê como correspondentes.

* * *

Félix Guattari (1993), que tanto estudou e produziu em conjunto com Gilles Deleuze, propõe um novo paradigma para a sociedade atual, o qual nomeia paradigma estético. Como o autor nota, ele se apresenta como uma alternativa ao paradigma científico subjacente ao universo capitalístico, constituindo um paradigma da invenção. Com isso, não se quer referir ao estético como o que diz respeito à esfera artística, suas instituições e mercados, ou mesmo à obra de arte em si. A invenção aqui seria ontológica, existencial, de formas de vida, cunhando uma produção que é estética, mas também ética. Dessa forma,

Podemos dizer que se trata da possibilidade de refundar – não de reconstruir – utopias, mas sem nenhuma nostalgia, nem delírios paranoicos sobre o apocalipse tecnológico e, sim, com micropolíticas de intensificação das subjetividades, que são a única via capaz de combater o fascismo, em todas as suas dimensões (GUATTARI, 1993, p. 30).

Assim, o novo paradigma do qual nos fala Guattari vai no sentido de recuperar a multiplicidade do mundo, apostando no que se chama aqui de *singularidade*. Essa recuperação seria de uma dimensão ética, por passar pelo reconhecimento da alteridade, do *outro* não como *mesmo*, mas como diferença. Guattari (1993) insiste num caráter da criação que recoloca o conceito de compromisso ético, de responsabilidade. Com o novo paradigma, não se busca excluir o mundo organizado do paradigma científico, mas sim afirmar que, além desse mundo, há outros possíveis, a serem inventados. A realidade pode ser produzida, outros mundos são possíveis.

Na perspectiva dessa nova ética, que não deixa de ser rigorosa, é possível reintroduzir nosso campo de estudo, das artes visuais. A ética é uma grande questão, em relação com o nosso estar no mundo, lidando com o nosso presente.

Como a arte que queremos defender aqui tange a política e a ética? O que seria um compromisso, um rigor ético/estético/político? Entendamos aqui o ético como a seleção de acontecimentos, “(...) o rigor com que escutamos as diferenças que se fazem em nós e afirmamos o devir a partir dessas diferenças” (ROLNIK, 1993, p. 245), e o estético como algo que sustente um processo de criação singular, e não uma submissão a um campo de saber já dado. Essa perspectiva será sempre política, pois lida com um plano de forças que conjuga um plano de composição, de criação, e um plano de organização, rígido, que obstrui forças nascentes e criadoras. Sempre política, também, por se constituir em escolhas (perspectiva ética) e pelo indivíduo não ser separado do social, pois aqui não há apenas a ideia de individualidade.

O rigor ético/estético/político está todo intrincado, não há como isolar suas partes. A meu ver, dar atenção aos invisíveis e às formas de política não declaradas é uma grande resistência aos padrões nos dias de hoje, considerando a complexidade e a imanência entre as partes, não sendo dicotômico e dando atenção a uma produção singular. Não cair em formas de fazer já prontas, em *fôrmas do fazer*. Rolnik (1993) nos apresenta uma memória do invisível, feita de *marcas*, em contraposição a uma memória dos fatos. Ela nos fala das *marcas* propriamente ditas, e não da história que se faz através delas. As *marcas*, que são também sensações, são consideradas como gênese de um devir, instaurando aberturas para a criação de um novo corpo que uma subjetividade pode vir a ter. Como já vimos, ao falar da potência em Deleuze, esse processo se dá num âmbito invisível, no qual há

(...) uma textura (ontológica) que vai se fazendo dos fluxos que constituem nossa composição atual, conectando-se com outros fluxos, somando-se e esboçando outras composições. Tais composições, a partir de um certo limiar, geram em nós estados inéditos, inteiramente estranhos em relação àquilo de que é feita a consistência subjetiva de nossa atual figura (ROLNIK, 1993, p. 242).

Uma textura ontológica que posiciona os existentes (GUATTARI, 1993). A memória invisível se faz no estado também invisível do nosso corpo. Ela diz respeito, dentre outras coisas, àquilo que nos interessa e àquilo que nos faz escolher uma coisa e não outra, não no sentido de constituir uma identidade rígida, mas de tirar-nos da nossa segura subjetividade e impulsionar-nos para outras direções. As marcas constituem sobrevivências, ou ainda, constituem-se através de sobrevivências.

Por que se fala dessa memória aqui? As marcas, aquilo que nos

desassossega, forçam o pensamento a pensar e nos impulsionam à criação e à abertura – não só no sentido da criação e da recepção artística, mas foco aqui justamente nesse ponto. As marcas são também imagens, mas qualquer imagem? Como vimos acima, não é uma questão de regressar no tempo, voltar atrás, viver um passado; trata-se mais de uma potência que não morreu, que sobrevive e afeta o tempo presente. Essa potência, ou sobrevivência, produz marcas que podemos contar através de uma história, mas que não deixam de atuar também no invisível, no virtual, em um âmbito fora do domínio da inteligência das palavras, compreendendo que

A dimensão da poeticidade do humano, sua potência criadora de si e de outros corpos, ainda está constrangida pelo sofrimento do incomunicável e pela obsessão funcional de *ter que* comunicar em caixas formais de falsas seguranças, como embalagens de supermercado. Como se eu soubesse o que estou consumindo (BETHONICO, 2015).

* * *

Olhemos então para uma imagem: a “*Prudentia*”, de “*Virtù*”. Olhemos para a prancha – qual das pranchas? Percorrendo-as, encontramos a imagem: uma figura branca que tampa o rosto com um espelho.



Ela porta um vestido, que lhe serve de base. Uma base que surge em coincidência com aquela do próprio quadro, e erige o corpo que tampa o rosto. Uma roupa feita à mão, a partir de uma colcha de piquê tão importante para mim, por ser uma colcha herdada, que faz parte de minha história, com a inscrição das iniciais de um avô e costurada com linhas também herdadas e em vias de apodrecimento... No entanto,

Muitas coisas se passam sobre essa segunda espécie de linhas, devires, micro-devires, que não têm o mesmo ritmo que nossa “história”. Por isso são tão penosas as histórias de família, as nossas referências, as lembranças, enquanto todas as nossas verdadeiras mudanças passam em outra parte, uma outra política, outro tempo, outra individuação (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 147-148).

Evidentemente, essas linhas que Deleuze e Parnet (1998) citam não são as linhas de costura às quais havia me referido. Segundo Deleuze e Guattari (1995), as linhas de segmentaridade, ou de articulação, e as linhas de fuga, desterritorialização, compõem tudo da realidade. No texto *Políticas*, Deleuze e Parnet (1998) ressaltam que, na qualidade de indivíduos ou grupos, somos feitos dessas linhas de natureza diversa. A dinâmica de linhas pensada por Deleuze e Guattari (1995), essencial para o entendimento do pensamento desenvolvido por eles, considera três espécies: aquela de segmentaridade dura, a de segmentaridade flexível e as linhas de fuga. Como já foi dito, as linhas nos compõem: linhas duras que nos deixam seguros da nossa subjetividade/identidade, que nos permitem verbalizar o que acreditamos ser e integrar. A *segunda espécie de linhas*, colocada no trecho supracitado, são as linhas flexíveis que possibilitam uma interface dupla com aquilo que é duro, segmentado, e com linhas movimentadas, de fuga, que desestabilizam o ser Uno em que a segmentaridade nos permite crer. Portanto, as linhas flexíveis estão no *limiar* entre aquilo que nos deixa seguros de nós mesmos, que nos identifica, e aquilo que nos tira de nós mesmos, nos desestabilizando.

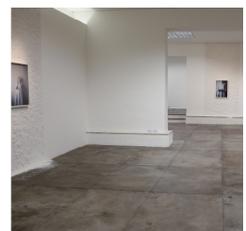
E o que seria essa força capaz de nos desestabilizar? Do que se tratariam as linhas movimentadas, de fuga? A dinâmica de linhas proposta por Deleuze e Guattari (1995) insiste em uma processualidade da realidade, sustentada por multiplicidades. Lembremo-nos de que a multiplicidade escapa da ideia de unidade, assim como os simulacros ou a imagem sem semelhança. Multiplicidade que sustenta a ideia de diferença e de invenção. Os autores localizam as multiplicidades presentes no mundo em um *plano de consistência*, que seria diferente do *plano de organização*. Lembremos que, juntos, eles compõem o plano de imanência. O plano de consistência, como já vimos anteriormente, é aquele que se relaciona com a invenção, seria o *fora* que define as multiplicidades, e não as individualidades. Portanto, as multiplicidades aqui remetem às singularidades, ao intensivo, ao que preexiste ao indivíduo. É importante notar que a singularidade não é nunca estática e se dá no encontro com a diferença – ela acontece sempre no *fora*, no exterior. Assim, as individualidades mudam de natureza ao se conectarem com as linhas de desterritorialização, que nos tiram daquele lugar seguro e organizado, centrado no nosso ser. Essa é justamente a processualidade da vida. Segundo Levy (2011), em Deleuze a experiência do *fora* aparece sobretudo nas discussões sobre o pensar e

sobre a arte, processos de criação. Logo, atingir o *fora* talvez seja um processo no qual a arte seja catalisadora. Talvez ela nos faça sair de nós mesmos, como já dito, essa máxima deleuziana. Neste trabalho estamos localizando a imagem-multiplicidade nesse plano de consistência.

Pensemos então em uma outra política: fazer das nossas histórias outros mundos. A história familiar, tão íntima, não deixa de fazer parte da imagem da “*Prudentia*” da série “*Virtù*”, da qual falávamos há pouco; a “*Prudentia*” de Giotto, da *Capella degli Scrovegni*, tampouco. Agora, tentemos considerar essa imagem dada, sem a sua história, ou melhor, sem a história da artista – histórias também são construções. *Olhemos para as imagens.*

3.2 – A construção da figura e o *coloris* da grisalha

Olhemos para a imagem “*Prudentia*”, de “*Virtù*”. Consideremos o material “colcha de piquê” que compõe sua veste em forma de vestido: ela tem uma textura que reflete aquela do gesso na pele, duro. Reflete também o que veio a ser o gesso na parede quando da montagem do trabalho na exposição “*Nuova Architettura*”. Uma textura que se replica: da pele ao piquê, em seguida à parede – do corpo, passando por sua vestimenta, chegando na arquitetura, espaço onde habita. O que acabo de descrever parece ecoar no que escrevi mais acima, a discorrer sobre as dobras no contexto da publicação da “*Expedição Fazendinha*”. Disse de *três dobras expostas. Da dobra do corpo, visceral, magenta; pelas dobras nos tecidos coloridos; à dobra da própria arquitetura, da parede, seca. Do corpo, passando pelo que o veste e nele encosta, chegando a onde ele habita. Do corpo à arquitetura, passando pelo tecido – e é a dobra a condutora, o que transmite, transpõe, rebate, marca.*



Além da textura do vestido se assemelhar à do gesso, ele também *edifica*, assim como o material utilizado em construções de edifícios e esculturas – nova arquitetura edificada com gesso em pó na qual habitam falsas esculturas feitas de

gesso. Se tomarmos a forma total da peça de roupa que não está completamente aparente na fotografia em questão, ela não só edifica, mas *paralisa*. Paralisa por ser um vestido longo com uma cauda para a frente, e não para trás – afinal de contas, não se avança com sobras de panos na frente dos pés. O vestido, assim como a “maquiagem” e a posterior montagem no espaço, faz parte da construção de uma *figura*, essa que se vê em todas as oito fotografias de “*Virtù*”.

Construir uma figura. Estou falando do *forjar* – da mão e da mentira. Como se construir, o que importou a essa construção? Um primeiro ponto, a vestimenta feita à mão. Um segundo ponto: o gesso, sulfato de cálcio. Se hidratado e aplicado na pele, no corpo, na figura humana, paralisa assim como o vestido. Atribuir importância ao gesso enquanto material é trazê-lo para o campo de trabalho pelas suas características e história, desse antigo material utilizado para a arquitetura, para a construção de moldes, de máscaras mortuárias, estátuas e réplicas de estátuas. O gesso, portanto, relaciona-se com todas essas áreas. Reveste colunas e paredes, faz molde do corpo para guardar sua imagem, replica através da produção do molde. Contudo, o gesso em seu estado de pó não faz nada disso. Em pó ele é apenas potência, ele não chega a se tornar definitivo, ele é *possibilidades*. Trabalhar com o gesso em pó é, nesse contexto, articular a potência e o ato, como já vimos em Deleuze “A própria potência é ato (...)” (2013, p. 37).

A construção do *corpo da figura* que compõe as imagens da série “*Virtù*” é feita pela roupa e pelo gesso que o edificam e paralisam. É imprescindível notar que a ideia de *figura* que aqui se apresenta se relaciona com a noção de *ingere*, primeiramente por ser manipulada em corpo, matéria, em seguida em conceito, ficção. A roupa e o gesso paralisam esse corpo para o transformar em estátua *finta*. A modelagem da veste que a figura porta pode ser colocada em relação com o revestimento de gesso no corpo. O tecido, não tendo uma ordem fixa, é um plano a ser modelado, é uma *matriz mole*, cambiável, assim como o gesso hidratado e ainda úmido é apto à modelagem. Se estabelecessemos aqui uma relação da vestimenta/tecido com a arquitetura/gesso – enquanto processo de construção –, poder-se-ia falar em construir vestimentas, que seria o mesmo que modelar um plano para vestir um corpo-volume. Esse corpo irá então ao encontro de um inverso de sua forma, seu negativo preciso, ou não, uma quase contra-forma: a vestimenta. Esse é o processo de modelar, como Marcel Duchamp com sua *Feuille de vigne femelle* modela o sexo feminino como o próprio negativo da forma feminina.



O objeto é uma ausência do corpo, mas é também a sua presença, a sua possibilidade. Assim também o é uma roupa: esvaziada, marca a ausência do corpo, quando preenchida por esse, marca a presença do sujeito em relação com o vestir. A roupa existe também como potência e, em ato, produz uma alternância de espaço preenchido e não-preenchido *pelo* corpo, ou melhor, espaço coberto e não-coberto *no* corpo – um jogo de cheios e vazios, de corpo e aderência do tecido, que é o vestir. *Revestir-se* de gesso, nesse caso, segue a mesma lógica do *vestir-se*.

Edificar e paralisar em prol de forjar uma estátua. Eis o que a vestimenta e o gesso constroem em “*Virtù*”: uma estátua falsa, que será colocada em seu nicho luminoso na hora de sua montagem no espaço. Seu nicho de pó-branco-gesso-textura, do qual falamos no capítulo dois deste trabalho, a discorrer sobre a exposição “*Nuova Architettura*”. É a construção de um monumento de um corpo, aos pedaços, inserido em um tempo suspenso e duvidoso, talvez anacrônico ou sem inserção em tempo algum. Inventar, simular, falsificar, forjar, modelar: alguns dos significados da palavra latina *ingere*. *Ecco* a fotografia que pretende fingir que é escultura, sem deixar de ser fotografia, forjando-se de pintura que fingiu a escultura; *ecco* o corpo que quer se fingir de estátua, mas sem deixar de ser corpo, fingindo-se imóvel enquanto seu calor e seus micro-movimentos destroem o revestimento da pele. Curioso pensar a relação entre fingir o mármore com o pó branco da cal, e não com o próprio mármore moído, e fingir a escultura no próprio *corpo* com o pó branco do gesso, material tradicionalmente destinado aos moldes e réplicas das esculturas, e não às esculturas propriamente ditas. Construir uma figura, no contexto desta dissertação, passa pela manipulação dos materiais articulada com uma manipulação conceitual, sendo que essa última nunca comporta conceitos estáticos. Essa manipulação conceitual é o que permite forjar mundos, ficções-realidade.

* * *

Ocorre-me ainda explorar um pouco mais a noção de *figura*. Segundo

Pontévia (1986, p. 11), “(...) *figure dérive de 'figura', qui est un mot de la famille de fingere, feindre. La figure a donc un rapport à la fiction: peut-être le visage ne s'est-il donné ce synonyme qu'en raison de son pouvoir de feindre, de faire bonne ou mauvaise figure, de figurer quelque chose*”²⁶. A imagem “*Effigies*”, de “*Virtù*”, seria essa figura que delata seu próprio fingimento, sua própria condição de figura híbrida, construída: de costas, vê-se sua pele humana, em contraste com o gesso seco e rígido; seus olhos fitam quem a fita; em suas mãos um pequeno pote branco com a borda preta, onde se vê o material que foi manipulado no *fingere*: o gesso. *Fingere* é também a ação de colocar uma figura em algo; *fingere* é o ato-potência praticado pelo artista.



Também Auerbach (1997) faz uma colocação análoga à de Pontévia (1986), afirmando que *figura* tem em sua origem a mesma raiz de *fingere*, *figulus*, *fictor* e *effigies*, com o sentido de “forma plástica”. O autor faz uma verdadeira etimologia do termo *figura* em seu artigo de mesmo nome, apontando que a palavra variou e se renovou ao longo dos tempos. De fato, se consultarmos um dicionário de latim, ou mesmo de português, vemos que a palavra tem uma extensa lista de significados.

Em seu ensaio, Auerbach (1997) inicia sua etimologia da palavra na helenização da educação romana (I a.C.), colocando três autores com papel decisivo nesse processo: Varrão, Lucrecio e Cícero. Varrão seria o menos original dos três, mas talvez aqui o que interesse mais. Ele usa a palavra no sentido de “aparência externa”, “forma plástica”, “contorno”, como nos primórdios da pintura pela lógica da “História Natural” de Plínio, o Velho. Varrão, que era etimólogo, coloca “(...) O artífice quando diz *fingo* (eu modelo), põe uma figura em algo” (AUERBACH, 1997, p.14). Uma figura colocada através da manipulação, da modelagem; *fingo*: eu modelo.

Lembremos do já citado trecho de Isidoro de Sevilla, no qual encontramos a palavra *fingere* também com o sentido de modelar, dar forma: “*Se llama fictilia,*

²⁶ “(...) *figura* deriva de '*figura*', que é uma palavra da família de *fingere*, fingir. A *figura* tem, portanto, uma relação com a ficção: talvez ao rosto se tenha dado esse sinônimo em razão de seu poder de fingir, de fazer boa ou má figura, de figurar alguma coisa.” (Tradução nossa).

“loza”, porque se fabrica y moldea (*ingere*) con barro, pues *ingere* significa “hacer”, “dar forma”, “plasmarse”; de ahí toman su nombre los alfareros (*figuli*)” (SEVILLA, 1994, p. 505) ²⁷. A louça adquire um aspecto determinado a partir de uma matéria moldável, manipulável: é este o *ingere* do *vas fictile* que, como Isidoro mesmo coloca, o vaso não finge o que é mentira, mas é um produto de uma manipulação. Através do *ingere*, o artista colocaria uma figura em algo. Essa figura seria evidenciadora do próprio *ingere*, em um esquema de auto-delatação de sua própria condição fictícia.

Talvez o domínio da *grisalha* também possa ajudar a compreender o que se chama aqui de *figura*. Retomemos Giotto e suas alegorias afrescadas em *grisalha*. Segundo Didi-Huberman (2014, s/p), para a teologia medieval, *alegoria* seria um registro do sentido onde o anedótico se torna irreconhecível, mesmo que extraído do Evangelho, e onde emergiria uma *verdade outra*, que possibilita registros visuais, imagens. O teor exegético e contemplativo da história santa apresentada no Evangelho aparece, nos vários casos da história da arte nos quais as alegorias aparecem em *grisalha*, “Como se, nesta verdade, se tratasse de ver para além de todas as aparências, e, em particular, de *ver para além da cor das coisas*.” (DIDI-HUBERMAN, 2014, s/p). Na *Cappella degli Scrovegni*, com suas *grisalhas* alegóricas, Giotto fez do gênero uma conquista do *pictórico* no domínio da ornamentação arquitetônica. Segundo Didi-Huberman (2014, s/p),

O que então se propõe é uma forma de ver em desdobramento: as histórias santas são representadas a cores; a sua verdade mística (*alegoria*, mas também *tropologia* e *anagogia*, segundo o vocabulário técnico da exegese medieval) surgirá em *grisalha*. As histórias santas são claramente *legíveis*, ao passo que a sua verdade mística é apenas *interpretável*, ou seja, pensável no elemento do mistério, do desvio, da *figura*, na acepção que São Paulo dava a esta palavra: algo que apenas se entrevê 'em enigma' e 'em espelho', como se o sentido fosse um vago reflexo na superfície, evidentemente acinzentada, de um metal polido.

Nesse contexto da Idade Média, a figura seria quase correspondente a um comentário exegético, ou, como já vimos, uma interpretação moral das Sagradas Escrituras. No entanto, e se nos propuséssemos, como tenta Didi-Huberman (2014), a alargar o domínio da experiência da *grisalha*? Não seria a *grisalha* a própria sobrevivência? Seriam essas imagens da história da arte como *reliquias*, no sentido que coloca Didi-Huberman (2014) de uma santidade passada que permanece

²⁷ “Se chama *fictilia*, 'louça', porque se fabrica e molda (*ingere*) com barro, pois *ingere* significa 'fazer', 'dar forma', 'plasmarse'; daí tomam seu nome os oleiros (*figuli*).” (Tradução nossa).

presente e pujante no seu resquício material, na sua poeira? Grisalha: expressão cromática do próprio desgaste. A grisalha não é ausência de cor, não pode ser caracterizada em termos negativos; é, sim, ação e poder do tempo sobre as coisas – “Uma coisa pintada em grisalha está pintada de acordo com a ficção de uma *cor passada*, de modo a referir a uma descoloração, mas também de dizer que o tempo passou por essa coisa como um sopro, como um vento que a esmaeceu” (DIDI-HUBERMAN, 2014, s/p). A grisalha não é uma cor, mas um *coloris de descoloração* que o tempo impõe às coisas e aos seres. Didi-Huberman (2014) pontua ainda que uma imagem em grisalha não tem nada de neutro, nada de estável, nada de estritamente definido – será que poderíamos enxergar os afrescos de Giotto como tais? Conseguir entrevê-los pelas estruturas de sua moral cristã e deles construir outras ficções? Seriam essas imagens manipuláveis, para além de suas definições alegóricas? Note-se que o *coloris* é um agenciamento de cores, diferente da cor, que é uma parte do *coloris*, e se refere a uma simples coloração. O *coloris* da grisalha passa também por vias invisíveis, passa pelo *tempo*, em um caminho também indefinido: meio caminho entre visibilidade e invisibilidade, matéria e tempo que impõem o seu poder de decomposição. Didi-Huberman (2014) cita Lucrécio, convicto de que, se um tecido púrpura for desfeito em pequenos fragmentos, essa divisão física da cor reúne num mesmo reino cinzento as coisas minúsculas.



A descoloração é aqui apresentada como latência, e não como uma ausência: uma potência, uma “Grisalha, pois: da cor *passada*, desmaiada, esboroadada, pulverizada, decomposta – mas onde sempre *aparece* um certo colorido [*coloris*]. É matéria agitada pelo vento do tempo.” (DIDI-HUBERMAN, 2014, s/p). Lembremo-nos de Deleuze (2013), colocando a potência como ato, e não como oposta ou separada deste – assim ela é enxergada nesta dissertação. A fórmula *fazer o fazer, pensar sobre o fazer, pensar sobre o pensar, fazer o pensar* não deixa de referir-se a essa dimensão não dicotômica entre o fazer e o pensar, entre a potência e o ato, entre a sensação e a racionalização, entre o *coloris* e a

descoloração, entre magenta e branco. E é dessa forma que é manipulada a imagem.

Faz-se importante lembrar que vivemos no campo das artes visuais, hoje, um retorno da *imagem*, com uma noção muito mais ampla do que aquela de objeto artístico. Não estaria a *imagem* mesmo aqui, nesse contexto da manipulação, do *finjo*, do *fingere*, da polarização entre o legítimo e o fictício? A imagem não seria o que se trabalha diretamente nas mãos e nas ideias? A partir de um verdadeiro *forjar* – que pode ter o significado daquilo que se modela, fabrica, mas também daquilo que se inventa e modula. O que se molda e modula é a figura, sem dicotomização, sem necessidade de ser apenas alegórica, mas justamente mostrando seu lado duplo, dúbio, entre aquilo que foi e aquilo que será: aquilo que ela é. Se “Moldar é modular de maneira definitiva; modular é moldar de maneira contínua e perpetuamente variável” (DELEUZE, 2013, p. 39), uma vez que o molde remete mais a uma relação forma-matéria, espacial, e a modulação a uma dimensão temporal que compreende a matéria em uma variação contínua, bem como um desenvolvimento contínuo da forma. Como se “(...) 'as figuras das virtudes pintadas na parede pareciam envelhecer, enquanto as dos vícios pareciam rejuvenescer'...” (DIDI-HUBERMAN, 2014, s/p), em movimento incessante, animado, vivo, não dicotômico. Não há imagem mais precisa para se trazer aqui do que a do deus Jano. A “*Prudentia*” de Giotto na *Cappella* também: segura o espelho em suas mãos, se fita, a ponderar; o verso de seu rosto, com seus cabelos, configura uma outra face, deixando-a bifronte. Bifronte em seu único corpo, mas também em seu espelho, refletido um rosto. Teríamos aí um *terceiro*, três faces? Que espécie de temporalidade essa imagem configuraria?



* * *

Discorrendo também sobre uma prática pictural exegética – que, como sabemos, corresponde à via pela qual a Idade Média abordou as Escrituras santas

–, Didi-Huberman (1995) localiza na mesma um meio caminho entre a *evidência* e a *latência*, duas ordens distintas. Isso quer dizer que tal prática pictórica *mostra* a imagem, mas também a *esconde*, sugere através dela. Para melhor entender, por essa prática a verdade não se demonstra nem se diz, mas “*Elle passe comme un vent, comme un souffle ou comme une virtualité. Dans l'ordre de l'image, cela signifie que le visible est traversé par le vent du dissemblable*” (DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 364)²⁸. O vento do dissemelhante, que poderíamos conectar com a poeira, grisalha, depositada na imagem? Essa *matéria agitada* pelo poder do tempo não seria também a *semelhança agitada*, a qual o mistério faz movimentar-se (DIDI-HUBERMAN, 1995)? Se a figura alegórica configura uma representação moral, sólida, com atributos fixos, essa mesma cognoscibilidade pode ser remexida, e sobre ela depositada alguma poeira, *impura*, no movimento de sua sobrevivência.

Figurare, defigurare, praefigurare: “Donner une figure à quelque chose selon cette acception du mot, ne revient donc pas à donner l'aspect de cette chose; au contraire, c'est lui donner un autre aspect, c'est changer (mutare) sa visibilité –, y introduire l'hétérogénéité, l'altérité” (DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 232)²⁹. Evidentemente estamos tentando aqui aproximar a ideia do artista à qualidade de praticante do *figere*, tanto aquele que coloca uma *figura* em algo como aquele que muda os regimes de visibilidade, que produz uma imagem heterogênea. A imagem por si só já é heterogênea, e não temos como controlar um suposto sentido único para ela, não paradoxal, tentativa em vão. Há um salto de séculos entre Giotto, Fra Angelico, a noção de figura, a noção de *figere* e nossa atualidade. Contudo, essas questões ainda movimentam o contemporâneo e sacodem a área das artes. A noção de figura por si só já é dinâmica, permite deslocamentos, possibilita uma dimensão temporal e não apenas icônica, como se “*Au contraire, il faut insister sur la dimension temporelle des figures – voire comprendre en quoi l'organisation du temps est cela même qui produit les figures*” (DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 115)³⁰.

Não à toa a figura está sendo abordada aqui a partir da grisalha, uma vez que ela joga com registros da representação e da presença, esses que se opõem – apesar de que nosso esforço neste trabalho é pretender que eles não se excluam,

28 “Ela passa como um vento, como um sopro ou como uma virtualidade. Na ordem da imagem, isso significa que o visível é atravessado pelo vento do dissemelhante.” (Tradução nossa).

29 “Dar uma figura a alguma coisa, nessa acepção da palavra, não equivale a dar o aspecto dessa coisa; ao contrário, é dar a ela um outro aspecto, é mudar (*mutare*) sua visibilidade –, nela introduzir a heterogeneidade, a alteridade”. (Tradução nossa).

30 “Ao contrário, faz-se necessário insistir na dimensão temporal das figuras – isto é, compreender em que a organização do tempo é a mesma que produz as figuras”. (Tradução nossa).

mas gerem tensões, compreendam-se. No contexto da pintura exegética, a representação, ligada ao visível, poderia ser ultrapassada visando tornar presente o mistério próprio da Encarnação. Essa diferença é marcada por um ponto básico, em que *figura figurada*, aquilo que se mostra, e *figura virtual*, aquilo que se esconde, que é preciso alcançar, não são correspondentes. A *figura virtual* seria aquela por vir, e na pintura exegética isso corresponde exatamente ao Jesus Cristo, que irá nascer da Virgem Maria – mistério da Encarnação. Essa questão trabalha o estatuto mesmo da figura, que tem uma operação temporal múltipla e joga com os registros do passado, presente e futuro (DIDI-HUBERMAN, 1995). A figura possui uma dupla função entre a semelhança e a dissemelhança, entre sua parte figurativa, estrutura regular, e sua parte *choque*, singular.

Para entender melhor, aos modos medievais a figura apresentava um sentido quádruplo: de um lado, ligado a *historia*, apontaria para a figura mimética, semelhante; de outro lado apresenta três sentidos espirituais, todos ligados à dissemelhança: *allegoria*, *tropologia* e *anagogia*. O primeiro desses sentidos espirituais joga com a memória do mistério da Encarnação, que se opõe ao sentido manifesto de história. Aqui, a palavra *memória* está ligada a uma *ars memorandi*, segundo Didi-Huberman (1995) a arte de se formar figuras das coisas que queremos reter na memória. O segundo sentido, de *tropologia*, está ligado à prefiguração de um sentido por vir. O terceiro sentido seria o da *anagogia*, que visa uma presença, como o cristão que em frente à hóstia crê estar diante do corpo de Cristo.

Não é preciso dizer que a abordagem de *figura* apresentada nesta dissertação se inscreve em outro contexto, não religioso. Todavia, ela flerta com essas noções medievais, que lidam com a imaterialidade e com o virtual. Nesse sentido medieval, resta para o *virtual* algo que o sentido contemporâneo corriqueiro que damos a essa palavra não abarca, nem mesmo pela sua dimensão etimológica que a liga à palavra latina *virtus*. Faz-se necessário lembrar que, no contexto de minha produção prática neste trabalho, o virtual é evocado como imaterial pela via deleuziana, e que se acredita em planos superpostos que lidam com os diversos domínios que se opõem – noção de imanência. Pensa-se na presença da imagem e na imagem propriamente dita, por isso a via que Didi-Huberman (1995) apresenta para a obra de Fra Angelico é aqui evocada. Não há hierarquia entre o espiritual e o material, não se visa exatamente transcender, mas estar *aqui*, presente, colocar os pés no chão e transformar a potência em ato, que é ainda potente. Se se questiona

aqui sobre a potência da imagem, sobre sua produção, sua manipulação, é porque se julga importante para a atualidade a produção de imagens que ativem o pensamento e as sensações, para construir novas realidades – e não só da parte dos artistas. O mundo precisa urgentemente de novas realidades, tornou-se urgente em termos subjetivos, ecológicos, éticos, dentre uma infinidade de exemplos. Questionar-se sobre a figuração, a desfiguração, a representação, as formas de se pensar, a imagem, a noção de *fingere*, a situação do artista, não são questões em vão. São, sim, questões de *construção*.

Em um contexto da não-dicotomia, trabalhar com imagens da história da arte, hoje em dia, talvez seja lidar com a via paradoxal das *semelhanças dissemelhantes*, ou “(...) *on pourrait dire la voie des inquiétantes étrangetés de la forme –, figures qui ne valent pas pour ce qu'elles représentent visiblement, mais pour ce qu'elles montrent visuellement (...)*” (DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 18)³¹. O autor predica sobre a constituição da imagem da pintura religiosa entre o corpo e o mistério, sendo sempre necessário lembrar-nos que neste texto estamos deslocando o contexto apresentado.

O que hoje ainda *reconhecemos*? As noções de reconhecimento e identidade não estariam mesmo em crise? Tanto em crise quanto mais se aumentam as necessidades de identificação e endurecimento, de encaixe dentro de ideias de corpo, de mundo, de desejos. Estruturas paralisantes, aprisionantes, que controlam e que nada têm de liberdade, que não evidenciam pessoas livres, mas submissas. É preciso do caos recriar o caos, aceitá-lo como possibilidade produtiva, a partir de bons encontros. É preciso lidar com o presente, estar *aqui*, manipulá-lo – ele, que de qualquer forma sempre é manipulado, seja isso ruim ou bom. Nosso mistério não está mais na Encarnação do deus cristão, mas ele foi hoje deslocado, encontra-se no mesmo plano em que também estamos. Nossos invisíveis nos rondam e atuam neste lugar mesmo onde nos encontramos. Se pensarmos novamente na palavra figura, ela pode se definir negativamente, como aquilo que *esconde a coisa mesma* (deus), ou positivamente, como aquilo que dá *acesso*, sempre deslocado, à divina *coisa mesma* (DIDI-HUBERMAN, 1995). Podemos sempre conduzir o nosso pensamento para lados positivos ou negativos – a mesma ideia pode tomar diferentes abordagens, e assim também acontece com a figura. O que seria, na

31 “(...) poderíamos dizer a via das inquietantes estranhezas da forma –, figuras que não valem por aquilo que elas representam visivelmente, mas por aquilo que elas mostram visualmente.” (Tradução nossa).

contemporaneidade, um lado positivo de abordagem da imagem? A que ele serviria? Um lado negativo, como concebido aqui, seria aquele da imagem que despotencializa, que submete os corpos, como acontece, em um exemplo, no caso de certas publicidades e desejos de consumo pré-fabricados. Um lado positivo seria um lado mais vital, que estimulasse o pensar e o fazer, “*Ainsi l'art doit-il élargir le spectre de notre participation au monde*” (JACQUES, 2014, p. 204)³².

Se referindo ao Dionísio, o Areopagita, Didi-Huberman (1995) nota em seus escritos a divisão entre dois tipos de imagem: as que existem em semelhança ao seu objeto e as que “‘(...) *pussent la fiction (plattomenos, mot qui renvoie à l'idée de la plastique, du modelage) jusqu'au comble de l'invraisemblable et de l'absurde*’. Ces dernières images sont qualifiées de *dissemblables*” (DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 84)³³. Relembremo-nos mais uma vez que estamos deslocando o contexto, como proposto pelo método aqui construído, que parte de uma prática artística, baseando-se também na forma como Deleuze encoraja a lidar com nossas referências. O texto de Dionísio contém um ponto importante para esta dissertação que é, mais uma vez, a ideia de ficção como modelagem, já brevemente trabalhada pela articulação entre *figere* e *figura*. A partir de então, investigamos como a imagem assim produzida e caracterizada poderia proporcionar a construção de mundos possíveis no tempo presente, através da articulação entre visual e virtual, realidade e ficção.

No contexto apresentado por Didi-Huberman (1995), a exegese se oferece como possibilidade de criar um mundo infinito de relações, onde cada pedaço do texto sagrado entra em correspondência singular com outro pedaço, abrindo o sentido, o imaginário e a crença em torno do nó central do mistério da Encarnação. Há um deslocamento proposto, que se movimenta entre uma ordem visível em direção àquela da dissemelhança. No nosso tempo de agora, a que corresponderia essa possibilidade de ir *além* e criar um mundo infinito de relações? O que permitiria essa abertura? Poderia ser construir um número infinito de mundos possíveis a partir da criação e recepção da imagem – *invisível-criação* e *invisível-recepção*? Poderíamos pensar em termos de uma imagem que articulasse mundos possíveis, possibilidades para a nossa realidade?

32 “Assim a arte deveria alargar o espectro de nossa participação no mundo”. (Tradução nossa).

33 “‘(...) estimulam a ficção (*plattomenos*, palavra que evoca a ideia da plástica, da modelagem) até o auge do inverossímil e do absurdo’. Essas últimas imagens são qualificadas de *dissemblantes*”. (Tradução nossa). Dionísio, o Areopagita, é um pseudônimo usado para um autor anônimo de um conjunto de textos (*Corpus Dionysianum*) que influenciaram a teologia e espiritualidade mística cristã na Idade Média. Estima-se que viveu entre os séculos V e VI d.C. e que teria origem síria.

3.3 – Considerações sobre a esfera da impressão: conexões com a figura, o *ingere* e estratégias para uma imagem-ficção

A meu ver a citação de Isidoro de Sevilla já mencionada neste texto, sobre as vasilhas, bem como a relação aqui trazida entre a figura e o *ingere*, evocam o texto *Formes généalogiques: l’empreinte comme matrice*, de Didi-Huberman, presente no catálogo da exposição “*L’empreinte*”, organizada por ele em 1997, no Centro Georges Pompidou. O autor se propõe a falar da impressão enquanto “instituição das imagens” no sentido genealógico e jurídico. A partir de Pierre Legendre, coloca a questão da “semelhança” dissociada do senso acadêmico que a palavra tomou, pós-renascença, em seu uso pela estética e pela história da arte. Se se pensa a semelhança como transmissão, no sentido genealógico da reprodução sexual, a transmissão da semelhança se dá justamente pelas imagens. Didi-Huberman (1997) associa a ideia de Legendre com a impressão, que transmite fisicamente, e não apenas óticamente, a semelhança da coisa ou do ser impresso – o que seria diferente do espelho, por exemplo, que replica a imagem de maneira evanescente. A imitação figurativa pós-renascentista hierarquiza e separa a cópia do modelo. Diferentemente, a reprodução por impressão gera um resultado impresso que é uma cópia táctil, filho carnal, independente de seu modelo – cada cópia é singular.



Segundo Didi-Huberman (1997), a matriz é o lugar onde se forma a semelhança, ela pereniza o passado e imprime no presente como uma formação natural a partir do molde. O que seria essa formação, o que a palavra *forma* quer dizer? Para o autor, enganamo-nos em pensar que a noção de forma seria apenas metafísica, uma ideia platônica que denomina a superioridade do *logos* sobre o mundo material. Os artesãos têm sua própria definição de forma, que é a de um padrão, um molde, uma matriz: aquilo que nós chamamos de contraforma, forma em

negativo. É importante lembrar que o molde é o objeto construído que permite a reprodução de determinada forma – seja quando fazemos um molde do rosto com cera ou gesso, ou mesmo quando desenhamos sobre papel um molde para cortar uma peça de roupa. Didi-Huberman (1997) coloca a forma e a contraforma reunidas, sem a necessidade de hierarquizar o resultado (a forma positiva, a estampa) como mais importante do que o processo (o molde, a forma negativa).

Ainda segundo Didi-Huberman (1997), falar da impressão como instituição da imagem é dizer que ela oferece à noção de imagem um paradigma que ainda não foi reconhecido no nosso entendimento histórico, filosófico e antropológico sobre a mesma. Um paradigma que se coloca como um contra-modelo, e não um anti-modelo: não há *uma* história da arte apenas, há pelo menos dois conjuntos, que se debatem um com o outro. A impressão seria, portanto, a contraparte necessária da parte *modelo geral da imagem-imitação*. Como contato, ela é a contra-parte de toda dimensão óptica. Essa é a hipótese dialética presente no texto em questão. A partir dessa constatação, o autor dá o exemplo de Plínio, o Velho, para discursar sobre o que, como diz, ele *ousa* chamar de anacronismo da impressão, o que o campo da impressão poderia trazer como contribuição para se pensar a imagem na atualidade.

Ao discorrer sobre Plínio, dando ênfase ao livro XXXV de sua “História Natural”, no qual o antigo disserta sobre o começo da arte pictural, Didi-Huberman (1997) detecta em seu princípio o que seriam as linhas dialéticas que ele, o teórico da arte, evoca mais alto: origem (anacrônica) e história (orientada), impressão (táctil) e imitação (ótica), imagem (instância jurídica de transmissão genealógica) e arte (instância humanista de permutação retórica). Segundo Didi-Huberman (1997), Plínio coloca em jogo esses lados anunciando toda a relação entre parte e contraparte. O humanismo neo-vasariano teria atentado mais para a parte, fazendo-nos esquecer do anacronismo em detrimento de um progresso da arte.

Plínio descreve uma progressão lógica de uma arte que irá “nos primórdios” consistir em traçar em linhas o contorno de uma sombra humana, que depois irá empregar as cores uma a uma, e ainda depois, irá complexificar no seu desenvolvimento histórico a competência mimética dos artistas. É importante lembrar aqui que, na Antiguidade romana, a palavra *arte* era usada para disciplinas específicas e não como conceito em si. Nesse sentido, estaria muito mais em jogo uma competência do fazer, mais ligada à ideia do artesão, diferenciando-se de fato de nossos tempos. Aqui não tentamos aproximar à contemporaneidade a ideia

antiga de *arte*, mas muito mais refletir em cima da ideia antiga de *imagem*. Analisando o texto de Plínio, Didi-Huberman (1997) discute como a questão dos primórdios da arte pictural aponta para a *origem*, como aquilo que existe antes de todo primórdio, de ordem antropológica ou estrutural, e não cronológica ou teleológica.

A abordagem de Plínio não vai nos termos nos quais a tradição clássica abordaria em geral os problemas artísticos. Isto é, ele não aborda sua história da pintura em termos de representação, mas mais em ordens de matéria. Terra, matéria, natureza e vida são palavras utilizadas para falar da *ars* e da *pictura* em seu livro. Ele fala sobre aquilo que resta da pintura, *quae restant de pictura*, sobre o vestígio de uma arte morta. Segundo Didi-Huberman (1997), essa expressão ecoa em outras expressões plinianas que também evocam um tipo de luto definitivo ao lugar da pintura. Esse *resto* seria de uma destruição, um vestígio de uma arte antes nobre, e agora, na época de Plínio, totalmente morta, caída em esquecimento.

Temos então o “começo da história da arte” a partir de um desaparecimento originário. E o que teria desaparecido? Aquilo que desapareceu como marca de origem da história da arte seria para Plínio *l'imaginum pictura*. Vemos aqui os considerados primórdios da ideia de história da arte ocidental, como a marca de um originário fim de algo, vestígios de uma arte morta. Plínio discorre sobre aquilo que fez a arte morrer, culpando o que seria o puro prazer dos olhos, o refinamento estético: “*C'est ensuite par le raffinement excessif (luxuria, toujours) des décors en marbres, vrais ou feints – c'est-à-dire peints – que la “folie des moeurs humaines” (morum insania) a perdu le sens authentique que l'imaginum pictura supportait originariamente*” (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 45)³⁴.

Uma nota de rodapé sobre a prática dos falsos mármore chama atenção. Nela, o autor francês nos lembra de Vitruvius, anos antes, que considerava essa mesma prática como a origem da pintura. Faz-se importante aqui evocar novamente o livro de Serena Romano (“*La O di Giotto*”, 2008), no qual a autora italiana nos traz a frase do arquiteto sobre a técnica da *expolitiones*, na Antiguidade usada para decorar a faixa mais baixa de um ambiente interno com mármore pintados. Vitruvius escreve que “*La pittura è l'immagine di ciò che è o di ciò che può essere...*”³⁵. Ele vê

34 “É enfim pelo refinamento excessivo (termo *luxuria* sempre) das decorações em mármore, verdadeiros ou falsos – isto é, pintados – que a 'loucura da moralidade humana' (*morum insania*) perdeu o sentido autêntico que a *imaginum pictura* suportava originariamente.” (Tradução nossa).

35 “A pintura é a imagem daquilo que é ou daquilo que pode ser...” (Tradução nossa).

os falsos mármoreos como a origem da pintura, enquanto Plínio os vê como a morte dela. Há, sim, uma diferença temporal entre o arquiteto e o escritor, mas eles se encontram dentro de uma mesma tradição romana, e talvez Plínio também pense na tradição à qual ele faz referência enquanto aquilo que é (decalque, contato físico) e aquilo que pode *vir a ser* (ornamentação). No entanto, Vitruvius coloca a disjunção “ou” em sua afirmação, o que talvez dissocie o campo do real daquele da criação, como uma impossibilidade da imanência entre ambos. Seria essa a diferença que faz um ver no mármore falso o fim e o outro ver o princípio da pintura? E talvez dessa forma esteja a *imagem* de Plínio, que veremos mais adiante, imanente, portadora da conjunção “e”, constituindo mesmo um paradigma para a atualidade?

O que seria esse fim da arte que Plínio coloca e que discutimos aqui a partir de Didi-Huberman (1997)? Em seguida no seu texto, o autor francês localiza na história da arte problemas com a tradução do termo *imaginum pictura*, academicamente traduzido em várias línguas pelo equivalente a “pintura de retrato”, gênero das Belas Artes. Talvez, a partir desse problema, possamos entender melhor o *desastre* descrito por Plínio. Didi-Huberman (1997) coloca que o termo *imago* de fato quer dizer “retrato”, como nas traduções acadêmicas, além do que Plínio evoca em seu livro XXXV retratistas gregos como *imaginum pictores*. Mas a *imaginum pictura* de Plínio se situa no contexto do que ele nomeia uma *época da imagem*, usando essas palavras, portanto, com uma significação de ordem *originária*, diferente do posterior uso estético das palavras *imago* e *pictura*. Aqui retomo um interlocutor: Auerbach (1997) cita Plínio em seu ensaio “Figura”, mostrando a transição de “forma” para “retrato” no início do XXXV livro, no qual Plínio deploraria o declínio do retrato na pintura. Cita Plínio: “*Imaginum quidem pictura, qua maxime similes in aevum propagantur figurae* [A pintura de quadros com a qual se propagam no tempo imagens muitíssimo fiéis]” (AUERBACH, 1997, p. 23). A versão em português do referido ensaio traduz *imaginum pictura* por pintura de quadros, como uma atividade das Belas Artes. Consulto pela internet uma versão em inglês que faz a mesma tradução: “*The painting of portraits, whereby extremely lifelike figurae were transmitted down through the ages*”³⁶. Tradução por pintura de retratos, com a peculiaridade da escolha da não tradução da palavra *figurae*, ao contrário da versão em português, que coloca o termo como *imagem*. Como podemos ver, de acordo com o item anterior deste texto (“A construção da figura e o *coloris* da grisalha”), as

36 “ (...) A pintura de retratos, pelas quais figuras extremamente realísticas foram transmitidas através dos tempos.” (Tradução nossa).

duas categorias não são mesmo correspondentes, mas se cruzam na noção de *imagem* e de sua fabricação.

Que retrato é esse ao qual Plínio faz menção e que não diz respeito a uma pintura de quadros ou de retratos? A leitura de Didi-Huberman (1997) parece ir numa direção diferente da de Auerbach (1997), quando localiza no mesmo trecho o paradoxo de que a história da arte não teria sua origem com Plínio, como considerado no Ocidente. Esse momento de princípio da disciplina é colocado como um desaparecimento originário que afetou a arte em um certo momento de seu desenvolvimento. Isso quer dizer que, o que seria a considerada origem da história da arte na verdade seria um desaparecimento de seu próprio objeto, é essa que parece ser a visão de Didi-Huberman (1997). Esse objeto seria a pintura em decadência: a tradição romana das máscaras mortuárias para reprodução de bustos dos antepassados de uma família, destinados a ocupar os átrios das casas dos parentes de gerações à frente. Objeto ritualístico, portanto, de culto privado. Plínio não nos fala mesmo de um gênero, quando o retrato já era destinado a um culto público da imagem: ele nos fala da *imagem* e não do *retrato* quando escreve

Il en allait autrement chez nos ancêtres (aliter apud maiores): dans les atriums on exposait un genre d'effigies, destinées à être contemplées: (...) des masques moulés en cire (expressi cera uultus), qui étaient rangés chacun dans une niche: on avait ainsi des images (images) pour faire cortège aux convois de famille et toujours, quand il mourait quelqu'un, était présente la foule entière de ses parents disparus (...) (PLÍNIO apud DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 46)³⁷.

A partir de então, será que as imagens teriam deixado de ser *fiéis*? Estariam elas entregues ao jogo do falso? Há aqui algo de uma semelhança do contato, da transmissão proporcionada pela impressão do molde tirado no corpo morto, corpo físico. Para o Velho, o que restaria da pintura seria um vestígio de uma arte que fora nobre, uma arte caída no esquecimento, morta e corrompida pelo excesso decorativo.

Plínio opõe a esse excesso dois pontos de referência fundamentais que são a *natura*, registro físico, e a *dignitas*, registro ético – oposição de origem estoica³⁸.

37 “Isto era diferente em nossos ancestrais (*aliter apud maiores*): nos átrios expúnhamos um gênero de efígies, destinadas a serem contempladas: (...) máscaras moldadas em cera (*expressi cera uultus*), que eram armazenadas cada uma em um nicho: tínhamos assim as imagens (*images*) para fazer cortejo aos comboios de família e sempre, quando morria alguém, estava presente toda a multidão de seus parentes idos (...)” (Tradução nossa).

38 Segundo Mora (1994), o intento de descobrir um fundamento da ética na natureza foi comum aos estoicos.

Nesse contexto, o encontro das duas palavras não seria nada mais do que um encontro entre uma *matéria* natural (a terra, o pigmento) com um rito, um *culto simbólico* que não é preciso chamar de *retrato*, mas de *imagem*. Repito, ele fala de imagens integrantes de um culto romano, culto privado de uma imagem do homem, e não culto público das imagens divinas.

Sabemos que atualmente, e obviamente, a imagem se encontra em outro contexto, não mais apenas de uma sociedade que a liga a um valor de culto, originário, de uso. Talvez também não apenas, no que sabemos pela história da imagem no ocidente, ligado a uma sociedade do espetáculo, que a aproxima a um valor de exposição, de documento; ou ainda, uma sociedade global que pensa em seu valor de comunicação, de reconstituição, de cópia. Estamos em uma época na qual tudo virou reprodução, cópia? Ou em tempos nos quais vários registros da imagem estão sendo colocados em jogo, no qual poderíamos estar engajados na busca de imagens potentes, que estimulassem a construção de mundos possíveis, de pessoas críticas e autônomas? Quais os valores de uso da imagem hoje, a serviço de quê elas estão sendo produzidas e estão à disposição?

Entre os termos utilizados por Plínio, *imaginum pictura* e *de picturae initiis*, mais à frente em seu texto, o autor instaura uma cisão fundamental entre duas ordens de temporalidade, a origem e a história; duas ordens de sociabilidade, o culto e a cultura; duas ordens de processo, a impressão na cera e a imitação pelo mármore; duas ordens de essencialidade dos objetos visuais, a imagem e a obra de arte. Plínio reforçaria o valor cultural, original, de uso da imagem. Nesse sentido, Auerbach (1997) parece mesmo olhar com os óculos da história e da cultura em seu comentário sobre Plínio, talvez por versar sobre a literatura, enquanto vemos Plínio nostálgico com sua *dignitas* de sua identidade romana, *versus* a luxúria das produções estéticas da era de Nero, da qual foi contemporâneo. Segundo Didi-Huberman (1997), Plínio estaria assim reconhecendo na historicidade estilística das obras de arte um plano anterior, anacrônico, *originário*, que faz de toda imagem, compreendendo as artísticas, uma entidade clivada, um vórtice, dialética, portadora de um trabalho do negativo. Negativo, como abordado aqui, que se configura como matriz, que permite a reprodutibilidade. Nas máscaras mortuárias, há uma ideia de transmissão da semelhança no gesto da impressão, pelo decalque e pela matriz que permite sempre novas tiragens: a reprodutibilidade.

Segundo Didi-Huberman (1997), pode-se ver como desde Plínio é colocada

a questão da reprodutibilidade da imagem, não como aquela colocada por Walter Benjamin, que versa sobre a obra de arte depois da existência de uma história da arte, mas com uma ambivalência que pesa sobre todo o pensamento da impressão. De um lado a impressão fundaria, para o autor, a *autenticidade da imagem*, pela aderência física dentro do processo, constituindo uma técnica de legitimidade para a semelhança não só da aparência, mimética e especular, mas uma semelhança por contato. A ideia de reprodução como transmissão: uma matriz que forma, para novas gerações de humanos, novas gerações de imagens. De outro lado, temos a impressão que permite a ficção, *la tricherie, le montage*, a confusão possível de referentes: Plínio ataca a inautenticidade dos retratos onde a semelhança é ilegítima, como as efígies de estrangeiros, roubadas pelos romanos dos gregos. A lei da impressão abomina essa ideia, essa permutação retórica e estética, mas sua técnica evidentemente permite isso. Ainda em Didi-Huberman (1997), tal contradição coloca um novo problema: aquele de discernir exatamente qual gênero de *poder* - legítimo ou fictício, divino ou satânico – que a impressão se rende capaz de encarnar. Ou não seria o caso de encarar os dois lados como polarizados: legítimo e fictício, divino e satânico?

* * *

Neste ponto, gostaria de retomar o termo *figura*. Segundo Auerbach (1997), Varrão usa *figura* e *forma* de maneira alternada em seus textos, sem se preocupar com a terminologia exata de cada palavra, assim como outros autores seus contemporâneos, importando muito mais o encaixe da palavra no texto, sua rima, suas sílabas. *Figura* fornecia de fato uma bela sílaba final para um hexâmetro, não importando sua inflexão, enquanto *forma* aparecia quando eram necessárias duas sílabas. Pelo sentido, em geral, *forma* estava associada ao “molde”, *moule* – lembremo-nos também das Formas de Platão. O molde, por sua vez, ligado à *figura* enquanto forma vazia ao modelo plástico que sai dela: a *figura* na qualidade de “forma”, a *forma* como “contraforma”, molde, ou ainda, fôrma, como para os artesãos.

Por que essa inversão? Não poderíamos interpretá-la como o conter a forma e a contraforma em uma mesma palavra? Não seria também, como em Plínio, um tratamento já dialético, no sentido que Didi-Huberman (1997) tenta ver nos escritos

do antigo? Curioso pensar que o período de Varrão foi o mesmo que sucedeu Plínio, e sobre o qual ele também discorreu sobre a tradição. Juntar tais escritos pode mesmo reforçar a ideia de Didi-Huberman (1997) sobre a potência da impressão, justamente esse sistema de forma e contraforma reunidas em um mesmo dispositivo operatório de morfogênese.

Assim como a impressão permite a imanência entre forma e contra-forma, no texto de Auerbach (1997) ele constata etimologicamente que só a palavra *figura* poderia servir para o jogo modelo/cópia, pensando em correlatos como *forma* ou *imago*, que se ligariam apenas a um dos dois significados. Em relação à forma, *figura* foi uma palavra mais dinâmica e também mais concreta, ambivalente, que acabou por conter a forma e a contraforma, o molde e a reprodução, como no caso da impressão.

As noções de *figura* e impressão estão entrelaçadas no processo de produção da imagem pelo *figere* que estamos tentando construir nesta dissertação. Como coloca Didi-Huberman (1997, p. 39) “(...) *l’empreinte fait de l’absence quelque chose comme une puissance de forme*”³⁹. Seria interessante marcar que, ao analisar a *figura* em outro livro, Didi-Huberman (1995, p. 115) insiste na função figural que a dissemelhança em pintura é capaz de assumir – no caso específico, em um quadro de uma Anunciação, pintado por Carlo da Camerino: sua informalidade colorida e sua potência visual – dinamismo, *forme en puissance*. E então marca que

*Le dynamisme coloré de ces 'marbres' [de Fra Angelico, no Convento de São Marcos, em Florença], la problématique de la puissance – à la fois considérée comme virtualité et comme force active –, tout cela montre combien une image de mémoire [no sentido já visto no tópico anterior], pas plus qu'un 'lieu', n'est une entité fixe, figée, vide de toute temporalité (DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 115)*⁴⁰.

Então, podemos nos lembrar aqui da questão, já trabalhada anteriormente, da sobrevivência das imagens como *impura*, potente e dinâmica, que joga com os três registros do tempo sem uma imposição cronológica. Assim, também a impressão aparece como força, potência, possibilidade, *vir a ser* – a instituição da imagem, como trazida por Didi-Huberman (1997), que contém o forjamento, imanente ao modelo. Instituição física da imagem, que permite a sua manipulação.

39 “(...) a impressão faz da ausência algo como uma *potência da forma*.” (Tradução nossa).

40 “O dinamismo colorido desses 'mármore', a problemática da potência – ao mesmo tempo considerada como virtualidade e como força ativa –, tudo isso mostra quanto uma imagem de memória, não mais que um 'lugar', não é uma entidade fixa, sólida, vazia de toda temporalidade”. (Tradução nossa).

Temos aqui a questão da imagem com o forjar, da mão e da mentira, o fazer, o manipular: *fingere, io fingo* – coloco uma *figura* em algo, e o resultado disso é uma *imagem*. Mas qual tipo de imagem? Uma imagem-ficção, como veremos mais adiante.

Nesse sentido, temos a impressão, o *fingere*, a figura e a imagem se articulando entre a contraforma e a forma, entre a matéria – manipulação física – e a invenção – manipulação conceitual. Poder-se-ia pensar, no contexto da impressão, que o invisível na imagem física se constitui na transmissão entre a contraforma e a forma, quando há o contato propriamente dito, sendo portanto inapreensível, uma força, uma potência. A dobra como operação de transmissão da imagem? Mais acima escrevi sobre o processo em “*Doppia-piega*”: *a dobra é aqui a própria transmissão, inapreensível, vista apenas pelo seu efeito: a marca, o efeito que gera*. Vimos também que a noção de molde se associa àquela de *fingere*, já que tal palavra latina se associa ao forjar. É importante lembrar que o molde não é sempre a contraforma, forma em negativo. Muitos moldes são trabalhados como a própria forma em positivo, como nos moldes de roupas, por exemplo. Como vimos, forma e contraforma não são opostos, mas participam de um mesmo processo, *reunidas em um mesmo dispositivo operatório de morfogênese*. As duas noções foram invertidas com o decorrer do tempo, recordemos do período de Plínio.

* * *

Por fim, com o intuito de investigar qual tipo de imagem é produzida a partir do processo do *fingere*, há de se considerar o embate entre a *mentira* e a *verdade*, a ficção e o real, ou melhor, *o legítimo e o fictício*, como havia colocado Didi-Huberman (1997). Procurei deixar bem claro sobre o trabalho “*Virtù*” e a montagem “*Nuova Architettura*” que se trata ali de um *fingere* que se auto delata, tanto na construção da figura quanto do espaço real e fictício que ela chegou a habitar: a exposição. “*Virtù*” partiu inicialmente da série de gravuras intitulada “*Architettura*”, como já foi descrito neste texto. As gravuras que foram fruto da já dita *vontade rasgante*, que não espera por definições e bases conceituais para acontecer: ela vem impulsiva e rapidamente, constituindo-se fisicamente. Há um quê de fascínio nisso, de desterritorialização, mas que sempre retorna para fundar territórios, conectando-se com a produção. Um processo constante de desterritorialização/reterritorialização,

no sentido deleuziano, como uma viagem,

Mas como seria essa viagem? Dela sabemos apenas duas ou três coisas. A primeira é que ela só se faz se preservarmos o conquistado pelas máquinas celibatárias — ter autonomia de vôo, um vôo onde o encontro com o irredutivelmente outro nos desterritorializa; ser pura intensidade desse encontro ⁴¹. A segunda é que, se isso é necessário, não é suficiente: ao mesmo tempo que se dá a desterritorialização, é preciso que, ao longo dos encontros, territórios se construam. (Máquinas celibatárias, o que não sabíamos é que sem território algum, a vida, desarticulada, míngua) (ROLNIK, 2015, p. 08).

O que quer dizer que o fascínio por si só não *constrói*, que se faz necessário articular forma e contraforma, representação e potência, legítimo e fictício, dentre outros opostos.

No processo de montagem da exposição “*Nuova Architettura*”, articulando forças da gravura à vestimenta, à fotografia e posteriormente ao espaço, a esfera da impressão da qual se fala aqui talvez seja localizável em outro momento que não na feitura e impressão da tiragem de gravuras, ou de fotografias. Não está na gravura ou na impressão fotográfica, mas talvez no *revestir-se* do corpo pelo gesso – tentativa de tirar o molde do mesmo? E no entanto falha, é quebradiço. Ou mesmo não chega nem a se solidificar como massa, permanece no estado pulverizado – haveria aqui uma recusa ao molde, não permitindo ao gesso edificar e modelar? O tempo inteiro nesse processo o gesso é colocado como material que *edifica o frágil*, mas certamente há uma força nisso. Não estaria a impressão, expandida, também na veste de piquê confeccionada para a montagem da figura que se vê nas fotografias? Talvez também esteja na montagem no espaço real, na articulação do real com o fictício que se pretendeu ali? A todo momento se atua pelo *ingere* – uma polarização entre o real e o fictício. Como vimos, figura e impressão estão entrelaçadas no processo de produção da imagem pelo *ingere* que estamos tentando construir nesta dissertação.

Talvez tenhamos chegado a um ponto de enxergar a arte como *mentira*, como construção de ficções, não de forma pejorativa, mas no sentido que coloca Nietzsche, de que

41 Em uma nota de seu texto, Rolnik (2015, p. 09) esclarece que o termo “‘Máquinas celibatárias’ é um conceito proposto por Michel Carrouges, em seu livro *Les Machines célibataires* (Arcanes, 1954), para designar uma espécie de máquina fantástica que ele encontra nas obras de Kafka, Jarry, Edgar Poë, Roussel, Duchamp e outros. O conceito é retomado por Deleuze e Guattari em 1972, (...) no *Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia* (...). Na década de 1970, as máquinas celibatárias foram objeto e título de uma exposição no então recém-criado Centre Georges Pompidou – Musée national d’art moderne”.

Há somente um mundo, e este é falso, cruel, contraditório, enganoso, sem sentido (...). Um tal mundo é o mundo verdadeiro. Precisamos da mentira para triunfar sobre essa realidade (...). 'A vida deve infundir confiança': o problema assim colocado é descomunal. Para resolvê-lo, o homem tem de ser mentiroso já por natureza, precisa, mais do que qualquer coisa, ser artista (NIETZSCHE *apud* SCHOPKE, 2004, p. 123)⁴².

Quiçá o *mundo* sobre o qual Nietzsche discorre seja a própria realidade como construída pela humanidade, tal como a concebemos com as noções de *verdadeiro* e *real*, com a ilusão de termos total controle sobre a vida. Talvez possamos ler o trecho dessa forma, de que para lidar justamente com essa cultura, com o conhecimento e com tudo o que a humanidade construiu precisamos ser *artistas*. Para lidar com a inconstância, com a verdade transitória e com o inapreensível também. Isto quer dizer que tanto para tratar com o *caos* como com a suposta ordem inventada pelo homem temos necessidade de *inventar mundos*.

Atuar como artista talvez seja lidar não apenas com a mentira, mas com a polarização da mesma com a verdade, com a força tensionada que se estabelece entre ambas. A invenção e a possibilidade de forjar outros mundos, da qual vínhamos falando no início deste tópico, é uma possibilidade, um poder que temos de alterar a nossa realidade, de querer, produzir e afirmar uma existência que valha por si mesma, como coloca Schopke (2004). Lembremo-nos de que Guattari (1993) insiste num caráter da criação que recoloca o conceito de compromisso ético e de responsabilidade, com a afirmação de que, além desse mundo, há outros possíveis, a serem inventados. Claro que estamos deslocando esse contexto para a esfera artística, mas ela não deixa de afetar a vida propriamente dita, no nosso dia a dia e nos mundos que construímos – tanto quando se ocupa um papel mais evidente de produtor, quanto como se ocupa em mesma intensidade o de receptor, como na noção llansoniana de legente que *textua*, lembremo-nos dela. Pelo rigor ético/estético/político havíamos também entendido o ético como a seleção de acontecimentos e o estético como algo que sustente um processo de criação singular, e não uma submissão a um campo de saber já dado: uma perspectiva sempre política.

* * *

42 NIETZSCHE, Friedrich. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p.27.

Pensemos no meio em que “*Virtù*” se apresenta: a fotografia. Não é um trabalho apenas fotográfico, por ter envolvido também uma costura, uma performance, uma montagem. O trabalho aconteceu antes, durante e depois do instante da fotografia. No entanto, apresenta-se assim, oito fotografias digitais impressas em papel *fine-art*. O artista Joan Fontcuberta (2010) escreve que toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira. Ela mente porque sua natureza não lhe permitiria fazer outra coisa, apesar de que a fotografia até hoje é vista como uma tecnologia a serviço da verdade. No entanto, mente, e “(...) o importante não é essa mentira inevitável, mas como o fotógrafo a utiliza, a que propósitos serve. O importante, em suma, é o controle exercido pelo fotógrafo para impor um sentido ético à sua mentira” (FONTCUBERTA, 2010, p. 13).

O que o autor diz sobre o *fotógrafo* e o sentido ético parece também valer para os artistas que trabalham com outros meios na contemporaneidade, para todos os produtores de imagens. Não sou fotógrafa, muito menos as fotografias de “*Virtù*” foram tiradas por minha pessoa, que estava ali, naquele instante, coberta de gesso. No entanto, a ideia de fotografia trazida por Fontcuberta (2010) se aproxima da noção de produção da imagem que vínhamos tratando, de seus processos de manipulação. “*Virtù*” são fotografias, mas que não se apresentam como verdade, e sim como mentira e verdade ao mesmo tempo, como construção e delação dessa construção, virtude e vício intrincados – afirmam-se e revelam-se. As figuras ali são fruto do *fingere*, e há uma dimensão ética e política nisso.

Contudo, há ainda de se refletir sobre a presença da fotografia na arte contemporânea. “*Virtù*” são fotografias, também “*Architettura*” e “*Doppia-piega*” partem de fotografias, e “*Marmi finti*”, do processo fotográfico. Teria a arte contemporânea se tornado fotográfica? Essa era uma das questões do curso “A Pós-fotografia”, ministrado pelo teórico Philippe Dubois no Programa de Cátedras Francesas do presente programa de Pós-Graduação, em outubro de 2014. Essa pergunta não aponta para um meio que caracterizaria a arte contemporânea, como se todas as obras agora produzidas fossem em fotografia. Ela aponta mais para outra questão: o retorno da imagem por ela mesma, a partir dos anos 2000, proporcionado pela tecnologia digital e que aplaina a diferenciação das origens tecnológicas das imagens. De fato, Dubois comenta que depois dos anos 2000, os estudos fotográficos vão afrontar plenamente a questão da mudança digital, mudança essa que não é específica, uma vez que afeta todas as outras formas de

imagem tecnológica – desde o vídeo, o cinema, a televisão, chegando aos meios mais tradicionais como a pintura e as artes gráficas, assim como já havia acontecido na época da invenção da fotografia ⁴³. Ainda segundo o autor, essa mudança seria fundamental, tanto para o pensamento da ontologia da imagem e de seus dispositivos – no campo da teoria da fotografia, período caracterizado pelos anos oitenta – como para o pensamento sobre os usos e práticas da imagem. A tecnologia digital teria proporcionado uma reflexão acerca da própria produção da imagem frente à realidade. A fabricação da imagem é a sua manipulação e aponta, da mesma forma, para uma fabricação do real, de mundos possíveis, o que veremos mais adiante.

Do ponto de vista da teoria da fotografia, aquilo que se pensava nos anos oitenta em relação ao meio fotográfico ser como uma gênese da imagem provinda do real, seu processo mesmo de constituição, caracterizava-a como traço, *empreinte*, daquilo que existe. A imagem digital, diferente da analógica, não se configura tecnicamente mais dessa forma, o que nos anos noventa teria gerado uma visão apocalíptica em relação ao destino da fotografia. Se por um lado se enxergava a imagem como revelação do mundo, o digital apontaria para o fim da fotografia – exaltação da realidade –, por outro, o digital era enaltecido, *tudo agora será digital* ⁴⁴.

De certa forma, Dubois defende que a chegada do digital teria colocado toda uma dimensão da gênese da fotografia, que seria um tanto quanto purista, em seu devido lugar, de ser apenas um momento do processo de fabricação da imagem ⁴⁵. Isso seria o que realmente teria mudado de maneira bem precisa com a tecnologia digital, o que não seria nem catastrófico, nem exaltante: a partir do momento em que a fotografia teria então deixado de ser definida de forma absoluta como uma captação do real, como original, “*C’est une forme de retour à l’immanence qui permet de mettre fin à la transcendance de la genèse dans la constitution d’une identité du médium*” ⁴⁶. Abre-se portanto um lugar para uma reflexão que englobe também os usos e potências da imagem.

A partir dessa mudança, a questão que é colocada pelo autor é: como pensar a imagem agora que a suposta *realidade* que ela representa não é mais dada

43 DUBOIS, Philippe. *Préface: L’Acte photographique aujourd’hui*. 2014. 20 p. Não publicado.

44 *Ibidem*.

45 *Ibidem*.

46 *Ibidem*, p. 15. “É uma forma de retorno a imanência que permite pôr fim a transcendência da gênese na constituição de uma identidade do meio”. (Tradução nossa).

como um *traço* daquilo que existiu ⁴⁷? Esse questionamento não deixa de nos lembrar da posição de Plínio em relação às máscaras mortuárias da tradição romana, o decalque dos rostos dos parentes falecidos – mas retornaríamos assim ao domínio mais específico da impressão. Mesmo que a fotografia em sua gênese provenha de tal domínio, ela traçou outros caminhos em sua história, que acabaram por distanciá-la dele. O que é importante ressaltar é que desde Plínio se fala em *fim*: fim da arte, fim da história, fim da pintura, fim da fotografia, dentre outros termos que, ao final das contas, nunca aconteceram. Na atualidade, com o que vem sendo produzido nas artes visuais, bem como com as reflexões e análises que vêm sendo feitas, fica claro que as imagens são produto de manipulações, de construções, que são fabricadas – e não que se apresentam como espelhos e reproduções da realidade, constituindo uma *verdade* em relação ao real. Como já vimos, há uma *impureza* que perpassa as imagens e suas sobrevivências. A partir daí, como podemos proceder? Qual a relação que poderia existir entre a fotografia e a gravura nesse questionamento? A resposta parece ser: a fabricação da imagem. Contudo, ela nada tem de esclarecedora, nada nos apresenta de objetivo.

* * *

Há portanto de se suspeitar que a palavra latina *fingere* abarque essa relação entre a gravura e a fotografia. Já vimos que *fingere* aponta tanto para a noção de manipulação com as mãos quanto para a manipulação conceitual. Talvez uma boa tradução dessa palavra para o português seja *forjar* : a forja do metal, a forja do engano. Tanto a esfera da gravura quanto aquela da fotografia se relacionam com essas manipulações, da mão e da mentira. Tanto a fotografia quanto a gravura clássicas lidam com a noção de verdade e de fidelidade ao original, seja pela matriz que se reproduz por contato, seja por ter estado presente com o fato verdadeiro, em realidade, e tê-lo registrado em um clique. No entanto, ambos os campos lidam, desde seus princípios históricos, com a manipulação que permite fraudar o original quando da sua reprodução. Essa qualificação do que seria uma fraude, um falso, não é pejorativa, mas sim de uma potência tamanha, uma vez que joga por terra a noção de verdade unívoca, de original, de hierarquia, trazendo uma abertura a mundos possíveis que são imaginários, que são forjados, que são

47 *Ibidem*.

inventados sem precisar de lidar com um modelo de realidade. Trazendo também uma crítica frente à realidade *verdadeira* que discursos hegemônicos insistem em trazer – não seria ela mesma uma forja? *Fingere* é um conceito que permite articular as noções de realidade e ficção, cópia e original, sem necessitar de dicotomias ou exclusões. A gravura e a fotografia são campos que lidam com esse estatuto, o tempo inteiro.

Nesse contexto, ainda faria sentido distinguir realidade e ficção? As ficções não seriam mesmo formas de produção da realidade? Laurie Anderson, em uma entrevista concedida em 2012 para a ESECTV em Coimbra, Portugal, falando sobre o conjunto de seu trabalho, discorre sobre a tentativa de criar situações que irão deixar os espectadores em um estado de meio-sonho (*half-dream state*), o que lhes permitiria fazer livres associações ⁴⁸. Ela diz não conseguir fazer uma distinção precisa entre realidade e sonho, que existe uma fronteira flutuante entre esses dois mundos, sempre em deslocamento. Na verdade, atesta acreditar que vivemos em ambos, uma vez que eles são totalmente misturados. A artista estadunidense, total e declaradamente multimídia, trabalha também a criação de espaços fictícios, apresentando um profundo interesse na criação de histórias e contos (*storytelling*), o que ela pratica via áudio, instalação, texto, dentre outros.

O que Anderson chama de *sonho*, leio aqui como esse universo da criação, da produção da realidade, de mundos. Isso se relaciona com o que Philippe Dubois propõe para uma nova teoria da fotografia, que se constitui como uma hipótese teórica ⁴⁹. O pós-fotográfico – termo esse que corresponderia às imagens digitais contemporâneas e suas respectivas montagens expositivas, imagens fabricadas e ontologicamente falsas – poderia ser pensado como uma representação de um *mundo possível*: não mais alguma coisa que esteve lá no mundo real, mas algo que está aqui, diante de nós, ao nosso alcance. Algo que podemos aceitar ou negar, e não mais um traço de alguma coisa que foi. Um mundo possível, sem critério de fixação, e que existe em sua demonstração mesma, presentificada e presente. Sem ser necessariamente um traço de um mundo anterior. Uma imagem pensada como um *universo de ficção*, e não mais como um *universo de referência*, como coloca o autor.

É importante notar que as *teorias dos mundos possíveis* constituem um

48 O vídeo da entrevista está disponível no endereço <<https://www.youtube.com/watch?v=Vhh5qLWcuKo>>.

49 DUBOIS, Philippe. *Préface: L'Acte photographique aujourd'hui*. 2014. 20 p. Não publicado.

domínio específico de pensamento diversificado e relativamente bem constituído, tendo sua origem em Leibniz. Como nota Dubois, mais recentemente, há cerca de trinta anos, foi no campo das teorias literárias da ficção que esse domínio se organizou com força e, hoje, começa a se estender para o domínio da imagem, da fotografia, do cinema e da cultura visual ⁵⁰. Essa mudança altera todo o pensamento da imagem fotográfica, mas também de toda imagem reproduzível. Podemos então pensar o domínio da gravura e das maneiras pelas quais ele pode se inscrever. Uma vez que a imagem

(...) a perdu son caractère génétique d'image-trace au profit d'un "être-là" de l'image-comme-monde-possible, peut-on considérer pour autant qu'on a désormais à faire à une image ontologiquement fictive? Au principe de l'image-empreinte, qui a dominé quasiment toute la théorie du "photographique" au moins depuis les années 80, peut-on faire succéder aujourd'hui le principe d'une "image-fiction", au sens que ce terme de fiction a pris dans les théories des mondes possibles (Pavel, Lavocat, Schaeffer)?
51

Uma *imagem ontologicamente fictícia* não teria muitas relações com o que vem sendo tratado aqui a partir da noção de *finger*? Uma investigação da produção da imagem, de suas formas de manipulação. Dubois discorre especificamente da imagem que ele denomina pós-fotográfica enquanto imagem-ficção ⁵². Estamos aqui alargando o domínio da imagem-ficção para outras mídias contemporâneas, mesmo que mais antigas – para abarcar talvez toda imagem passível de reprodução. Dentre importantes questões colocadas pelo autor, destacamos: quais seriam exatamente os parâmetros constitutivos desse critério de *fictividade*? O que se passa agora que *a fotografia* não mais *reproduz* o mundo *tal como o percebemos*, mas que ela *inventa*? Ele coloca ainda que é bem claro que as teorias dos mundos possíveis e o critério de *fictividade* da imagem fotográfica contemporânea – que podemos ver de forma mais alargada, englobando também outros tipos de imagem nas artes visuais contemporâneas – devem se reunir de maneira significativa, produtiva e inevitável. Coloca ainda que essa junção abre campos teóricos novos, pelo menos no domínio dos estudos fotográficos – acredito eu, para o estudo da imagem em artes visuais

50 *Ibidem*.

51 *Ibidem*, p. 18. "(...) perdeu seu caráter genético de *imagem traço* em benefício de um 'estar lá' da imagem-como-mundo-possível, podemos considerar na mesma medida que agora estamos a fazer uma imagem ontologicamente fictícia? Ao princípio de uma *imagem-marca*, que dominou quase toda a teoria do 'fotográfico' pelo menos desde os anos oitenta, podemos fazer suceder hoje o princípio de uma '*imagem-ficção*', no sentido que esse termo de ficção tomou nas teorias dos mundos possíveis (Pavel, Lavocat, Schaeffer)?". (Tradução nossa).

52 *Ibidem*.

em geral –, ou a horizontes de pensamento vastos, como por exemplo aquele que Dubois denomina da *verdade da ficção*, colocando em articulação o mundo da ficção com a ficção do mundo, o possível com o plausível, a crença com a credibilidade, a autenticidade com a falsificabilidade. Enfim, “*Une série de problématiques particulièrement au cœur des formes contemporaines de la photographie (et de l’art en général) pourraient ainsi être examinées sous l’angle des ‘mondes possibles’, par exemple celles du Faux, du Fake, de la Falsification (...)*”, dentre outras ⁵³.

Dubois levanta de fato questionamentos muito importantes que iremos trazer menos para o domínio específico da fotografia, ou pós-fotografia, e mais para as questões levantadas pela prática considerada nesta dissertação. Para isso, no próximo capítulo iremos abordar a segunda exposição individual realizada durante o período do mestrado, intitulada “Dupla-dobra” ⁵⁴. Mais uma vez, a exposição compreendeu a montagem de trabalhos de diferentes épocas, constituindo uma *montagem* propriamente dita, que proporciona outras formas de combinações, bem como a continuidade da pesquisa. Os trabalhos artísticos são vistos como um grande conjunto, como um plano, que ora podem se aproximar mais de um canto, ora de outro. Os diversos trabalhos dialogam entre si, são parte de uma pesquisa artística, ao mesmo tempo a constituem e são por ela constituídos.

53 *Ibidem*, p. 19. “Uma série de problemáticas particularmente no cerne das formas contemporâneas da fotografia (e da arte em geral) poderiam assim ser examinadas sob o ângulo dos ‘mundo possíveis’, por exemplo aquelas do Falso, do *Fake*, da Falsificação (...)”. (Tradução nossa).

54 A exposição individual ocorreu no período de 27 de janeiro a 19 de abril de 2015, no Memorial Minas Gerais Vale (Belo Horizonte/MG).

CAPÍTULO 4 – DO FALSO COLORADO: MAGENTA E RETALHOS DE CORES

4.1 – “*Marmi finti*”: a manipulação da história

A arte não é a vida. A arte nunca é a vida. A ronda noturna é falsa e as donzelas de Avignon estão muito bem, embalsamadas no museu de arte moderna de Nova York. E, no entanto, a arte é a vida. É essencialmente a vida. Vida. Vida e desespero. Cumplicidade. Mas não se engane amiga, toda arte é sombra, dissimulação e artimanha. O belo é mesmo uma grande farsa.
Juraci Dórea, *Carta para Ângela 02*

Passamos até agora por um questionamento acerca da produção do artista na contemporaneidade, a partir de práticas de manipulação e sobrevivência das imagens, tendo como principal base a noção de *fingere* e de figura. Contudo, esse exercício da manipulação não parece, de fato, fora da atualidade, remontando apenas a práticas por vezes tidas como caducas, como a gravura, por exemplo. Vimos que ela vai além, expande-se, permitindo à contemporaneidade uma série de diálogos com as tradições e com o passado.

Catherine Grenier (2014) introduz seu livro “*La manipulation des images dans l’art contemporain*” com alguns questionamentos acerca do estatuto da imagem na atualidade: por que a arte contemporânea reinscreveu em sua prática a *produção* de imagens, da qual a modernidade havia se desviado, e justo agora que a imagem se tornou um dos objetos mais banais da vida cotidiana? Como as imagens propostas pelos artistas se distinguem dessa proliferação? Existe uma característica específica dessas imagens produzidas no início do século XXI? Como os artistas utilizam ou manipulam as imagens?

A produção das imagens pela sociedade não cessa de proliferar-se, e o estatuto das mesmas de degradar-se. Segundo Grenier (2014), essa banalização e generalização teriam engajado uma *suspeita* , um *medo* ligado ao caráter falsificável e à dimensão invasiva da imagem. Elas afetam a vida social, política, tocam todos os territórios da vida pessoal e coletiva. Grenier (2014) aponta os artistas como aqueles que tiram partido das falhas e imperfeições próprias das imagens, quer dizer, de sua ambiguidade e de seu caráter invasivo, para determinar modalidades operatórias de suas artes. Ela caracteriza algumas dessas modalidades, dividindo-as em categorias como *remake* , *re-enactment* , *restaging* , verdadeiros e falsos testemunhos, teatralização da imagem e mitologização da imagem. A autora aponta que, no cerne

de uma criação contemporânea engajada nos inventários críticos de sua história antiga e recente, a imagem encontrou um lugar privilegiado. Se os artistas dos anos sessenta reivindicaram a fusão da arte e da vida, “(...) *nos contemporains nous rappellent que la fiction fait partie intégrante de la vie et qu'elle est même la meilleur voire le seul moyen d'appréhender le réel*” (GRENIER, 2014, p. 15) ⁵⁵.

Seguindo nessa direção, a autora analisa e explicita a forte presença da disciplina da História na produção artística atual. Os artistas lidam com tal campo de uma nova maneira. A artista Camille Henrot, por exemplo, coloca, citada por Grenier (2014, p. 36), que “*Aujourd'hui, on conçoit de moins en moins l'histoire comme une vérité ou une construction mais plutôt comme un espace que l'on peut parcourir, analyser, feuilleter et dans lequel peut surgir le désordre*” ⁵⁶. A história mesma é vista como um espaço manipulável, reforçando o apagamento da diferença entre realidade e ficção, falso e verdadeiro.

Nesse sentido, se a obra se configura como um enigma para o espectador, também o é para seu produtor. Longe da maestria crítica dos artistas pós-conceituais da geração anterior, a arte agora retoma uma noção consagrada pelos surrealistas, a de que a obra funciona como um estímulo a uma rede de associações livres, solicitantes tanto do sistema dedutivo do espectador como de sua imaginação. A categoria do *remake*, que por sua vez também se subdivide, mas o que não cabe explicitar aqui, joga com um papel de estímulos, no qual a imagem original constitui uma matriz de uma pluralidade de novas identificações através de ações como *refazer*, *restituir* e *reinterpretar* referências. A obra constitui assim um processo dinâmico de desidentificação e reidentificação que se apoia na perda da autoridade de uma imagem na qual o estatuto de imitação é contestado. Talvez nesta dissertação, pela teoria que vem sendo trazida, poderíamos não falar em *identificação* e seus derivados, mas em *territorialização* e seus derivados: desterritorialização, reterritorialização, processos que já foram esclarecidos ao longo dos capítulos anteriores. A tentativa seria mais de aproximar o recente estudo de Grenier (2014) ao trabalho também contemporâneo que aqui se apresenta. Com certeza, existem muitas outras práticas artísticas que não são trabalhadas no livro da autora, mas ele nos interessa por trazer a questão da manipulação da história pela

55 “(...) nossos contemporâneos nos lembram que a ficção faz parte integrante da vida e que ela é mesmo o melhor, se não for o único, meio de apreender o real”. (Tradução nossa).

56 “Hoje em dia, nós compreendemos cada vez menos a história como uma verdade ou uma construção, mas de preferência como um espaço que podemos percorrer, analisar, folhear e no qual pode surgir a desordem”. (Tradução nossa).

arte contemporânea, bem como de seu posicionamento face a essa disciplina.

Como outro exemplo, na categoria do *re-enactment* também encontramos obras com estatutos voluntariamente indefinidos, que submetem as questões da história e da verdade a um conjunto de questionamentos às vezes éticos, às vezes estéticos. Grenier (2014) dá como exemplo uma obra que trabalhou uma reconstituição histórica da Batalha de Orgreave, um episódio de uma greve dos mineiros em Sheffield, Inglaterra, ocorrida em 1984. A batalha foi reconstituída pelo artista Jeremy Deller de maneira bem relacionada com a realidade, com os figurinos de época e com centenas de figurantes encenando, muitos deles que participaram na batalha original. A batalha encenada foi registrada em um filme documentário pelo cineasta Mike Figgis. O movimento, nos anos oitenta, teve muita repressão, constituindo um dos mais violentos embates com a polícia britânica, e não fora bem registrado. Jeremy Deller, após a confecção do filme documentário, realizou uma exposição que se definia como reconstituição do acontecido, incluindo o filme documentário do *re-enactment*.

A partir dessa conjuntura, Grenier (2014) coloca que o que se propõe hoje é um *método de criação*, uma terceira via que não é nem aquela tradicional da transmissão acadêmica por um uso pedagógico da cópia, baseado no aprendizado pela mimesis, nem a da modernidade, que veio descreditar os recursos ao modelo e colocar em desordem os esquemas de transmissão. Essa terceira via se caracterizaria por utilizar os modelos como repertórios, que serão assim objeto de interpretações de naturezas diversas, dirigidas para finalidades diversas. Dessa forma, “*L'art contemporain trouve ainsi à se renouveler non pas dans ses formes ni dans ses concepts, mais dans sa méthode et dans son positionnement historiographique*” (GRENIER, 2014, p. 53)⁵⁷.

A relação com a história, que se trata da história política e social e também da história da arte ou ainda pessoal, vale-se da *(re)mise en scène* e do teatro como veículos principais. Simular, pretender, travestir – como em “*Virtù*”, como na “*Madonna del latte*”. Segundo Grenier (2014), nessa configuração, o objetivo não é trapacear ou enganar – como foi o objetivo de Giotto descrito por Romano (2008) –, mas o teatro é mesmo um revelador, mesmo se o assunto em questão for difícil a interpretar, ambivalente, como são a vida e a História. Essas obras jogam com um *efeito* de real e um questionamento em cima dele.

⁵⁷ “A arte contemporânea tenta assim se renovar não em suas formas nem em seus conceitos, mas em seu método e em seu posicionamento historiográfico”. (Tradução nossa).



Dessa forma, os artistas adotam uma nova relação com o passado, revelando uma diferente concepção de tempo, que sucede a visão progressista do século XX. A escolha não é encarar o passado contra o tempo presente, nem colocar a tradição contra a modernidade, mas considerar um presente expandido ao passado e uma modernidade que englobe a tradição. Pensar o passado nos termos do presente e confrontar as épocas de maneira nova são gestos contemporâneos que testemunham de uma nova concepção de ato artístico, livre da ideia moderna de originalidade. Acredito que essas questões, juntamente com a proposição de um método – não rígido – de criação, relacionam-se com a noção de artista enquanto praticante do *fingere*, que foi trabalhada no capítulo anterior. Pelo *fingere*, pode-se trabalhar de maneira livre as sobrevivências e os diferentes estratos do tempo, manipular materiais e conceitos, produzir diferentes mundos que compõem diferentes temporalidades. Também assim, apresentando-se declaradamente como uma montagem, a arte acaba colocando em movimento a dialética revelação/falsificação inscrita no cerne da imagem, da qual a história é o principal campo de experiência (GRENIER, 2014).

O efeito de verdade produzido pelas imagens é então colocado em questão. Pensa-se em uma *verdade* que só pode ser alcançada pelo falso ou pelo híbrido, agindo sobre o real de forma a revelá-lo ou falsificá-lo – outras verdades, ou ainda, verdades transitórias. Como o artista Walid Raad que, segundo Grenier (2014), demonstra, de forma muito crítica em relação ao fotojornalismo, que a história não é redutível a sua representação. Como nos arquivos do fictício Grupo Atlas, com os quais o artista constrói toda uma memória de uma guerra não registrada. Se não é então redutível à sua representação, a história, também a da arte e suas imagens, passam a ser passíveis de releituras, de apropriações, de novos olhares e modificações – novas versões. Dessa forma, abre-se um debate que questiona a memória de nossa sociedade e que reconsidera o papel e a responsabilidade da imagem, incluindo todas elas, na construção de uma história e de uma identidade coletivas.

* * *

Já foi trazida neste texto uma breve reflexão acerca de qual papel, usos e que tipo de imagens precisaríamos na atualidade, essa última tão saturada pelo visual. Quais imagens poderiam trazer bons encontros, estímulos ao pensamento e à reflexão, prazeres, desejos; imagens que fortificassem as singularidades e os indivíduos. Grenier (2014) fala de uma imagem que não está à procura de um sentido simples, mas à escuta de uma realidade complexa, por vezes incomunicável. Afinal de contas “Uma língua absoluta, na qual saibamos muito bem do que é que se fala e com que forma apropriada se diz (...) não dá caminho viável” (BETHONICO, 2015, p. 03), é preciso pois encarar a complexidade, os fragmentos, as falhas. Assim, vimos também que vivemos tempos da complexidade, do pensamento complexo, nos quais tornou-se impossível reduzir as dificuldades, excluir os problemas e não considerar a heterogeneidade e a multiplicidade. Ao mesmo tempo, as imagens conduzem à manipulação da opinião pública. Talvez fosse o caso de nos perguntarmos, como Didi-Huberman (1997) se pergunta em relação ao campo da impressão: qual gênero de *poder* – legítimo ou fictício, divino ou satânico – que a imagem se rende capaz de encarnar. Porque ela é dúbia, ambivalente, e com ela podemos ter bons e maus encontros.

Se é a própria fabricação da imagem, seu caráter manipulatório, que permite a sua falsificação – como na gravura e na fotografia –, não é à toa que a translação do falso em verdadeiro e do verdadeiro em falso se tornou um dos usos da imagem mais correntes da cena artística. É preciso problematizar essas questões – problematizar a ideia que se tem de realidade, de verdade, de mentira, de falso, de desejo, de autonomia, de liberdade. A falsificação aparece no contexto da produção de imagens menos como um agente de travestimento da verdade do que de desmascaramento da *mise en scène* que representa toda imagem que se dá como verdade – como exemplo, a maioria das imagens publicitárias e das fotografias jornalísticas. Existe sempre a possibilidade de que toda e qualquer imagem pode ter sido inteiramente *fabricada*.

Sobre o processo mesmo de criação, o *fazer*, qual seria nele a parte de verdade, qual seria a parte de ficção incluídas nessa prática? Grenier (2014) pontua que a intencionalidade do artista, primordial para as primeiras gerações da arte

contemporânea, é hoje voluntariamente diminuída, desordenada ou travestida. A obra faz falar vozes diversas, leia-se paradoxais, sempre sem afirmar a voz própria e única do criador. O artista declara a ficção e, assim, aproxima-se de figuras como o autor ou o diretor de cinema, deixando, até certo ponto, a sua obra *aberta* ao espectador.

* * *

A partir dessa autonomia do espectador na recepção da obra, poderíamos estabelecer um contato com o contexto do *quattrocento* de Fra Angelico, que já vimos mais acima. Lembremo-nos da noção da *dissemelhança* e de como ela abre a imagem ao jogo da associação. A intensidade visual nesse contexto é instrumento por excelência do virtual, isso quer dizer, de uma memória ou, ainda, de um *além*. A pintura de Fra Angelico é vista por Didi-Huberman (1995, p. 23) como “ (...) *une peinture qui visait la présence avant la représentation. Elle n'était pas faite pour reculer, comme un paysage classique recule derrière la 'fenêtre' de son encadrement. Elle était faite, au contraire, pour avancer vers l'œil, l'ébranler, le toucher*”⁵⁸. Não nos esquecendo do contexto exegético em que essa pintura se inscreve, tentemos mais uma vez aproximá-la da contemporaneidade. O jogo de associação, que a dissemelhança permite, prevê uma *presença* da imagem que tem o poder de tocar os olhos e conduzir a um outro universo, no qual as figuras são *desfiguradas* e o invisível, o espírito, prevalece.

Dubois, ao nos falar dos *mundos possíveis*, também discorre sobre uma *presença*: ao não ser necessariamente um traço de um mundo necessário e anterior, um *mundo possível* não apresentaria critério de fixação e existiria em sua demonstração mesma, presentificada e presente⁵⁹. Dessa forma, o autor pensa a imagem como um *universo de ficção* e não mais como um *universo de referência*: a imagem-ficção. Isso – a imagem e o que ela carrega consigo – que está *aqui*, diante de nós, algo que podemos aceitar ou negar, e não mais um traço de alguma coisa que foi, algo que está preso ao passado.

Será que é justamente essa imagem que se apresenta dessa forma, como

58 “(...) uma pintura que se dirige à presença antes da representação. Ela não foi feita para recuar, como uma paisagem clássica recua para trás da 'janela' de sua moldura. Ela foi feita, ao contrário, para avançar em direção ao olho, movimentá-lo, tocá-lo”. (Tradução nossa).

59 DUBOIS, Philippe. *Préface: L'Acte photographique aujourd'hui*. 2014. 20 p. Não publicado.

ficção, aquela capaz de desterritorializar, que possa convidar o receptor ao pensamento, possa ainda conceder uma autonomia ao espectador para sua própria criação de mundos? Uma pergunta sem resposta, e outra: uma imagem que não tem a intenção de enganar, mas que se mostra explícita em sua ficção, não estimularia ela também no espectador a possibilidade e o encorajamento da criação de novos mundos? Seria essa uma pergunta muito utópica? Não uma imagem que queira *converter* pessoas, mas que estimule o próprio desejo da vida e a *autonomia* frente ao tempo presente, que dê uma pinçada de cunho crítico para que façamos e que trabalhemos para um mundo mais habitável e menos capitalista, menos conduzidor dos desejos. Um mundo no qual concebamos a *vida* como separada e autônoma em relação ao sistema econômico vigente. Uma imagem que nos ajude a entender a complexidade do tempo presente, a considerar as diferenças, entender que tudo é ambivalente, que tudo depende da abordagem – e que é esse mesmo poder que pode nos dar empoderamento, exatamente o mesmo, que pode servir a nos conduzir, a nos *despotencializar*. Como havíamos visto, a mesma força que é *divina*, é aquela *satânica* – o legítimo é também fictício, o fictício é também legítimo.

Muitas vezes a imagem é, mesmo, posta a serviço de bloquear o pensamento e todo esse poder que ela tem, de ativar espaços do nosso corpo que não são apenas cerebrais, pode servir a nos conduzir a caminhos de desejos que não os nossos ou a acreditar em verdades unívocas – vide grande parte do jornalismo, da política e da publicidade que nos alcança. Não se estimula aqui a velha história dos vilões e heróis, mas há de se olhar criticamente até para a revista ou jornal de posições semelhantes à sua – o que é válido para todos os meios de comunicação.

Pensemos em uma imagem que consiga estimular a invenção, “(...) pois toda invenção e toda criação se apresentam inevitavelmente como um desvio e um erro com respeito ao sistema previamente estabelecido” (MORIN, 1996, p. 279). Uma imagem que proporcione mundos possíveis, que os multiplique, sem a ingenuidade ou a utopia de lidar apenas com um lado da situação – mesmo que esse seja o nosso lado. É preciso, sempre, considerar os dois registros, *divino* e *satânico*, legítimo e fictício. A imagem-ficção lida com ambos, ela é, por natureza, ambivalente; ela é ontologicamente fictícia e se configura como algo difícil de compreender, de apreender, e não como um mistério já decifrado. Há toda uma teoria ainda a ser desenvolvida sobre ela, algo que não cabe explorar nesta

dissertação, mas quem sabe em um projeto de doutorado.

Segundo Grenier (2014), vivemos uma época que explora os limites que separam a *imagem* do *real*, vemos uma geração que prolonga, em modos diversos, a interrogação sobre o estatuto do real e sobre o lugar da arte no questionamento desse estatuto, trabalhando mormente uma dimensão memorial que é política, porque trabalha sobretudo o presente. Compreendemos nesta dissertação a produção da imagem e o pensamento sobre ela como essencial para o período presente no qual vivemos. Pensar a imagem em seu estatuto de verdadeira, de falsa, de possibilidade, de mundo possível: “*Une image qui, comme le proclamait Orson Welles, qui avait donné à F for Fake le sous-titre 'Nothing but truth', est une falsification qui ne dit 'rien que la vérité'*” (GRENIER, 2014, p. 189) ⁶⁰.

* * *

Toda essa reflexão, acerca da importância da história no contexto da arte contemporânea e das sobrevivências, foi feita com o intuito de chegarmos até o trabalho “*Marmi finti*” (2014/15). Como principal referência visual para sua confecção, temos os mármores falsos de Fra Angelico, afrescados no Convento de *San Marco*, em Florença, Itália. Apenas quatro mármores, localizados abaixo do afresco da *Madonna delle ombre*. Não se trata de tentar encaixar o trabalho contemporâneo aqui apresentado em alguma das categorias propostas por Grenier (2014), mas encontrar para ele ressonâncias nessa arte que trabalha a *verdade*, a *ficção* e a *fabricação* da imagem.

Cada trabalho artístico se constitui como multiplicidade, e seria tarefa quase impossível encaixá-lo em uma categoria, apesar das categorias serem sempre úteis para desenvolver certos pensamentos. “*Marmi finti*”, assim como “*Virtù*” ou “*Madonna del latte*”, trabalha a história da arte e suas imagens. Diferentemente da maneira de trabalhar que parte do teor do fascínio, como vimos em outros casos, em “*Marmi finti*” partiu-se primeiro do conhecimento desses mármores, de saber da existência deles pelo livro de Didi-Huberman (1995), mas já a pesquisar sobre essa figura, dado o fascínio com Giotto e suas grisalhas envolvidas por falsos mármores, na Capela dos Scrovegni.

⁶⁰ “Uma imagem que, como proclamava Orson Welles, que deu a *F for Fake* o subtítulo 'Nada mais do que a verdade', é uma falsificação que não diz nada mais do que a verdade”. (Tradução nossa).



Além disso, “*Marmi finti*” parte também de um processo técnico que é fotográfico, o que não deixa de se relacionar com o que já vinha sendo desenvolvido. As primeiras tentativas de captar a imagem das dobras no tecido tule foram diretamente na mesa de luz: a tela de serigrafia emulsionada sendo colocada diretamente em cima do tule dobrado, tecido real. A tentativa foi falha, uma vez que o tule é muito delicado, suas linhas são sutis, e os espaçamentos são tantos, que não se conseguiu captar a imagem. Então, a segunda tentativa se deu pela manipulação digital: dobras escaneadas, recortadas, ampliadas, impressas em transparências e, então, gravadas na tela de serigrafia. A sucessão de espaços vazios do tecido acabou por gerar, com a emissão de luz dos processos, uma ilusão ótica, formando pontos da imagem que não se configuravam como pequenos círculos, mas como ondulações, *rajadas marmóreas*. Esse efeito acontece duplamente: com a exposição da luz no tule no momento de escaneá-lo e, depois, com a exposição da luz na imagem ampliada e impressa, na mesa de luz, quando da gravação da tela. Efeito que só foi percebido após o fazer, depois do conceber, da ideia do trabalho. Esse foi o processo técnico de gravura para a confecção da obra, que implicou também a pintura do papel que iria receber as impressões em branco do tule gravado, mas isso será tratado mais adiante.

O que é então “*Marmi finti*”, além de sua técnica, de sua produção prática? Já foi dito que uma referência da história da arte para esse trabalho foram os falsos mármore de Fra Angelico. Didi-Huberman (1995), ao discorrer sobre a técnica de pintura utilizada pelo frade remarca que, “*Si elle évoque plus un dripping de Jackson Pollock que n'importe quelle construction narrative ou perspective de la Renaissance italienne, c'est parce qu'elle tend à obscurcir tout effet de mimèsis aspectuelle, de motif, pour mettre en avant, et violemment, l'existence matérielle de l'indice, de la trace picturale*” (DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 53)⁶¹. Será necessário aqui explicitar

⁶¹ “Se ela evoca mais um *dripping* de Jackson Pollock do que qualquer construção narrativa ou perspectiva da Renascença italiana, é porque ela tende a obscurecer todo efeito de *mimèsis* aspectual, de motivo, para apresentar, violentamente, a existência *material* do índice, do traço pictural”. (Tradução nossa).

brevemente o que se entende nesse trecho por *índice*, traço pictural, a fim de compreender a reflexão acerca da obscuridade da mimesis aspectual e entender a superfície que se *apresenta* antes de *representar*.

Para caracterizar o que chama de poética pictural das *manchas* de Fra Angelico, Didi-Huberman (1995) traz à tona a noção de *índice* de Charles Sanders Peirce. Evidente que o domínio da semiótica não foi explorado nesta dissertação, visto que trabalhamos com outras vertentes do pensamento. No entanto, faz-se necessária a compreensão dessa noção neste momento do texto e, visto que não trabalhamos aqui com um pensamento excludente, não haveria nenhum problema em se remeter a diferentes esferas do conhecimento. Didi-Huberman (1995) coloca que o índice é, nesse contexto, entendido não só como resto material de um enigma passado, seu traço evidente ou invisível, mas ainda como vestígio de um contato, de uma *empreinte* material – a ser entendido como *sintoma*. Dessa forma, toda a figuração da Encarnação se revela como um vacilo eterno entre a iconicidade – próxima do conceito medieval de *imago* –, que supõe a semelhança e a distância, e a indicialidade – próxima da palavra *vestigium* –, que supõe a dissemelhança e uma maneira do toque. O autor destaca que é por esse motivo que o cristianismo vê na Encarnação a união sublime dos contrários e o divino mistério do corpo do homem. Assim, a figuração medieval não chega nunca a fixar os dogmas que são paradoxos, mas a dinamizá-los e orientar ao seu perpétuo vacilar. As pinturas que Didi-Huberman (1995) evoca em seu livro, notadamente as de Giotto e Angelico, revelam antigas técnicas da *arts de la mémoire* das enciclopédias imaginárias desenvolvidas pelo pensamento medieval. Essas últimas, por sua vez, visavam a *marcar* a memória – antes de tudo a memória do mistério da Encarnação – através da colocada em jogo de *certas imagens* associadas a *certos lugares*. Aqui encontramos mais uma vez o *dissemelhante* como agente de impressão de uma imagem na memória, com o objetivo de marcar o espírito, consistindo em uma maneira de *livrar* a figura ao jogo do estranhamento, a desfigurá-la um pouco na força puramente visual de uma coloração desconcertante. Para essa pintura, considerada como campo de exegese e arte da memória, será indiferente descrever e imitar a realidade.

Nesse contexto, a memória é vista não apenas com sua relação com o passado mas também como um grande trabalho do *virtual*, que movimenta cada figura do passado por uma *mise au présent* e uma *mise en présence* (DIDI-

HUBERMAN, 1995). Essa categoria pictural é chamada pelo autor francês de *pan de peinture*, uma forma de nomear a parte *maldita* das pinturas, sua parte indicial, não descritiva e dissemelhante – no caso, as *manchas* de Fra Angelico e os tons de vermelho presentes na grisalha de Giotto.

Estamos aqui discorrendo das possibilidades de *presença* da imagem, no presente, que se relacionam com sua dimensão também virtual e não apenas visual. Estamos falando de *superfícies* – mas seria preciso ampliar, na contemporaneidade, para *espaços* – que não apenas *representam*, mas também se *apresentam*, como já havíamos visto. No caso de Fra Angelico, essa *superfície* se apresentaria como uma pintura *pura, não simulada*. Seu referente marmóreo está lá, localizável na imagem, mas se mostra deslocado, como coloca Didi-Huberman (1995): ele está lá como uma *figura*, uma vez que significa “mármore”, mas significa “mármore” em vista de outra coisa – essa concepção se aproxima muito do que discutimos no capítulo anterior a respeito de “*Virtù*”, claro que com seus devidos deslocamentos. Nesse sentido, o mármore se apresenta como uma categoria visual e estética na qual “(...) *il est porteur de toute une tradition de l'esthétique médiévale qui privilégie de telles valeurs – visuelles et tactiles (...)*” (DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 54)⁶². Assim, pode-se ver como os mármore falsos não estão ali com o simples intuito de tentar imitar a realidade de mármore verdadeiros.

“*Marmi finti*” talvez seja o outro lado dessa presença, justamente porque se apresenta como *falso* – assim como a “*Effigies*”, a imagem que expõe sua pele bem como o material com o qual havia forjado seu corpo-escultura, revelando-se. Esse conjunto de imagens, produzido entre o final de 2014 e princípio de 2015, não aspira imitar o mármore verdadeiro – como o faz aqueles mármore verdes no banheiro do hotel, em pleno século XXI –, mas também não intenta ser *não simulado*. Ele quer, acima de tudo, ser escancaradamente a *simulação*, o *falso*. Ele quer apresentar-se como tal – ele é rígido por causa de uma placa de gesso, material do falso por excelência, como estamos o concebendo nesta pesquisa. Ele parte também de uma *fixidez* e uma *opacidade* que são imageados a partir de um material extremamente maleável e transparente, o tule.

Philippe Dubois nota, acerca da relação entre fotografia e pós-fotografia, que nessa transição acontece uma mudança no regime do espectador em relação à

62 “(...) ele porta toda uma tradição da estética medieval que privilegia tais valores – visuais e táteis (...)”. (Tradução nossa).

imagem ⁶³. Isso porque, a partir do momento em que não se pode mais *acreditar* pela visualidade – isso que vejo existiu, é um traço – o sistema de crença se inverte. Um parêntesis: no período em que se pensava e se valorizava a fotografia como traço, uma diferença em relação ao que acontece na pós-fotografia talvez fosse unicamente essa *crença*, visto que a manipulação já acontecia e sempre aconteceu – lembremo-nos de Plínio e de que o próprio sistema de produção de imagens permite a fabricação, a manipulação e a montagem, como vimos no domínio da impressão (DIDI-HUBERMAN, 1997). A imagem pode parecer real, mas ser fictícia, e agora a diferença marcante é que o espectador sabe disso. Esse sistema de crença, no qual a teoria da fotografia se baseou durante anos, era sustentado por uma factualidade ontológica do dispositivo analógico. Já a imagem digital se configura como ontologicamente fictícia, mais do que como uma imagem traço – na verdade, parecemos estar em uma mesma lógica, porém mais deslocados para um outro lado, uma vez que desde sempre se manipulou as imagens.

Assim sendo, teríamos agora tido uma mudança de consciência em relação a essa manipulação, ou uma mudança no pensamento sobre essas conexões na fabricação da imagem? Talvez mais uma mudança de valores, que inclui muita perda dos valores de *verdade*. A contemporaneidade vem escancarando que a própria natureza da imagem é fictícia, por mais que ela englobe os dois registros de falso e verdadeiro – é isso mesmo a imagem tal como a percebemos na atualidade. Se a fotografia vai lidar com uma ontologia da verdade e com o conceito de realidade, a pós-fotografia lida com uma ontologia falsa, marcada por uma espécie de *índice* da ficção, e com a factualidade ⁶⁴. Essa conjuntura torna a imagem questionadora e *aberta*, semelhante e dissemelhante, portadora do poder de autonomia e do pensar, portadora de uma força da multiplicidade capaz de revolucionar.

Como na análise de Didi-Huberman (1995) sobre os mármores de Fra Angelico, “*Marmi finti*” não funciona como signo icônico, mas mais como *operador de uma conversão do olhar*, de maneira que “(...) *devant ces zones colorées, nous ne discernons pas grand chose; s’il y a signification, elle est voillée, plurivoque, et ne se trouve dans aucun manuel d’iconographie*” (DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 91) ⁶⁵. Se, como já havíamos visto, a *figura* está sempre *entre-deois*, entre duas coisas – e se

63 DUBOIS, Philippe. *Préface: L’Acte photographique aujourd’hui*. 2014. 20 p. Não publicado.

64 DUBOIS, Philippe. *A Pós-fotografia*. Belo Horizonte: Conservatório de música da UFMG, 2014. Notas de aula.

65 “(...) de frente a essas zonas coloridas, nós não discernimos grande coisa; se há uma significação, ela é velada, plurívoca, e não se encontra em nenhum manual de iconografia”. (Tradução nossa).

ela é *colocada* na imagem a partir do trabalho do *fingere* –, o mármore que se configura como *figura* não seria diferente, causando sempre uma situação de movimento. De fato ouvi de algumas pessoas, quando da abertura da exposição “Dupla-dobra”, na qual estavam expostos os falsos mármoreos, de como havia movimento naquelas imagens. No entanto, são dobras estáticas; aparentemente são imagens bem tradicionais. Com efeitos óticos, marmóreos, porém já estáticos – também esses aconteceram durante o processo e se tornaram visíveis na imagem. A matéria que constrói o mármore visual em “*Marmi finti*” é o próprio tecido dobrado; a ação que o torna visível é aquela própria de dobrar, desdobrar e redobrar, como em “*Doppia-piega*”. Veremos mais adiante que a dobra é uma maneira de se movimentar no pensamento e nas imagens, por excelência, de ir de um lado a outro, sem anverso e reverso, sendo potência e ato ao mesmo tempo.

* * *

Por fim, há de se considerar nesse processo uma cor: o vermelho, magenta. Cor de um dos mármoreos de Fra Angelico, mas que também participa da palheta do conjunto dos outros três; cor que aparece sutilmente nas grisalhas de Giotto, como bem observa Didi-Huberman (1995), para tornar a imagem intensa, leia-se *traumatizante* – e assim conseguir *marcar* a memória. Para o teórico francês, o posicionamento dos mármoreos alternados entre as virtudes e vícios de Giotto responde plenamente à exigência das similitudes dissemelhantes, uma vez que “(...) *les panneaux peints par Giotto sont des similitudes des marbres, certes; mais de telles similitudes ont la particularité, à cause de leur référent lui-même, d'inclure, dans leur aspect, l'informe et la pure couleur, bref, la négation de l'aspect: la dissemblance*” (DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 105)⁶⁶. Os vermelhos *perturbam* as figuras grisalhas, inserem nelas um movimento e uma presença.

Pensando a *intensidade* em relação à *figura* e a *cor* em relação à *grisalha*, poderíamos voltar a pensar no *falso (des)colorado*. Didi-Huberman cita Lucrecio em seu ensaio sobre a grisalha, com a colocação de que

[...] Quanto mais dividimos um corpo em pequenas partes, mais podemos ver a cor a esmorecer e a desvanecer-se pouco a pouco; assim acontece

⁶⁶ “(...) os painéis pintados por Giotto são similitudes de mármoreos, certo; mas essas similitudes tem a particularidade, devido a seu referente mesmo, de incluir, em seu aspecto, o informe e a pura cor, logo, a negação do aspecto: a dissemelhança”. (Tradução nossa).

com um tecido púrpura que dividimos em pequenos fragmentos; se desfizemos o tecido fio a fio, a púrpura e o próprio escarlate, cujo brilho ultrapassa por larga medida o de todas as outras cores, desaparecem e extinguem-se (Lucrécio *apud* DIDI-HUBERMAN, 2014, s/p) ⁶⁷.

E se pensássemos no movimento contrário: de tanto juntarmos fragmentos, sobrevivências, conseguiríamos chegar em *intensidades*? Um percurso do cinza ao magenta, e não do magenta ao cinza: o caminho inverso. Dos pedaços de tempo, das imagens passadas, já cobertas pela *poeira* da grisalha, trazê-los para o presente, combiná-los, fabricar novas imagens, quiçá intensas – lidar de uma outra forma com o tempo e com a tradição. Uma *pura visualidade colorida* que contém a própria grisalha, que contém o seu *coloris*. Trabalhamos aqui duas exposições individuais realizadas no período do mestrado que, se as analisarmos em termos cromáticos, uma parte do absoluto branco, da monocromia, a outra de inúmeros fragmentos coloridos e de um vermelho intenso, absoluta cor.

A *pura visualidade colorida* é colocada por Didi-Huberman (1995) na dimensão da figura: aberta, *translata*, plurívoca, constantemente dialetizada. Já vimos que a *figura* permite a relação entre variadas duplas de realidades distintas, mas seria ainda importante enfatizá-la a partir da relação do que Didi-Huberman (1995) chama de a *visualidade da pintura* e a *virtualidade da imagem*, sendo essa instância

(...) *un principe structural et dynamique: elle permet de convertir et de déplacer, elle permet de faire passer le sens à travers tout lieu, toute matière; elle est une vertu de subtilité du sens. Elle ne signifie pas 'quelque chose', mais elle ouvre la signification 'en vue de quelque chose' qui, toujours, s'éloigne ou se rapproche, jamais ne se substantifie* (DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 133) ⁶⁸.

Se nesse trecho o autor discorre sobre a noção de *figura*, parece que podemos aproximá-lo do lugar que a *dobra* ocupa em todo esse processo de montagem da exposição “Dupla-dobra” e dos trabalhos que a compõem, que vinham sendo produzidos desde o princípio de 2013. Seria a *dobra* a *figura* que coloco através do *fingere* e que permite o *falso mármore*? No caso dessa exposição, a dobra poderia ser vista como uma figura, ao ponto que conseguimos desenvolver e

67 Lucrécio, *De la nature*, II 826-831, trad. A. Ernout, Paris, Belles Lettres, 1964-66, I, p. 72.

68 “(...) um princípio estrutural e dinâmico: ela permite converter e deslocar, ela permite fazer passar o sentido por todos os lugares, todas as matérias; ela é uma virtude da *sutiliza* do sentido. Ela não significa 'alguma coisa', mas ela abre a significação 'em vista de alguma coisa' que, sempre, se afasta ou se aproxima, jamais se corporifica”. (Tradução nossa).

alargar essa noção? Ou seria ela mais como a condutora dos movimentos, uma conversora de realidades? Ao que me parecia, e o que é possível ler nas notas de ateliê feitas durante o processo, a dobra seria a própria transmissão, o próprio movimento: ela, impossível de ser capturada. A dobra seria então invisível, ela seria uma força? Ela é uma intensidade desestabilizadora e cambiante? Só poderia dizer: ela é *dupla, dupla-dobra e*

Voilà pourquoi nous devons ici parler de repli: parce que repli est un mot du vêtement (quelque chose qui a lieu dans les dessus), mais aussi un mot des entrailles (la forme informe du dedans), et enfin un mot des limites – puisque faire un repli, en couture, c'est plier un bord, une ou plusieurs fois, donc déplacer le bord, faire varier sa localisation (DIDI-HUBERMAN, 1995, p.362)

69

Neste excerto, lemos *repli* como “dupla-dobra”: o rebatimento, a transmissão: das entranhas, à vestimenta, ao espaço: a imagem que porta uma força.



4.2 – “Dupla-dobra” – do projeto interminável

(...) une grosse goutte de sang – blanche comme un lait de pierre – qui suinte de la coupure.

Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna*

Eis que chega um momento do texto em que precisamos pensar em termos de *tecido*. O que é que permite à dobra a sua maleabilidade, ou ainda, qual material tornaria tão explícito o seu movimento, sua instabilidade, e por ele poderíamos capturar inúmeros momentos de sua invisibilidade visível? Em seu livro “Ninfa moderna”, Didi-Huberman (2002) se atenta para a autonomia que os tecidos ganham nas representações ao longo da história da arte. Nota que, desde a Vênus de

69 “Eis porque nós devemos aqui falar em *repli*: porque *repli* é uma palavra da vestimenta (algo que tem lugar na superfície), mas também uma palavra das entranhas (a forma informe do interior), e enfim uma palavra dos limites – uma vez que fazer um *repli*, em costura, é dobrar uma borda, uma ou muitas vezes, portanto deslocar a borda, fazer variar a sua localização.” (Tradução nossa).

Botticelli até a *Vênus de Urbino* de Ticiano, as roupas teriam *caído* do corpo. Desse movimento sobriariam divididos o *corpo*, desnudo de seus tecidos e de suas vestes, e o *tecido* que toma, não menos do que a *carne*, sua autonomia visual, sua *vida* própria. É exatamente analisando o que seria a *queda* da *Ninfa*, tema principal de seu livro, que Didi-Huberman (2002) remarca esse movimento em direção ao chão, o *clinamen*, que ela teria percorrido ao longo de suas representações. Dele restaria algo: o *drapeado* que toma sua autonomia figural. Segundo o autor, na Renascença esse movimento da queda do corpo da *Ninfa* teria se acelerado, e dele as superfícies têxteis, suas dobras, tenderam a bifurcar as próprias superfícies corporais, suas *carnes*. Nesse período da história da arte, os tecidos vão aparecer nas pinturas quando a nudez e a taticidade são colocadas em jogo.

A relação do tecido com o desejo, suas dobras colocadas frente às dobras do próprio corpo, não parece um assunto distante do que foi tratado em “Dupla-dobra”. Os trabalhos que compõem a exposição fazem esse percurso: das dobras do corpo às dobras do tecido, das dobras do tecido ao espaço arquitetônico, dobras que se redobram por cima de si mesmas e desdobram infinitamente, recombina-se a cada movimento – mas distante de uma lógica barroca. A imagem dos drapeados apareceria então como um conversor, como transição, algo que leva de um lugar a outro, “(...) *la draperie joue un rôle éminent: elle donne l'opérateur de conversion, l'interface subtile, quelque fois neutre, quelque fois sublime, de toutes les contradictions où jouent ensemble le spectacle et la chute des corps*” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 36-39) ⁷⁰. Exatamente como a dobra parece se comportar: sempre articulando um espaço *entre-dois*, transmitindo-se de um suporte para outro, operando conversões, oscilando entre opostos – ela, a operadora do movimento.

O tecido é uma matriz mole, maleável, manipulável. Talvez ele apareça nesse momento de minha produção também como um material do *fingere* por excelência, juntamente com o gesso. Ele aparece tanto nas vestimentas que são produzidas para as fotoperformances, quanto nas manipulações do mesmo para a captação de dobras. Ele está presente nos trabalhos que juntos formam a exposição “Dupla-dobra”, isto é, em “*Doppia-piega*”, “*Marmi finti*”, na performance de mesmo nome que a exposição, realizada na abertura da mesma, e na instalação montada a partir dela, “Mil dobras”, que foi também o nome da performance realizada no

⁷⁰ “(...) a representação dos drapeados encena um papel eminente: ela dá o operador de *conversão*, a interface sutil, às vezes neutra, às vezes sublime, de todas as contradições nas quais funcionam juntos o *espetáculo* e a *queda* dos corpos”. (Tradução nossa).

encerramento da mostra.

* * *

Ao princípio, “Dupla-dobra” eram doze caixas de acrílico de 35x45cm, seis chapas de *drywall*, com serigrafias acopladas, de 84x114cm. Dentro das doze caixas, tem-se doze gravuras em metal da série “*Doppia-piega*”, relacionada cada uma com fragmentos de tecidos que participaram do processo de feitura das mesmas. A dupla-dobra começou aí: em fazer gravuras e encontrar nos restos de seu processo o próprio trabalho. Começou antes em um processo de rememoração, de voltar-se para o ateliê de costura e nele encontrar algo a ser trabalho, uma memória de família, a qual já foi brevemente evocada nesta dissertação.

Como também já havia dito, essa memória não me interessa tanto por ela mesma. Interessa-me mais o que posso fazer com ela, o que ela pode *vir a ser*. A partir dessa vontade, ela foi levada à prática de prensar tecidos com ferro quente, com a prensa, decalcá-los nas chapas de metal e corroer a chapa para imprimir e rebater a imagem obtida em um papel de algodão, novamente pela prensa. Mas a dupla-dobra estava também nas fotografias que foram usadas como referências de composição para cada pequena gravura: fotografias em *close* de dobras de corpo humano. Tecido e corpo não estão tão distantes, estão bem próximos, seja na vestimenta que o corpo porta, seja no fato da pele também ser um tecido, que também se dobra. Essa é uma parte de “Dupla-dobra”, constituída de dobras que se rebatem e se decalcam, que são duplas: marcas que se transmitem em força e em matéria: visual e virtualmente: em *imagem*, instância que abarca o visível e o invisível.

Mas “Dupla-dobra” é ainda um processo impossível de ser fechado. Não consigo fechá-lo e, mesmo nos dias da montagem para a abertura da exposição, não consegui dizer “nesses dias de montagem irei chegar e colocar tal coisa em tal lugar, em relação com tal coisa etc”, como em outros trabalhos já teria conseguido ter tal determinação, sem que ela impedisse de mudar os projetos em detrimento dos imprevistos e surpresas. Com “Dupla-dobra” não, não foi assim. Existiu uma preocupação de sempre, de não saber se a exposição iria atender às (minhas) expectativas de conseguir movimentar algo nas pessoas. Movimentar também quer dizer *marcar*, decalcar em algum lugar da memória, do corpo, do sistema nervoso,

dos olhos, uma impressão que não é boa ou ruim, mas que pode ser de várias outras formas, em várias outras pessoas – porque a imagem é uma multiplicidade, e sua dimensão fictícia abre os sentidos ao invés de ligá-los a uma única possibilidade representativa ou à intencionalidade do artista, como já vimos.

Essa seria a maior angústia antes da montagem, uma vez que o lugar da exposição precisa funcionar, não como lógica ou objetivo, mas funcionar dentro dos critérios do próprio trabalho. O espaço precisa ser coerente. Um trabalho é de certa forma a sobreposição de vários tempos, pelo menos os trabalhos que se desenvolvem a partir de pesquisas que levam meses, às vezes anos. Esses de “Dupla-dobra” começam longe, numa busca bem fechada em ateliê, mas que andou com o pensamento para um outro lugar que ainda atua e que ainda caminha. É um mistério, como em toda pesquisa há um quê sem palavras, indecifrável. As mãos? O fazer. Um ciclo do eterno retorno do diferente, em que a fórmula *fazer o fazer, pensar sobre o fazer, pensar sobre o pensar, fazer o pensar* se repete sem trégua. Como Grenier (2014, p. 42) coloca, “L’œuvre est une énigme pour le spectateur, mais aussi pour le concepteur”⁷¹.

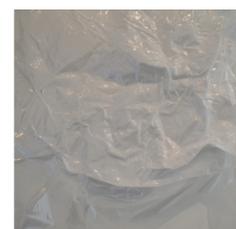


“*Doppia-piega*” ainda caminhou para um lugar também da planificação de dobras: mil dobras em um plano. “Mil dobras” é o nome que o antropólogo e filósofo Bruno Latour (2015) dá para a Gaia, o planeta Terra, dizendo que é uma expressão antiga, de origem mitológica. É também a moeda de São Tomé e Príncipe, uma ilha na África – mil dobras é uma pequena moeda, assim como quinhentas dobras, duzentas dobras, cem dobras... Mil dobras é por fim o nome do material/instalação que veio a resultar de uma ação realizada na abertura da exposição – nome também da performance realizada no encerramento da mostra, que retrabalhou tal instalação, como veremos mais adiante. Alguns sacos de vácuo, cinquenta metros de tule branco, um aspirador de pó. A performance: estava lá, vestida com minha roupa normal, para a vernissage da exposição individual. O espaço estava montado

71 “A obra é um enigma para o espectador, mas também para seu produtor”. (Tradução nossa).

com os trabalhos escolhidos e com grandes faixas de tule branco espalhadas pelo chão cinza, que atrapalhavam o público a ver as obras localizadas nas paredes. O aspirador de pó, preto, ao canto. Em um dado momento, retiro meus sapatos, retiro minha camisa, e por debaixo portava minha roupa de trabalho em ateliê – ela, uma extra-grande regata, XL, que um dia havia sido branca e pertencido a meu pai. Desde o seu falecimento, quando cursava o terceiro período do curso de Belas Artes, a peça de roupa me acompanhava em ateliê. Quando se fala em *pai*, imagina-se “O pai”. Seria apenas importante marcar que esse pai não foi nada disso. Ele me causou mais choros do que alegria, talvez, não contei para saber. Mas o que dele ficou, disso eu sei, foram algumas marcas leves, gostosas, e algumas marcas pesadas, difíceis. Dele ficou, também, a regata branca.

Então, vestida com minha regata branca, agora já bem corroída pelo ácido nítrico, pelo percloroeto de ferro, pelas tintas gordurosas, bem manchada e rasgada. Comecei a ação: dobrar as faixas de tecido que estavam espalhadas pelo espaço. Manipulá-las no espaço até conseguir reduzir o volume ocupado por elas e então colocar uma a uma dentro de um saco de plástico transparente. Os sacos, cheios de ar, *cheios de ar*, e cheios de *volume* de dobras de tecido, espalhados pelo ambiente. Segunda parte: asfixiar as dobras, deixar os sacos vazios de ar e vazios de volume, planificar as dobras, que ficaram então retorcidas. Um a um, foram sendo aspirados pelo eletrodoméstico. Ao fim: cada um dos sacos foi pregado à parede, formando uma faixa, um conjunto de todos os oito sacos, que ia do chão ao teto. Rodrigo disse sobre a relação entre esse material resultante da performance, os sacos retorcidos, e os mármores falsos, que eles estariam ali como que invertidos: o mármore liso, como se tivesse sido já polido, porém sem brilho, opaco; os sacos como mármores brutos, porém brilhantes. Pela asfixia, as dobras ficam rígidas, como que petrificadas, pedras brutas, *in natura*.



Tudo o que havia planejado para essa ação inserida na galeria era que o tule branco, essas tiras, unissem o meu corpo ao chão, ao edifício; toda a ideia da

performance partiu desse trecho:

Une femme retire une chemise, qui laisse voir une autre chemise, qu'elle retire, qui laisse voir une autre chemise qu'elle retire, qui laisse voir une autre chemise qu'elle retire, qui laisse voir une autre chemise, et le repos de la nudité n'arrive jamais.' (La nudité n'est d'ailleurs pas un repos, probablement pour Hantaï ouvre-t-elle même un nouveau labyrinthe de plis sans fin) (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 49) ⁷².

Um pouco antes em seu livro sobre Simon Hantaï, Didi-Huberman (1998) havia ainda escrito que dobrar é um procedimento sem “eu”. Esses trechos eram fundamentais para a performance. E, no entanto, como se dá esse *processo* de construir um trabalho? Se eu tinha uma ideia de como as coisas iriam se suceder, o trabalho não se dá apenas por ela – nunca a ideia funciona sozinha, sem esbarrar em dificuldades ou surpresas e em compreensões que os materiais e as situações nos possibilitam. A arte não é feita apenas de ideias – claro que isso também é possível, mas discorro aqui a respeito de uma prática que também se afeta pelo fazer, também pensa através dele.

Havia escrito como roteiro para a ação: *a memória pessoal não me interessa nesse nível dela mesma. A performance se constituirá em estar ali vestida e retirar os panos-vestimenta do corpo, ir dobrando-os e colocando-os dentro dos sacos. Depois, com o aspirador de pó, retirar o ar dos sacos a vácuo e planificar as dobras. Esses sacos serão afixados nas paredes e participarão da exposição a partir de então.* Não foi exatamente o que aconteceu.

A ação que foi, ao final das contas, ali realizada é parte integrante da instalação que se apresenta no espaço expositivo. A instalação constitui uma parte material de uma obra intimamente ligada a uma ação. Os sacos na parede não estão ali presentes como *registro* de uma performance, muito menos como uma relíquia preciosa do que ali se passou. Esses objetos fabricados durante a abertura *ativam* o que ali aconteceu e o que é que se passa naquele espaço. O próprio *evento* se torna *imagem* e, assim, “(...) *les installations performatives sont dotées d'une potentialité de réactivation et leur dimension première est plus dynamique que mémorielle*” (GRENIER, 2014, p. 132) ⁷³, ato-potência. A performance original se configura como

⁷² “Uma mulher retira uma camisa, que deixa ver uma outra camisa, que ela retira, que deixa ver uma outra camisa que ela retira, que deixa ver uma outra camisa que ela retira, que deixa ver uma outra camisa, e o repouso da nudez não chega jamais.’ (A nudez não é além disso um repouso, provavelmente para Hantaï ela abre mesmo um novo labirinto de dobras sem fim)” (Tradução nossa).

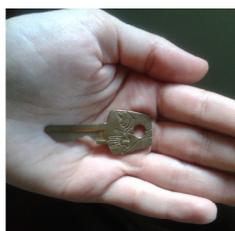
⁷³ “(...) as instalações performativas são dotadas de uma potencialidade de reativação e sua

um fantasma que habita a obra e se mantém sempre ativa, mesmo se for através de uma projeção mental (GRENIER, 2014).

* * *

No contexto dessa exposição, o tecido é um material do contato por excelência, das marcas que um contato produz, e da manipulação do material ao dobrá-lo e desdobrá-lo. A dobra não está em lugar algum, mas nas transmissões. Ou ainda: a dobra está em vários lugares, a mesma dobra se rebatendo em suportes diferentes, reprodução permitida pelo contato e pela multiplicação da imagem – logo, uma dobra sempre diferente. O tecido é considerado nesse processo como uma matriz maleável que faz marcas por todos os lados, a partir de diferentes materiais e suportes.

Táctil: a inteligência da mão, e não apenas a do olho. *Fingere* é manipular com as mãos, mas também manipular conceitualmente. Eis uma chave. E então, a manipulação do tecido não apenas com a mão, mas com todo um corpo que é memória, é fascínio, é desejo, é medo, são marcas – não há como excluir as inúmeras dimensões de um corpo. O que um *corpo* pode, eis uma chave ética, como havíamos visto no segundo capítulo desta dissertação.



Continuo ainda pensando a manipulação do tecido. Como coloca Didi-Huberman (1998, p. 91), a *faille* é um tipo de tecido em seda. Aproxima-se do que em português chamamos de gorgorão. Quando essa mesma palavra designa, como em geologia, por exemplo, uma ruptura, uma fenda, uma dobra ou *repli* de terreno, ela remete ao latim *fallere*: enganar, induzir ao erro, simular. Importante lembrar que alguns dos significados da palavra latina *fingerere* também vão nessa direção: inventar, simular, falsificar, forjar, modelar. No que faço, há uma relação da arte com um forjar, da mão e da mentira, um fazer, um manipular físico e conceitual na

dimensão primeira é mais dinâmica do que memorial". (Tradução nossa).

construção de ficções. Construir mundos, *arquiteturar o novo*, sempre novo.

As serigrafias acopladas ao *drywall* presentes na exposição, sobre as quais se discorreu no tópico anterior, relacionam-se com esse universo do falso e da forja: dobras de tule escaneadas que se transformam em falsos mármore. Os falsos mármore impressos em papel de algodão e acoplados a placas de gesso, aquelas mesmas que, por sua vez, edificam falsas paredes, inclusive as do próprio espaço expositivo, do cubo branco da galeria. Na montagem, essas placas marmóreas, placas frágeis, foram colocadas na faixa mais baixa do ambiente, assim como desde a Antiguidade romana mármore pintados são usados para decorar a faixa mais baixa de um ambiente interno, lembremo-nos de Vitruvius e da técnica da *expolitioes*. Também os mármore de Fra Angelico estão colocados na faixa mais baixa da parede do corredor do convento, o que para Didi-Huberman (1995) sugeriria um altar. Para “Dupla-dobra”, assim como para “*Nuova Architettura*”, dedicou-se um trabalho de pensamento do espaço, por mais que uma sala de quatro paredes brancas se apresente como um ambiente altamente asséptico.



A todo momento se pretende e se pratica o *fingere*, a manipulação. Uma polarização entre real e fictício, entre contato e invenção, dobra e desdobra – é duplo porque não é um lado *ou* outro, mas os dois polarizados. É duplo porque compreende os dois planos, compreende representação e multiplicidade, a memória e o novo. A dupla-dobra: imanência, transmissão, rebatimento; uma maneira de conduzir e de movimentar-se.

* * *

Porque havia uma necessidade de escrever, escrevi. Depois da escrita, terminei de viver o processo, a produção em ateliê, a montagem da exposição, a abertura, a performance. Então, uma grande ressaca silenciosa de tudo. A necessidade de tomar distância, mais uma vez – sempre há. Se é preciso estar de

olhos bem abertos nesses processos criativos visuais, é preciso também saber fechar os olhos “(...) *pour laisser venir à soi les paquets des relations, les condensations, les déplacements, les généalogies inobservables à l’œil nu*” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 134) ⁷⁴. Então, no distanciamento, seria impossível escrever, entrar em contato com todas essas sensações, desenvolvê-las. Silêncio das mãos. Aos poucos, voltar a entrar em contato: as leituras. Leituras que cutucam o que estava ali parado no corpo, na cabeça, no ar.

O que realmente me fez retomar essa escrita mais livre sobre o processo e pensamentos que “Dupla-dobra” ocasionou foi o contato com uma caixa que eu havia, juntamente com meu irmão, fechado há seis anos e meio atrás. Agosto de 2008. O falecimento de meu pai. Fechamos essa grande caixa com algumas coisas selecionadas, dentre as que encontramos em sua casa – assim, paralisamos o tempo e o lacramos com fita plástica em uma caixa de papelão. Com aquele paralelepípedo, fechei muita coisa, num processo que não foi de todo difícil para mim, pelo que julguei na época. Havia me impressionado pela forma de lidar com aquela morte, porque aos dezenove anos não poderia prever qualquer amadurecimento no assunto.

Ainda assim, muito medo, muitas sensações pesadas permaneceram e foram aos poucos se dissolvendo. Não cabe aqui contar toda uma história de um pai que não foi fácil. Contudo, mesmo não tendo identificação com ele, ou uma relação muito próxima, é muito difícil perder um pai. Tudo o que poderia ainda ser, tudo o que poderia mudar; tudo o que já não é mais. Como poderia vir a ser, como poderia mudar; como não mudará nunca mais. A possibilidade de que tudo não mudasse nunca... Eu sempre pensei que seria *eu*, sozinha, aquela que mudaria, já que não havia mais a sua presença. O que digo é evidente. E eu mudei, de fato. Em seis anos e meio, nesse período da vida, acho que todos mudam muito. “Como amadureci”, eu penso. Mas penso também “como ainda persistem coisas fora do tempo desse amadurecimento...”.

É engraçada a vontade e a ação de escrever tudo isso por digitação – dessas coisas que escrevemos em nossos diários. Por que escrevê-las aqui? Por que essa história precisaria entrar neste texto? Um trabalho acadêmico não seria suficientemente impessoal? Justo eu que optei por não contar a história da avó e da *bisnonna*, dos tecidos e retalhos herdados, dizendo que quero com isso fazer uma

⁷⁴ “(...) para deixar vir a si os conjuntos de relações, as condensações, os deslocamentos, as genealogias inobserváveis a olho nu”. (Tradução nossa).

nova história. Acontece que para chegar nesse ponto com meus objetos herdados, precisei escrever muito já. Parece-me agora que essas duas histórias se encontram, dentro de um mesmo processo que havia começado lá atrás – duas histórias de duas heranças distintas, mas que se cruzam. Uma encruzilhada que seria então um lugar no qual essas histórias chegaram, agora – meu trabalho também chegou em algum lugar com isso tudo, caminhou junto na compreensão de certos vínculos.

Essa história pessoal entra neste texto porque ela me faz sentir nas *entranhas* uma dor que não é da perda, uma dor que não é do futuro que nunca mais poderá acontecer, uma dor que não é de arrependimento do que poderia ter feito e não fez. Essa dor é uma dor *anacrônica*, no sentido didi-hubermaniano. Essa dor ultrapassa a cronologia lógica entre passado, presente e futuro – tema que iniciou esta dissertação. Essa dor, ela volta igual: ela sobrevive, sem que eu soubesse ou percebesse sua sobrevivência. Eu choro como se tudo tivesse acontecido ontem, e, no entanto, passaram-se mais de seis anos. Uma dor das entranhas, dor *informe*, invisível, inapreensível, que sobrevive. Essa dor não se chama *pai*, tampouco se chama morte. Como ela se chamaria então? Inominável. Somos todos deus Jano, sem nome próprio, “(...) é que nada somos _____ ('Não se irrite'). O *eu como nome* é nada” (LLANSOL, 1996, p. 48). Contudo, do pequeno círculo indefinido de minha singularidade, do ínfimo ponto de minha individualidade, consigo perceber essa dor em “Dupla-dobra”. Eu consegui percebê-la já quando fiz a tinta para pintar o fundo das serigrafias “*Marmi Finti*” – porque eu procurei uma cor, como procurei uma cor durante tanto tempo, quando fiz “*Doppia-piega*”, e minhas tintas gordurosas, *l'encre taille douce*, não me permitiam chegar a ela. Quando a encontrei, ela significou *dor* e, mais do que isso, ela me tomou por inteiro, sem a dimensão da compreensão, no puro fluxo do que é *força*.

O ocorrido foi o seguinte: havia se passado mais de um ano após a confecção das gravuras de “*Doppia-piega*”, fiz uma escala de cores para pintar o fundo do papel que viria a receber as impressões das serigrafias produzidas para a exposição “Dupla-dobra”. Tendo escolhido a proporção de sete partes de tinta magenta para meia de ciano, obtive uma cor que, no teste, apresentava-se um tanto quanto magenta. Quando pinte o papel, com a mesma mistura, ela me apareceu pouco magenta e mais com uma cor-de-sangue-seco. Como ela poderia ser cor-de-sangue? Fiquei abismada, sem reação: como a cor chegou depois de tanto tê-la procurado, desde 2013, como se fosse difícil encontrá-la, como se não fosse uma

mistura simples tecnicamente. Mas a técnica não, ela não consegue superar todas as forças envolvidas em cada processo, em cada dia de trabalho em ateliê – nem a técnica, nem a ideia, nem o projeto. As tramas são muito singulares. Essa cor chegou e deu um tapa na minha cara, eu diria. Estarrecida, fiquei. Sem reação. Se em “*Doppia-piega*” eu havia tentado cutucar a ferida, sabia que ela estava ali e, contudo, não conseguia encontrá-la. Será que fui muito tímida ao arranhar as chapas com a ponta-seca? Talvez eu só tenha sido receosa no tempo do próprio trabalho, que demora, como demora enxergar e digerir as coisas. Como demora entender como montar um trabalho. Como demora, depois de montado, conseguir tirar pequenas conclusões daquilo tudo. Como demora o fazer artístico.

Aquela cor começou a mexer nas minhas *entranhas*, em minhas *dobras informes interiores*, foi aquela cor que me pegou de surpresa pela primeira vez nesse processo. E então a caixa com os objetos. O paralelepípedo ancestral já mofado, ele me deixou doente, fisicamente. Desembalando cada objeto dos amarelados jornais que o envolvia, eu encontrava naquelas superfícies o mofo, a poeira, o *poder do tempo* – eu encontrava grisalhas – e pensava que aquilo era de *outro tempo*. Sim, aquilo era mesmo de outro tempo; havíamos de fato empacotado o passado. Aquilo trazia consigo todo um ar antigo, as digitais do passado, o toque da mão de meu pai, e o toque de nossas mãos naquela época. Fechei os olhos quando me dei conta disso. Não podia ver. Podia sentir o (peso do) passado como passado. Então, repentinamente, um objeto caiu da mesa. Dei um grito – e, como uma criança que tem medo de fantasmas, me perguntei: estaria meu pai ali presente? A resposta veio depois: ele está presente, sim. Senti muito medo e muita confusão entre os tempos. Porque eles coexistem, eles são cambiantes, trocam os seus papéis, forjam-se um do outro a cada momento – o tempo tem mais de uma face... Os tempos se chamam *sobrevivência*. E a sobrevivência prevê sempre a presença.

Eu tenho muito medo disso tudo. Medo não dos fantasmas, dessas imagens perdidas, desses objetos reencontrados. Tenho medo do que sobrevive disso tudo em minhas *entranhas*. Tenho medo porque nada disso tem nome, nada disso tem forma, nada disso é fixo: é tudo fugidio, em movimento, invisível. É tudo intensidade, e se vivermos só intensidades, enlouquecemos. Sempre reterritorializar, isso se faz necessário, como havíamos visto com Rolnik (2015). Selecionar os bons encontros para prosseguir. Prosseguir para criar mundos possíveis.

* * *

O que é a sobrevivência então? Essa das *entranhas* parece ser um *bloco de sensações* que confunde as concepções de passado, presente e futuro. Aby Warburg sugeriria que a sobrevivência é um *outro tempo* (DIDI-HUBERMAN, 2013). É preciso pensar sobre a questão da presença nas sobrevivências. Em seguida pensar: qual é a relação dessa sobrevivência sobre a qual discorri acima com aquela da imagem, discutida também nesta dissertação? Qual é a relação entre as *entranhas* e a imagem? Onde está a *dupla-dobra* nisso? Seria preciso revocar uma citação de Didi-Huberman (1995, p. 362)

*Voilà pourquoi nous devons ici parler de repli: parce que repli est un mot du vêtement (quelque chose qui a lieu dans les dessus), mais aussi un mot des entrailles (la forme informe du dedans), et enfin un mot des limites – puisque faire un repli, en couture, c'est plier un bord, une ou plusieurs fois, donc déplacer le bord, faire varier sa localisation*⁷⁵.

A imagem que vem à cabeça é a de um plano, e não a de um nó. Um tecido é um plano, apto a ser modelado. Um plano que pode ser amassado e se aparentar a um nó, embolar-se, dobrar-se tridimensionalmente, em acúmulo tridimensional, “É aí que se vai de dobra em dobra, não de ponto em ponto (...)” (DELEUZE, 2013, p. 35). Se vai de dobra em dobra ao se manipular – talvez seja essa uma maneira de se manipular, de fato. Para se pensar a imagem, é necessário manipulá-la, como coloca Didi-Huberman (2002, p. 136)

*On ne produit pas un savoir sur les images sans les manipuler. On ne manipule pas les images sans être exposé – pour le meilleur ou pour le pire – à subir, voire à transmettre leur pouvoir épidémique. L'œil s'ouvre pour s'approcher des images, pour mieux les saisir (les analyser, les comprendre). Mais, saisi, pris par elles en retour, l'œil se fermera un temps pour éprouver leurs souveraines revenances*⁷⁶.

A dobra é uma operação, uma ação, uma forma de movimentar. De dobra

75 “Eis porque nós devemos aqui falar em *repli*: porque *repli* é uma palavra da vestimenta (algo que tem lugar na superfície), mas também uma palavra das *entranhas* (a forma informe do interior), e enfim uma palavra dos limites – uma vez que fazer um *repli*, em costura, é dobrar uma borda, uma ou muitas vezes, portanto deslocar a borda, fazer variar a sua localização.” (Tradução nossa).

76 “Não se produz um conhecimento sobre as imagens sem as manipular. Não se manipula as imagens sem se expor – para o melhor e para o pior – a sofrer, e assim a transmitir o seu poder epidêmico. O olho se abre para se aproximar das imagens, para melhor escolhê-las (analisá-las, compreendê-las). Mas, apreendidas, *tomado* por elas em resposta, o olho se fechará um tempo para experimentar suas soberanas sobrevivências”. (Tradução nossa).

em dobra transitamos entre as ambivalências, entre as imagens, entre as sobrevivências, entre os tempos. De dobra em dobra caminhamos, variamos, eternamente, pois “A dobra é uma potência como condição da variação (...). A própria potência é ato, é o ato da dobra” (DELEUZE, 2013, p. 37). Não há anverso e reverso de tecido que não se confundam, que não deixem apagar suas aparentes oposições – a dupla-dobra é dupla-face, *double-face* como dizemos de algumas peças de roupa que podem ser usadas dos dois lados. *Double-face* é Jano, com sua veste em *repli*, amputada pelo próprio tempo uma de suas mãos. A dobra é o deslocamento de bordas, como havíamos visto com Didi-Huberman (1995): em português, a própria palavra *borda* se configura como um deslocamento das letras de *dobra*, *a dobra se dobra sobre borda*. Uma variação permanente, sustentada pela multiplicidade, em um campo rizomático. De dobra em dobra caminhamos, esticamos, misturamos e construímos imagens; de dobra em dobra se repete o *eterno retorno do diferente*, sem trégua do *fazer o fazer, pensar o fazer, pensar o pensar, fazer o pensar*; de dobra em dobra somos praticantes do *fingere*, não cessamos de colocar figuras *dappertutto*. As próprias sobrevivências permanecem inquietas nesse universo, também emersas, potências, também se movimentando de dobra em dobra, ligadas ao tempo e à matéria, numa dimensão do não desprezo pelo *corpo*, pela grisalha e pela produção do *novο*. Estamos com elas emaranhados e por elas atravessados; somos todos *impuros*, somos todos Jano.

CAPÍTULO 5 – MIL-DOBRAS, OU UMA TRANSITÓRIA CONCLUSÃO

Quando acabar, tudo será conservado na escrita, com luz própria. Escrever poderia ter sido outra coisa. Não é procurar conformidades mas consignar um impacto, desde que a vontade não desfaleça – e crie.
Maria Gabriela Llansol, *Inquérito às quatro confidências*

No percurso deste estudo, tentamos compor linhas que sustentem uma produção artística que ainda se forma, enxergando a prática como grande formadora de questões e respostas transitórias. As próprias montagens e trabalhos artísticos realizados durante o período desta pós-graduação, bem como o caráter processual dos mesmos, acabam não apenas por sustentar o trabalho escrito, mas também por apontar novas direções de continuidade da pesquisa artística. Toda a discussão acerca da imanência, do eterno retorno da fórmula *fazer o fazer, pensar o fazer, pensar o pensar, fazer o pensar*, do artista que *finger* e coloca uma figura em algo, da manipulação das imagens sobreviventes, reforçam uma prática que quer continuar processual, sem conclusões e verdades fixas. Uma prática que quer prosseguir com fascínio, com vontades rasgantes, com atos-potência, com um desejo capaz de inventar, de forjar mundos possíveis.

A dupla-dobra também se insere nesse contexto. Como vimos, dobrar é manipular uma matéria moldável com a finalidade de encostar, aproximar materiais e imagens livremente, mas nunca ingenuamente. A grande vantagem do maleável, do manipulável, é a possibilidade que ele abre de sempre poder desfazer e refazer novas e outras combinações – dobrar, redobrar, desdobrar. Dobrar é uma atividade sem fim. A dupla-dobra caracteriza um processo incessante, do *fazer*, marcado por tentativas de aproximações que não precisam se fixar. Nesse sentido, ela também caracteriza a operação do artista tal como concebido nesta dissertação, juntamente com o *finger*. A movimentação de aproximações que ela proporciona permite traçar percursos dentro da própria pesquisa artística – aproximar trabalhos, fazer novas combinações de diálogos entre eles. Assim, a dupla-dobra articula os rebatimentos, as transposições, as relações entre os trabalhos. Vimos ao longo deste texto justamente isto: que a dobra não está em lugar algum, inapreensível, mas se encontra nas transmissões. Ela está em vários lugares, a mesma dobra se rebatendo em suportes diferentes, reprodução permitida pela multiplicação da imagem, seja ela digital ou analógica, seja ela visual ou virtual – e ainda, seja na fotografia, na gravura, nas instalações, nas performances... No contexto

apresentado, a fabricação da imagem está intimamente ligada com seu caráter reprodutivo e duplo.

Como vimos, “Mil dobras” é o nome que o antropólogo e filósofo Bruno Latour (2015) dá para a Gaia, o planeta Terra, dizendo que é uma expressão antiga, de origem mitológica. Vimos também que é a moeda de São Tomé e Príncipe, uma ilha na África – mil dobras é uma pequena moeda, assim como quinhentas dobras, duzentas dobras, cem dobras... “Mil dobras” é por fim o nome do material/instalação que veio a resultar da performance realizada na abertura da exposição “Dupla-dobra” e nome da performance realizada no encerramento da mostra, que retrabalhou tal instalação.

Uma breve descrição para essa performance final seria: vestir vinte e uma peças de roupa, uma sobre a outra, até uma quase imobilização do corpo. Forrar o chão com colchas de piquê. Olhando para o primeiro espelho instalado na sala, ler o trecho, já duas vezes citado neste texto, *eis porque devemos aqui falar em dupla-dobra...* e então, começar a retirar as peças de roupa, uma a uma, usando como único recurso de visão um *tablet* que apontava para o segundo espelho instalado na sala – haviam três. A cada peça de roupa, eu me aproximava mais do espelho. Ao fim desse percurso, o segundo trecho foi lido em voz alta, também já citado anteriormente, *uma mulher retira uma camisa, que deixa ver outra camisa...* Ao fim, pegar três sacos a vácuo, daqueles que estavam na parede desde a abertura da exposição, abri-los, retirar lá de dentro o tule asfixiado, movimentá-lo no espaço e com ele envolver as vestimentas retiradas e deixadas ao chão. Três grupos de cores: os azuis, os rosas e o vermelho/branco/preto. Cada grupo em um saco, envolvido pelo tule, e novamente asfixiado pelo aspirador de pó. Os sacos foram recolocados na parede, agora bastante pesados. Muito volume de pano foi prensado pelo ar. Não há muito a dizer ⁷⁷.

Se em conclusões de trabalhos acadêmicos não devemos introduzir novos elementos, deveria esclarecer que essa performance não se constitui como um novo elemento isolado. Ela perpassa todo este trabalho, porque faz parte de uma pesquisa artística, de um processo que não tem objetivos tão claros, tampouco conclusões fixas. Cada objetivo e conclusão propostos, que são traçados, apresentam-se como provisórios, não constituem verdades absolutas incontestáveis. Quantas vezes mudamos de ideia em relação a um trabalho que realizamos. Por

77 O vídeo com o registro da performance pode ser visto através do portfólio digital.

isso não nos interessa basear-nos em sentidos fixos – porque eles não são imutáveis, independente da escala temporal na qual seus objetos estejam inseridos. Observemos que mesmo as palavras mudam ao longo dos tempos, principalmente através de seus usos – nos lembramos de *finger*, de figura, forma... para exemplificar com algumas das noções exploradas nesta dissertação. Produzir e manipular o pensamento desde sempre já foi uma prática, seja a serviço de uma verdade que se apresenta como única, seja a serviço de ficções. Estamos sempre em contato com construções, com fabricações: se ligamos a TV, se lemos um jornal, se navegamos na internet e milhares de publicidades pululam em janelas. Ainda, se vamos a uma exposição, se assistimos a um concerto, se lemos um trabalho, um livro... Aqui, pretendeu-se principalmente escancarar essa estrutura da fabricação de perto, isto é, de forma ligada à própria prática que fabrica imagens e versões. As imagens são, mesmo, manipuladas – desde sempre. E um conhecimento sobre elas se produz também por essa manipulação. Que possamos com elas, através delas, construir, traçar e inventar diferentes mundos, com compromisso ético, estético e político. Que possamos ter bons encontros. Dos pedaços de tempo, das imagens passadas, já cobertas pela *poeira* da grisalha, trazê-las para o presente, combiná-las, fabricar novas imagens, quiçá intensas – lidar de uma outra forma com o tempo e com a tradição. Que possamos forjar imagens que não estejam à procura de um sentido simples, mas à escuta de uma realidade complexa (GRENIER, 2014).

Não se pretende aqui um grande fechamento, o trabalho de peso foi realizado ao decorrer do texto, na pesquisa, ao longo desses dois anos. Assim, não se pretendeu com esta investigação esgotar o campo de possibilidades que sustenta tal objeto de pesquisa. A tentativa foi apenas de fazer um mapeamento, circunstancial e provisório, do mesmo. Questionar-se sobre a potência da imagem, sobre sua fabricação, sua manipulação, por julgar-se importante para a atualidade a produção de imagens que ativem o pensamento e as sensações, para construir novas realidades – em um mundo no qual isso tornou-se urgente, em termos subjetivos, ecológicos, éticos, dentre uma infinidade de exemplos. Questionar-se sobre a figuração, a desfiguração, a representação, as formas de se pensar, a imagem, a noção de *finger*, a situação do artista, não são questões em vão. São, sim, questões de *construção*. O processo continua, a conclusão é transitória, serve à continuidade da caminhada.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Che cos'è un paradigma?. In: Signatura Rerum: sul metodo. Torino: Bollati Boringhieri, 2008, p. 11-34.

AGAMBEN, Giorgio. Agrimensor. Nudez. Lisboa: Relógio D'Água, 2010, p.43-49.

AUERBACH, Erich. Figura. São Paulo: Editora Ática, 1997.

BARRENTO, João. Na dobra do mundo – Escritos Ilansolianos. Lisboa: Mariposa Azul, 2008.

BELTING, Hans. O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BETHONICO, Bernardo Romagnoli. Pairando no rebordo dos dedos pousados na mesa. Disponível em:
<http://media.wix.com/ugd/a926f0_b3e00fbb72be42f7810bfb6a60d25977.pdf>.
Acesso em: 12 mar. 2015.

BETHONICO, Marina Romagnoli; HILL, Marcos César de Senna. Architettura: projeções de um processo criativo. 2011. 1 CD-R.

BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORGES, Jorge Luis. El libro de arena. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005, p. 155-165.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Janus. In: Dictionnaire des symboles: mythe, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Paris: Robert Laffont/ Jupiter, 1982, p. 530-531.

DELEUZE, Gilles. A dobra: Leibniz e o barroco. Campinas: Papirus, 2013.

DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida.... In: Educação e realidade, Porto Alegre, v.27, n. 2, p. 10-17, jul./dez. 2002.

DELEUZE, Gilles. Bartleby, ou a fórmula. In: Crítica e clínica. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 80-103.

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: Lógica do sentido, São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 259-271.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Introdução: rizoma. In: Mil Platôs: capitalismo

e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, v. 1, cap. 1, p. 11-37.

DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. Políticas. In : Diálogos. São Paulo: Escuta, 1998, p. 145-170.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Fra Angelico: Dissemblance et Figuration. Paris: Flammarion, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Grisalha: poeira e poder do tempo. Lisboa: YMAGO, 2014 (Ebook).

DIDI-HUBERMAN, Georges. L'Empreinte. Paris: Museu National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. L'étoilement – conversation avec Hantaï. Lonrai: Les Éditions de Minuit, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ninfa moderna: essai sur le drapé tombé. Paris: Gallimard, 2002.

FONTCUBERTA, Joan. O beijo de Judas: Fotografia e verdade. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.

FRANCA, Patricia. Estar dentro da imagem: tactsignos. Disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/vias/>>. Acesso em: 02 jul. 2014.

FUGANTI, Luiz Antonio. Saúde, desejo e pensamento. In: Saúdeloucura. São Paulo: Hucitec, 1990, n. 2, p. 19-82.

GRENIER, Catherine. La manipulation des images dans l'art contemporain. Paris: Editions du Regard, 2014.

GUATTARI, Félix. Guattari, o paradigma estético. Entrevista concedida a Fernando Urribarri. Cadernos de Subjetividade, v.1, n. 1, p. 29-34, 1993.

GIL, José. Prefácio. In: GODINHO, Ana. Linhas de estilo – Estética e Ontologia em Gilles Deleuze. Lisboa: Relógio D'Água, 2007, p. 13-15.

GODINHO, Ana. Linhas de estilo – Estética e Ontologia em Gilles Deleuze. Lisboa: Relógio D'Água, 2007.

HUCHET, Stéphane. Do ver ao Mostrar: Representação e *Corpus* da Arte. In: HUCHET, Stéphane (Org.). Fragments de uma Teoria da Arte. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, p. 217-262.

JACQUES, Vincent. Deleuze – Pas à Pas. Paris: Ellipses, 2014.

JANUS, guardião dos portais. In: Mandrágora – o almanaque pagão. Sintra: Zéfiro, 2012, p. 17-18.

LATOUR, Bruno. Bruno Latour, antropólogo e escritor: 'Temos que reconstruir nossa sensibilidade'. Entrevista concedida a Luiz Felipe Reis. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/sociedade/conte-algo-que-nao-sei/bruno-latour-antropologo-escritortemos-que-reconstruir-nossa-sensibilidade-14081447>>. Acesso em: 03 abr. 2015.

LEVY, Tatiana Salem. Por um mundo imanente – a crença do fora em Deleuze. In: A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 97-134.

LLANSOL, Maria Gabriela. Finita. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

MORA, José Ferrater. Ética. Dicionário de Filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 245-252.

MORIN, Edgar. Epistemologia da complexidade. In: SCHNITMAN, Dora Fried (Org.). Novos Paradigmas, Cultura e Subjetividade. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996, p. 274-290.

NIETZSCHE, Friedrich W. Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1986.

PACHECO, Fernando Tôrres. Personagens conceituais: filosofia e arte em Deleuze. Belo Horizonte: Relicário, 2013.

PAYOT, Daniel. Effigies – La notion d'art et les fins de la ressemblance. Paris: Éditions Galilée, 1997.

PONTÉVIA, Jean-Marie. Ogni dipintore dipinge sè: écrits sur l'art et pensées détachées. Bordeaux: W. Blake & Company, 1986, v. 3.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir – uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. Cadernos de subjetividade, v.1, n.2, p. 241-251, 1993.

ROLNIK, Suely. Amor: o impossível... e uma nova suavidade. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Novasuavidade.pdf>>. Acesso em: 23 mar. 2015.

ROMAGNOLI, Roberta Carvalho. A cartografia e a relação pesquisa e vida. Psicol. Soc., Florianópolis, v. 21, n. 2, Aug. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822009000200003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 18 jun. 2014.

ROMANO, Serena. La O di Giotto. Milano: Electa, 2008.

SARTRE, Jean Paul. A imaginação. São Paulo: DIFEL, 1973.

SCHOPKE, Regina. Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Edusp, 2004.

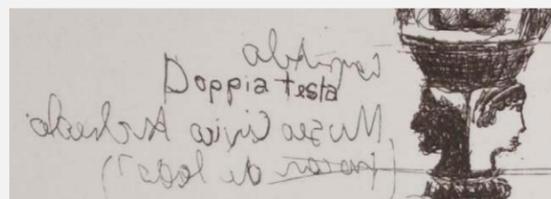
SEVILLA, San Isidoro de. Etimologias - II. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1994.

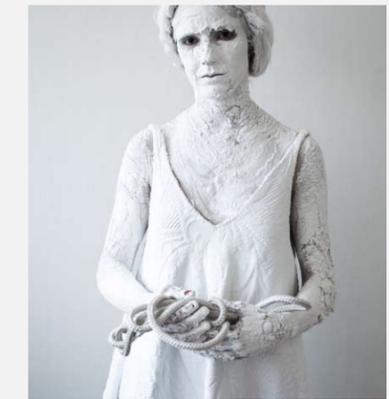
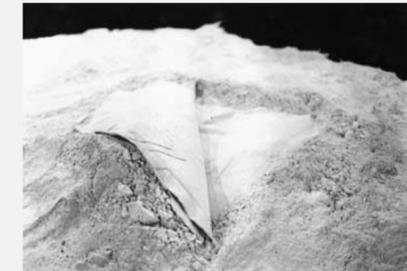
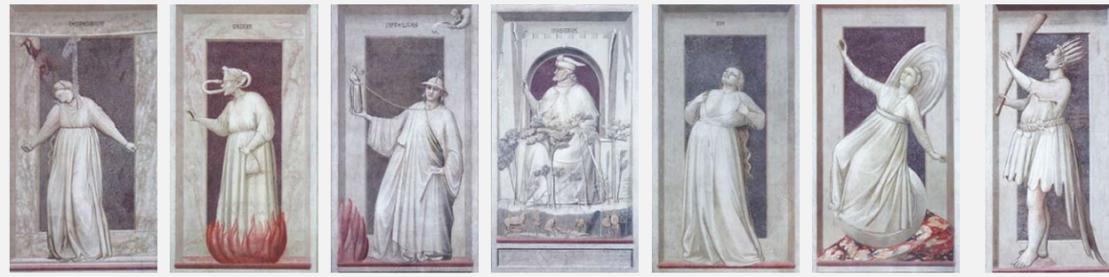
VERHAEGHE, Paul. Neoliberalism has brought out the worst in us. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/sep/29/neoliberalism-economic-system-ethics-personality-psychopathicstic>>. Acesso em: 05 nov. 2014.

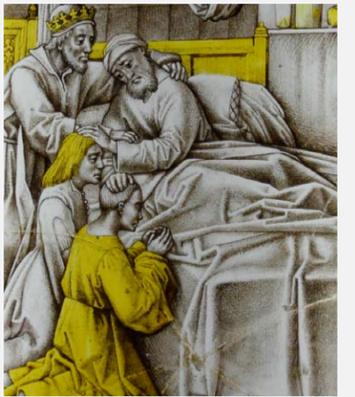
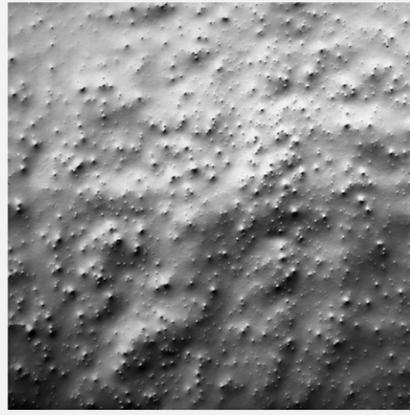
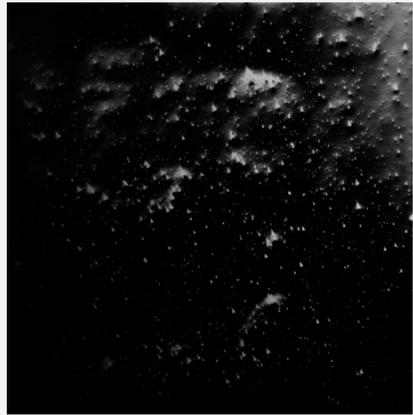
WAISBERG, Luciana Garcia. Nuova Architettura. In: RB, Marina. Nuova Architettura. Belo Horizonte: [s.n.], 2014. 16p. Catálogo de exposição, 11 abr. - 18 mai. 2014, Galeria do Centro Cultural da UFMG.

ANEXOS

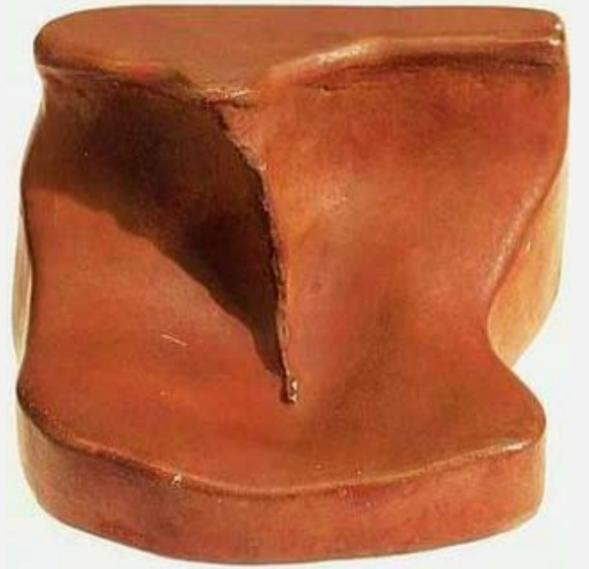
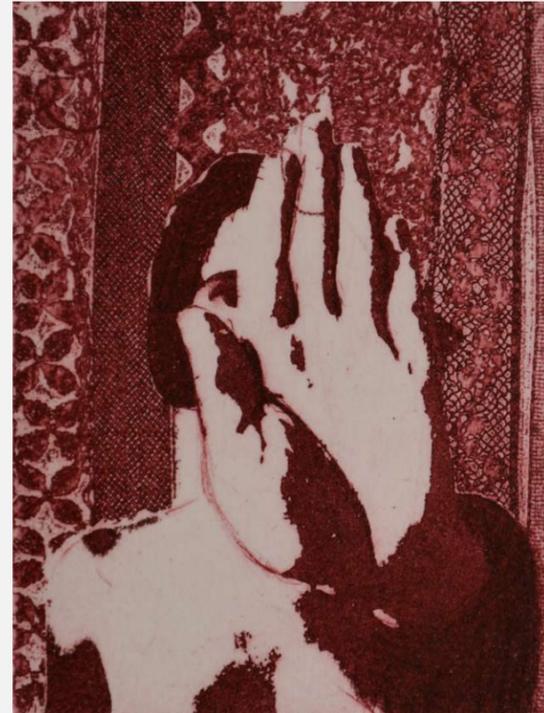
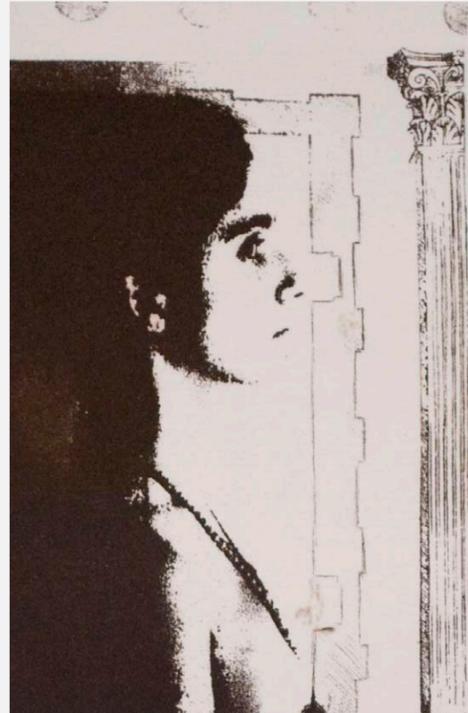
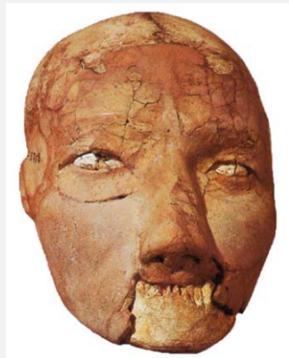
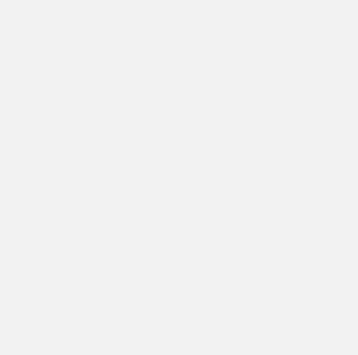
- Sete pranchas de imagens, impressas;
- Portfólio digital em DVD.

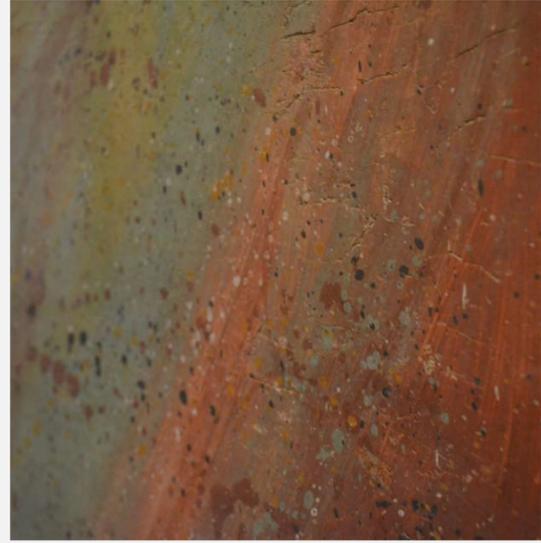
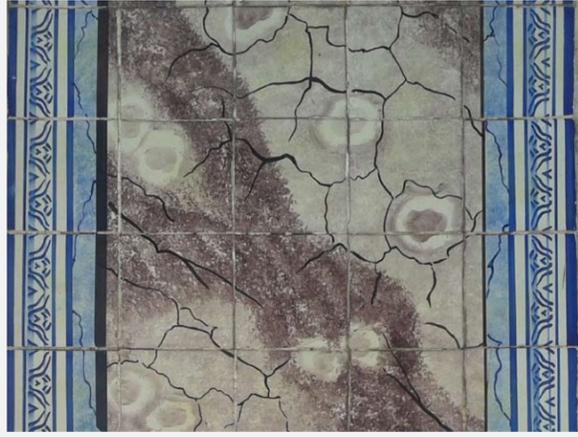


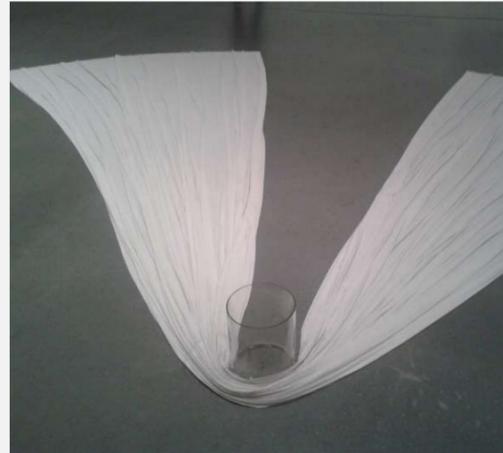
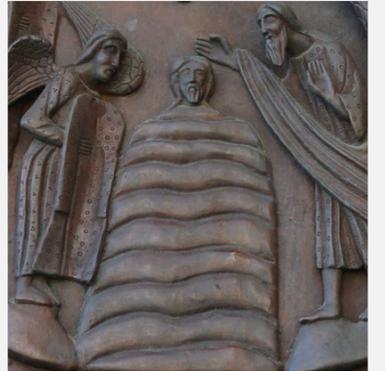
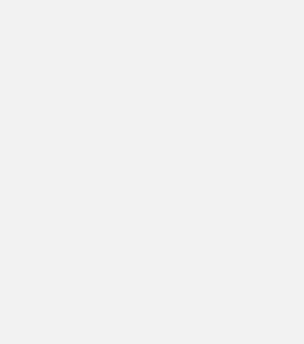












MARINA RB

PORTFÓLIO

2015

DUPLA-DOBRA (JANEIRO-ABRIL/2015)

EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL COM AS SÉRIES DE GRAVURAS *DOPPIA-PIEGA* (2013)

E *MARMI FINTI* (2014/15)

MEMORIAL MINAS GERAIS VALE, BELO HORIZONTE/MG, BRASIL



VISTA DA GALERIA
JANEIRO/2015





MARMI FINTI

114x84x1 CM

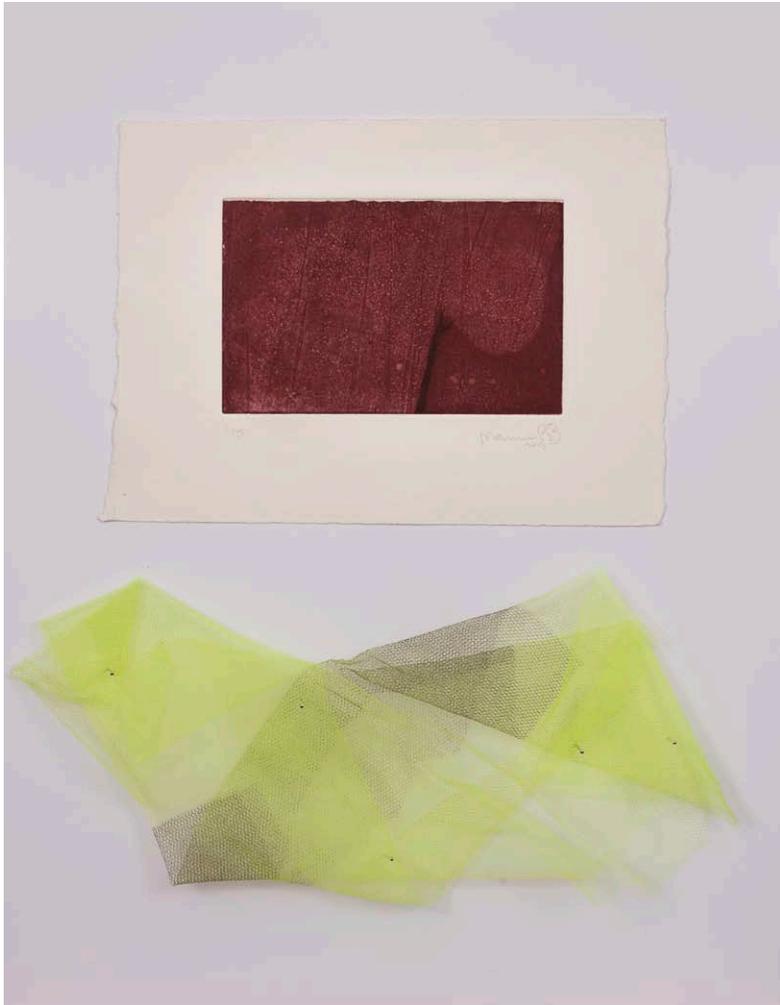
SERIGRAFIA SOBRE

PAPEL ACOPLADA

A DRYWALL









CAIXAS DE ACRÍLICO CONTENDO
GRAVURAS (*DOPPIA-PIEGA*, 2013) E
RETALHOS DE TECIDOS
45x35x5 CM





MARMI FINTI

114x84x1 CM

SERIGRAFIA SOBRE

PAPEL ACOPLADA A

DRYWALL



Voilà pourquoi nous devons ici parler de repli: parce que repli est un mot du vêtement (quelque chose qui a lieu dans les dessus), mais aussi un mot des entrailles (la forme informe du dedans), et enfin un mot des limites – puisque faire un repli, en couture, c'est plier un bord, une ou plusieurs fois, donc déplacer le bord, faire varier sa localisation (DIDI-HUBERMAN, Georges. "Fra Angelico", 1995, p. 362)



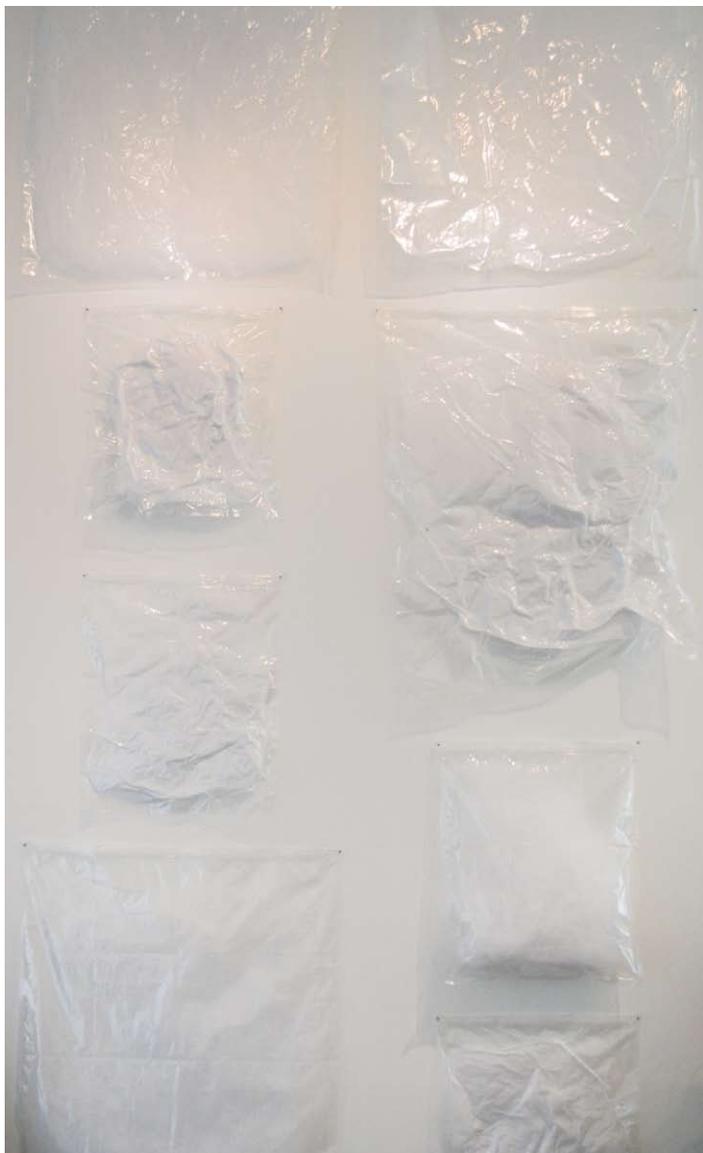






PÁGINAS ANTERIORES:
PERFORMANCE “DUPLA-
DOBRA”, REALIZADA NA
ABERTURA DA EXPOSIÇÃO





INSTALAÇÃO REALIZADA DURANTE A PERFORMANCE
100x80 E 60x50 CM / MEDIDAS TOTAIS 350x167 CM,
SACOS A VÁCUO E TULE





O REGISTRO DA PERFORMANCE “DUPLA-DOBRA” (2015) ESTÁ DISPONÍVEL NO ENDEREÇO:
[HTTP://YOUTU.BE/KQYQWJN4CA](http://youtu.be/KQYQWJN4CA)





PRÓXIMAS PÁGINAS:
PERFORMANCE "MIL-DOBRAS",
REALIZADA NO ENCERRAMENTO
DA EXPOSIÇÃO



MARINA RB
WALTER GA





VISTA DA GALERIA COM
ESPELHOS, INSTALAÇÃO PARA
A SEGUNDA PERFORMANCE,
ABRIL/2015



O REGISTRO DA PERFORMANCE “MIL-DOBRAS” (2015) ESTÁ DISPONÍVEL NO ENDEREÇO:
[HTTPS://YOUTU.BE/ddbhrqasguc](https://youtu.be/ddbhrqasguc)

NUOVA ARCHITETTURA (ABRIL-MAIO/2014)

EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL COM A SÉRIE DE FOTOGRAFIAS *VIRTÙ* (2012/13)

CENTRO CULTURAL DA UFMG, BELO HORIZONTE/MG, BRASIL



PRUDENTIA

2012/13

75x50x5 CM

FINE ART INKJET PRINT



PROFESSOR





ÚLTIMA E PRÓXIMAS PÁGINAS:
VISTA DA GALERIA

IUSTICIA
2012/13
75x50x5 CM

FINE ART INKJET PRINT



IUSTI

KARITAS



FIDES (DETALHE) - 2012/13

FINE ART INKJET PRINT

EFFIGIES

2012/13

75x50x5 CM

FINE ART INKJET PRINT



PRÓXIMA PÁGINA:
VISTA DA GALERIA







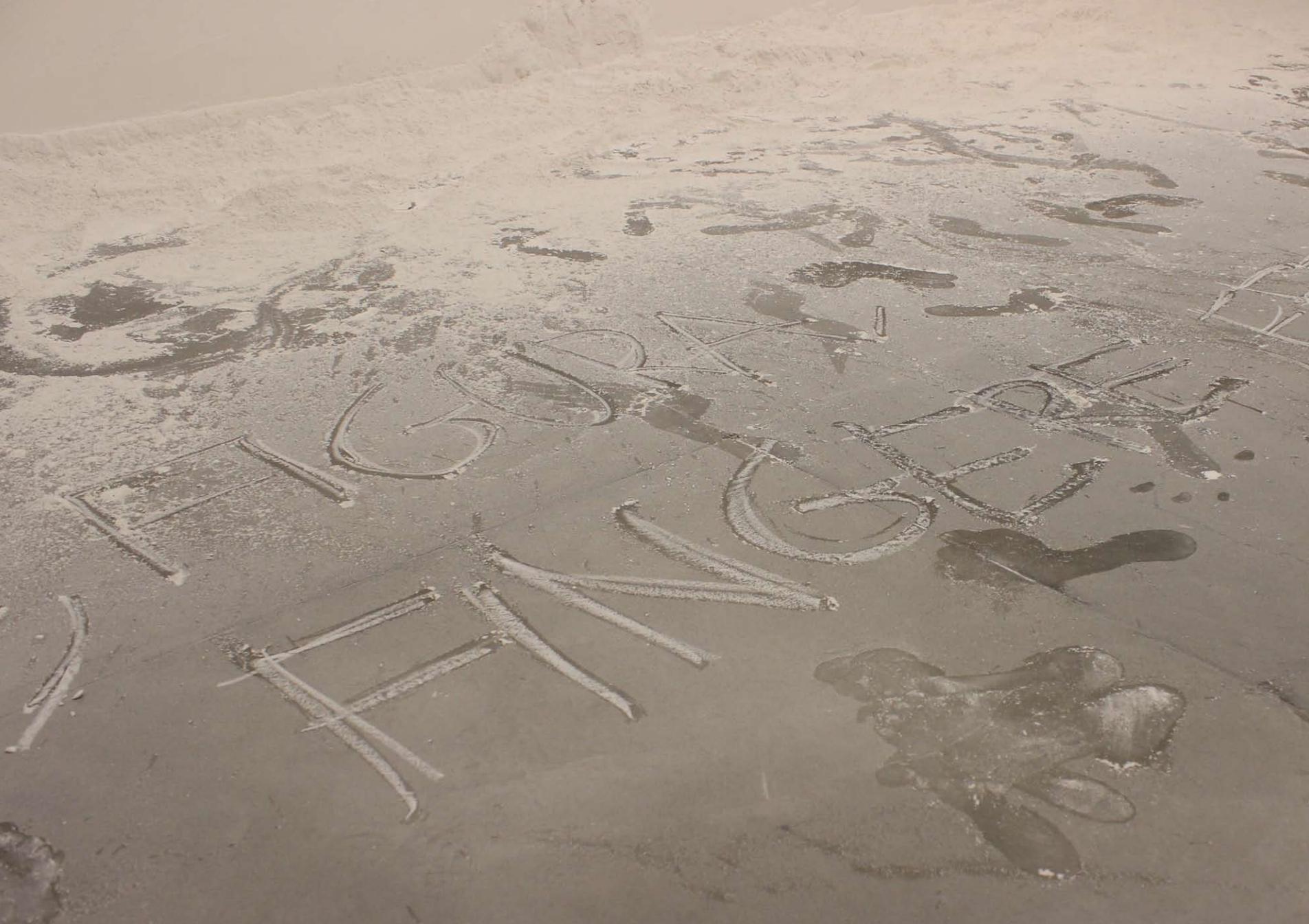
PÁGINA ANTERIOR:
VISTA DA GALERIA APÓS A
PERFORMANCE



PERFORMANCE REALIZADA
NO ENCERRAMENTO DA
EXPOSIÇÃO







O REGISTRO DA PERFORMANCE “EFFIGIES/FIGURA/FINGERE/EFFINGERE” (2014)
ESTÁ DISPONÍVEL NO ENDEREÇO: [HTTPS://YOUTU.BE/4ALGA23XY7Q](https://youtu.be/4ALGA23XY7Q)

ARCHITETTURA (2010)

A SÉRIE DE GRAVURAS EM METAL É BREVEMENTE APRESENTADA PARA ESTABELECEER RELAÇÃO ENTRE *NUOVA ARCHITETTURA* (EVIDENCIANDO FRÁGEIS ELEMENTOS ARQUITETÔNICOS) E *VIRTÙ* (EVIDENCIANDO AS VIRTUDES CARDEAIS E TEOLÓGICAS).

abito
Doppia testa
A sinistra
(cavallo)

in mano
della
mano

stiva

stiva
mano
mano



LA PIÙ BELLA CARITÀ
(DETALHE)
35x26x3 CM
GRAVURA EM METAL



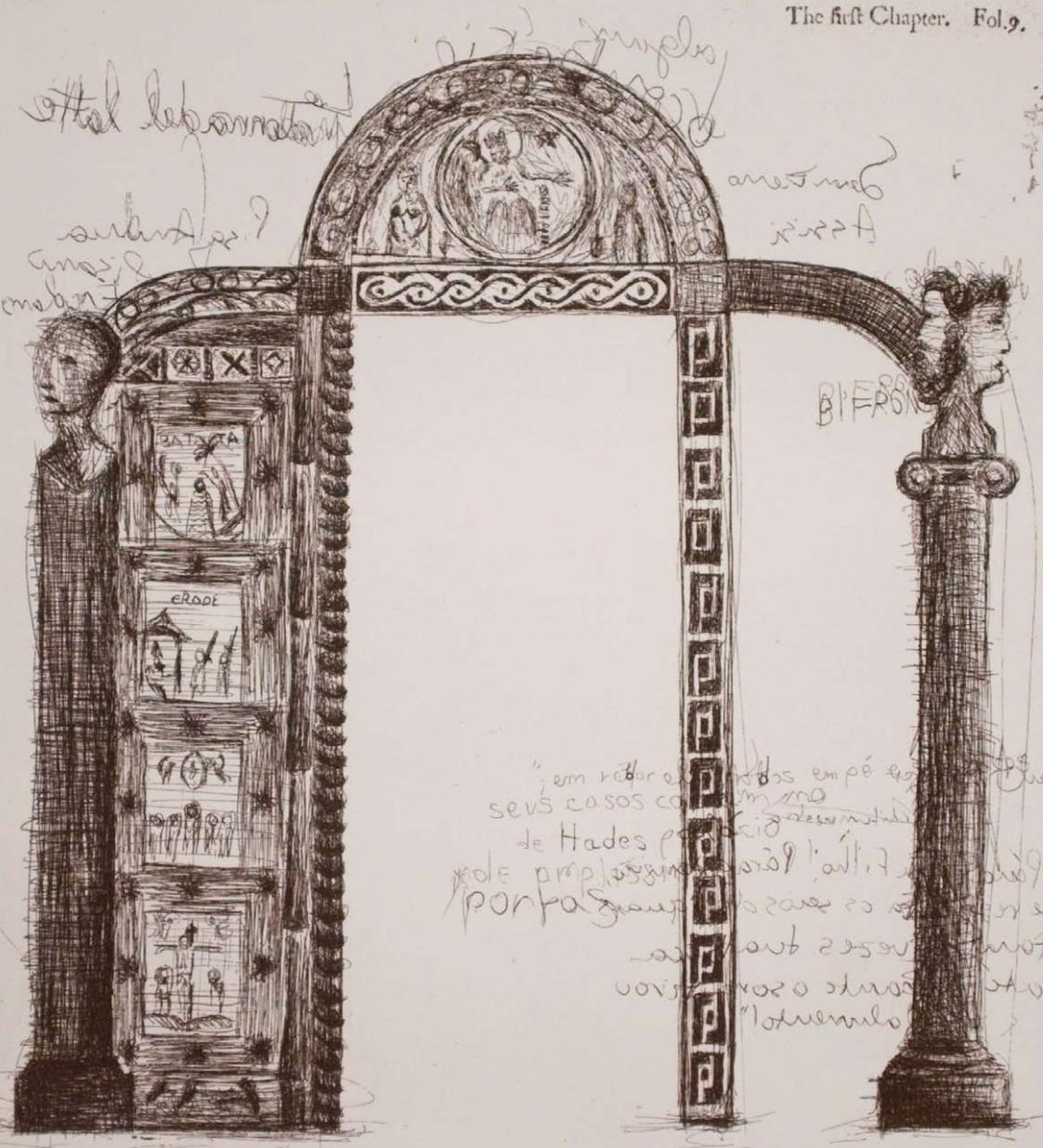
I TETRARCHI

35x26x3 CM

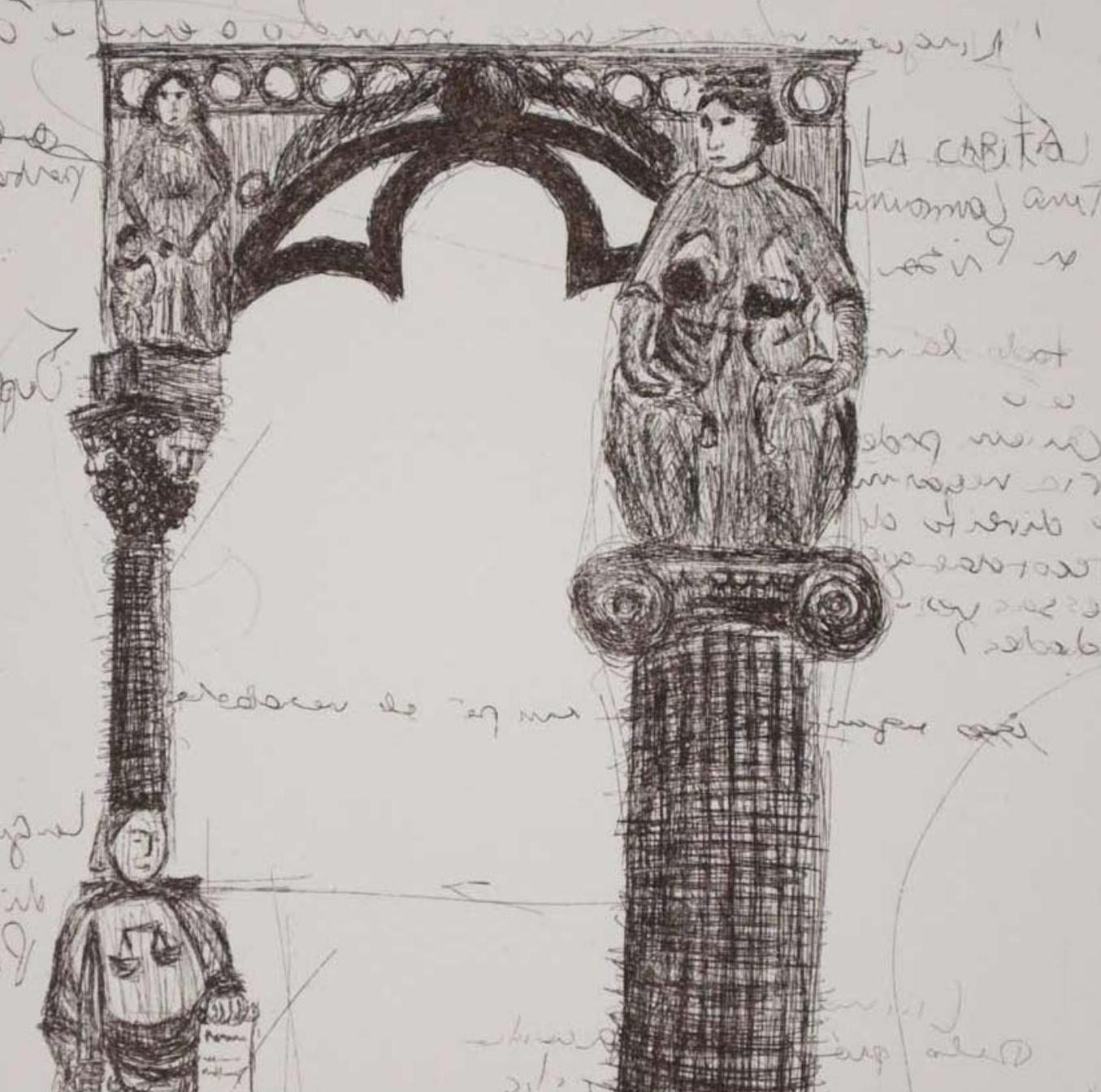
GRAVURA EM METAL

The first Chapter. Fol. 7.

ce fieri ac de fo. emat ppe an mone p'oca em
Gat. l'ora. m' d'ora' l'ora' it q'ant' d'la' n'ora'.



LA MADONNA
 DEL LATTE
 35X26X3 CM
 GRAVURA EM METAL



LA GIUSTIZIA

(DETALHE)

35x26x3 CM

GRAVURA EM METAL

LA MADONNA DEL LATTE (2013 - EM PROCESSO)

A PESQUISA PARA *LA MADONNA DEL LATTE* SE INICIA COM UMA FOTOGRAFIA QUE TIREI DA CATEDRAL DE SAN RUFINO, EM ASSIS (ITÁLIA), QUANDO VISITEI A CIDADE ENQUANTO CURSAVA UMA DISCIPLINA DE HISTÓRIA DA ARTE MEDIEVAL NA UNIVERSIDADE DE BOLOGNA. AS IMAGENS APRESENTADAS A SEGUIR EVOCAM A *MADONNA* QUE NÃO CONSEGUE AMAMENTAR SEU BEBÊ, UMA VEZ QUE SEU SEIO ESTÁ VELADO E SEU FILHO NÃO TEM UM ROSTO E UMA BOCA. NESSE SENTIDO, TAMBÉM COLETEI IMAGENS DE *MADONNE DEL LATTE*, DAS QUAIS APRESENTO ALGUMAS QUE FAZEM PARTE DESTA PESQUISA IMAGÉTICA.



FOTO-PERFORMANCE
PARA O PROJETO
LA MADONNA DEL LATTE

PRÓXIMA PÁGINA:
ALGUMAS IMAGENS
DA PESQUISA





