

LILIANA LOBO FERREIRA

MEMBRANAS

a experiência na gravura e seus processos

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Kraiser

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes – UFMG 2006

F383 Ferreira, Liliana Lobo.
Membranas [manuscrito] : a experiência na gravura e seus processos /
Liliana Lobo Ferreira. – 2006.
64 f. : il. color. + 1 CD-ROM

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Kraiser.
Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.
Inclui CD-ROM contendo ilustrações.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Belas Artes.

Bibliografia: f. 61-64.

1. Gravura – Teses. 2. Gravura – Técnica – Teses. 3. Percepção visual
– Teses. 4. Imagem (Filosofia) – Teses. 5. Arte – Filosofia – Teses. I. Kraiser,
Marcelo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes.
III. Título.

CDD: 769

Dedico este trabalho ao meu filho Rafael
à minha mãe Maria Elvira
e ao meu pai Mário Cícero
in memoriam

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao professor Marcelo Kraiser por compartilhar dúvidas e pela atenção com que conduziu sua orientação.

Um agradecimento especial à professora Vera Casa Nova pelo seu acolhimento e cuidado que demonstrou ao acompanhar parte da minha pesquisa.

Agradeço aos professores, amigos, artistas e Instituições que contribuíram imensamente para minha formação e para esta dissertação, Evandro Carlos Jardim, Dudude Herrmann, Bartholomeu dos Santos, Getúlio Moreira, Rodrigo Borges, Julia Panadés, Sonia Labouriau, Regina Saliba, Ana Beatriz Ratton Ferreira, Silvia Mecozzi, Cecile Moochnek, Kala Art Institute, MAM - SP, CAPES e Slade School of Art – UCL.

Agradeço especialmente a minha mãe Maria Elvira Lobo M. Ferreira, meus familiares como minha tia Maria Pompéia Ferreira Carneiro, meus irmãos e irmãs pelo apoio e incentivo.

A poeira é um ser tão diferente de nós. E já esta ausência de forma definida... há quem gostaria de transformar-se em árvore, mas transformar-se em poeira – em algum ser assim contínuo – seria muito mais tentador.

Jean Dubuffet, 1957

RESUMO

Membranas: a experiência na gravura e seus processos é uma pesquisa em arte que desenvolve um olhar laminar nos vários aspectos suscitados pela gravura e seus procedimentos: o que se move na gravura regressa como movimento de pensamento, assim o pensamento não se descreve como pensamento da gravura, mas como gravura de pensamento, tendo a mesma plasticidade, fluência, consistência que os movimentos do processo da gravura. Ao se envolver com uma matriz, podemos gerar uma outra e esta por sua vez uma terceira e assim por diante, formando imagens em camadas por impressões. A gravura vista como um corpo que se move: potencializa, nasce, renasce, forma, deforma, disforma em um conjunto de membranas, tornando-se pensamento do mundo. Através desta força de contágio que a gravura vai nos ligar a consciência desse mundo, nos impregnar e permitir a arte.

ABSTRACT

Membrane: print's experience and process. This art research develops a stratified view about what print brings up while image formation and its process. What moves print returns as a thinking movement, with the same plasticity, fluxes and consistence of print's process. When the matrix is involved, an image is produced, followed by another matrix and by another image composing layers throughout impressions. Print as a moving body is powerful: born, reborn, form, deform making membranes which become world's thought, establishing connection with this world's conscience through its contagious force, impregnating us and conceived art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1	DUBUFFET. “Symbios”.....	17
FIGURA 2	DUBUFFET. População da terra “Peuplement des terres”	18
FIGURA 3	DUBUFFET. “La vie sans l’homme III”.....	18
FIGURA 4	DUBUFFET. “La Barbe d’Omuz”.....	18
FIGURA 5	REMBRANDT. “The three Crosses”.....	19
FIGURA 6	REMBRANDT. “The three Crosses”.....	19
FIGURA 7	TWOMBLY, Cy. (Capa do catálogo de 50 anos de trabalho em papel ...).	20
FIGURA 8	TWOMBLY, Cy, 1971.....	22
FIGURA 9	TWOMBLY, Cy, 1961.....	24
FIGURA 10	Uma folha do álbum Ishiyama-gire.....	31
FIGURA 11	Ise-Shu (Ishiyama-gire). Sanjuroku-nin	31
FIGURA 12	HANTAÏ, Simon. “Tabulas lilás”.....	32
FIGURA 13	HANTAÏ, Simon. “Etudes”.....	33
FIGURA 14	HANTAÏ, Simon. “Tabula”.....	35
FIGURA 15	GOLDSWORTH, Andy. Uma imagem de uma série “Started to rain, laid down, waited, left a dry shadow”	50
FIGURA 16	GOLDSWORTH, Andy, 27/11/1987, Kinagashima-cho, Japão.....	51
FIGURA 17	Série Tempo Escavado I.....	54
FIGURA 18	Série Tempo Escavado II.....	55
FIGURA 19	Série Tempo Escavado III.....	56

LISTA DE EXERCÍCIOS

Exercício empoeirado.....	37
Exercício astronômico.....	42
Exercício de nuvens.....	45
Exercício de bolha.....	49
Exercício matrizes.....	53

SUMÁRIO

ABERTURA.....	11
MEMBRANA I – PROVA DE ESTADO.....	13
MEMBRANA II – PAPEL	16
MEMBRANA III – PALIMPSESTO.....	19
MEMBRANA IV – O HÁPTICO.....	25
MEMBRANA V – DOIS ESPAÇOS.....	28
MEMBRANA VI – A DOBRA.....	30
MEMBRANA VII – CHAVE	36
MEMBRANA VIII – DIAGRAMA.....	38
MEMBRANA IX – CASA.....	40
MEMBRANA X – PELE.....	43
MEMBRANA XI – ATMOSFERA.....	46
MEMBRANA XII – BOLO FOLHEADO.....	50
MEMBRANA XIII – MATRIZES: TEMPO ESCAVADO.....	57
MEMBRANA XIV – PROVA DE ARTISTA: considerações.....	60
REFERÊNCIAS.....	62

ABERTURA

Quando nos referimos a uma pesquisa em arte dispomos de um campo diferente da pesquisa do âmbito científico em geral, pois esta última busca dissecar pensamentos em seus artificios lógicos. É como se uma teia fosse disposta sempre pronta a capturar os resultados experimentais, então, as experiências deixariam seus processos para se fixarem em estados. Concretizados, os estados ficariam disponíveis para serem capturados, representados, categorizados, hierarquizados e interpretados.

Uma pesquisa que trata da arte pode também utilizar dispositivos com pontos fixos, como as de um contexto histórico ou de um julgamento da crítica da arte. No entanto, para possibilitar a arte falar por ela mesma e evitando a imobilização de seus processos, surge a necessidade de arriscarmos um pouco mais, criando uma teia que seja mais permeável, que possibilite passagens, atravessamentos, trocas, além de permitir as capturas de alguns estados nas experiências.

Para esta pesquisa proponho uma teia em forma de membranas. São imagens em camadas que se articulam, coexistem, sobrepõem ou pouco se aderem, funcionando em ressonância com o próprio pensamento da gravura. Assim, os capítulos desta dissertação são uma tentativa de ecos com seus procedimentos. Os capítulos são membranas, lâminas que não se reduzem a empilhar informações e nem possibilitam uma noção de evolução, por isso não buscam mostrar um todo, pois as membranas ficam abertas em seus exercícios, tecem ligações entre planos ou os atravessam. Podemos dizer, assim, que os procedimentos da gravura são matrizes que constituem o pensamento sobre a própria gravura.

Pensando sobre a experiência na gravura não só como um protocolo experimental físico, mas no sentido mais amplo de uma apreensão do mundo, as membranas, as camadas de um “bolo folheado”¹, estão muito mais ressonantes com um olhar sobre esta experiência na gravura e seus processos do que uma reflexão interna de uma experiência pessoal. Isto vai implicar, portanto, em passagens mais delicadas do que as que se referem a um envolvimento da obra de arte a partir do produto final, de um ponto fixo, de códigos semânticos, dos seus processos de significações e do seu efeito no contexto social.

Assim, questões bipolares como: obra/espectador, fazer/refletir, obra/conceito, indivíduo/sociedade, interior/exterior, público/privado, original/cópias e ainda seu processo de legitimação e circulação, não estarão na perspectiva deste olhar laminar que é desenvolvido

¹ BOLO FOLHEADO, palavra que Jean Dubuffet usa no texto: *Empreintes*, 1957 apud CHIPP, 1996, p. 623.

no texto a não ser que estes pontos fixos nos entretêm para os seus intervalos, os seus ‘entres’ e que carreguem as membranas de potenciais que nos sirvam como contacto para atravessá-las.²

O referencial da pesquisa está na ênfase de um olhar que se insere sobre um corpo, o tempo e a gravura em seus diferentes planos. É uma investigação do que a prática da gravura faz suscitar em termos de pensamentos na criação das imagens. As membranas possibilitam, assim, a coexistência destas imagens. Os mesmos temas ou matrizes são repassados a cada vez de maneira diferente, algumas vezes se interceptam indicando caminhos, outras se ligam por suas intensidades, grandezas e qualidades fazendo trajetos. Esta dinâmica não pressupõe explicações, mas nos permite uma extensão dos pensamentos, das idéias e dos conceitos que muitas vezes se encontram em outros idiomas, mas no texto estão (por mim) em Português. Gilles Deleuze, Brian Massumi, José Gil, Georges Didi-Huberman, Jean Dubuffet são os principais autores, filósofos, artistas intercessores³ desta pesquisa.

*

² DELEUZE. *Francis Bacon: logique de la sensation*, no capítulo, *peinture et sensation*, p. 106, refere-se à membrana como algo que carrega potenciais e que regenera polaridades, sendo assim, fala da pele que dispõe de uma energia potencial vital propriamente superficial, da mesma forma que os acontecimentos não ocupam a superfície, mas a freqüentam, a energia superficial não está localizada na superfície e sim ligada à sua formação e reformação. A membrana, então, é meio. Este assunto é mais desenvolvido na MEMBRANA X: PELE.

³ DELEUZE. *Conversações*, p. 156-157. Intercessores para Deleuze são essenciais para a criação, eles podem ser pessoas, coisas, plantas, até animais, podem ser fictícios ou reais, animados ou inanimados, são em séries. O autor refere-se à necessidade de intercessores para se exprimir. São também, interferências entre linhas que não dependem de vigilância, reflexão e nem acompanham o movimento vizinho, mas fazem seu próprio. São trocas por dom ou capturas e como trabalham em série produzem vários falsos, quer dizer, no exemplo que Deleuze dá em relação ao seu trabalho com Guattari, seria compreender cada um a sua maneira a noção proposta pelo outro, é esta potência do falso que vai produzir o verdadeiro, “é isso os intercessores [...]”

MEMBRANA I – PROVA DE ESTADO

Quando nos referimos à gravura, falamos também de impressão, de uma marca ou um sinal da pressão deixada por uma forma que vai gerar outra forma. Fazer uma impressão, provavelmente todo mundo já fez. Quem não deixou seu rastro em uma areia molhada, não fez a impressão da sua digital, de um pé recém nascido, brincou com carimbos ou esfregou um giz de cera em uma folha ou uma moeda sob o papel?

Produzir as aparências das coisas que não são mimeses, mas a duplicação ou produzir a semelhança como o negativo, a contra-forma e a dessemelhança é uma invenção de uma memória das formas que se faz através de um contato.⁴

Parece ser uma coisa fácil e banal já que fazer impressão requer gestos tão simples e materiais elementares podendo ser argila, mão, pigmentos, moldes, cortes, corrosões ou pulverizações. A palavra impressão cobre tantas práticas, tantos resultados que podemos detectar processos de impressão nos tempos mais remotos, como por exemplo, os dinossauros que já deixavam suas lindas impressões na argila ou até um fóssil de pólen.⁵

Repensar os modelos do tempo que a história e a crítica da arte manipulam com tanta certeza nos confunde diante de certos aspectos. Georges Didi-Huberman⁶ reconhece este anacronismo nas artes. Ao acompanharmos os seus pensamentos na gravura, em *L'empreinte*,⁷ o autor refere-se ao poder de imprimir e ao mesmo tempo a sua fragilidade misturada, o contato e o lá, o descarte e o não lá, é uma ferramenta crítica tão fecunda que é de difícil manipulação.⁸ É preciso, portanto ter um olhar mais cuidadoso para o processo e as estratificações que a arte suscita, é preciso ter um olhar especial para a gravura.

Chamo de membranas estas estratificações provenientes dos processos da gravura. A palavra membrana vem do latim: *membrāna* que designa uma película que cobre os membros, pergaminho, capa de livro feita de pergaminho, superfície de qualquer coisa⁹ ou camada fina de tecido que recobre uma superfície ou serve de divisão a um espaço ou órgão;

⁴ DIDI-HUBERMAN (Dir.). *L'empreinte*, 1997. Catálogo de exposição do Centro Georges Pompidou, Paris.

⁵ DIDI-HUBERMAN (Dir.), *loc. cit.*

⁶ Georges Didi-Huberman, filósofo francês que pesquisa no campo da antropologia da imagem. Em *L'empreinte*, por exemplo, o autor fala que a gravura, também desenvolve um vocabulário que recobre grande parte a do traço, o traço é aquele destinado a durar, o traço como tempo de espaço ou traço como vir a ser espaço do tempo, com isto percebe-se o anacronismo de um traço. Estas idéias sobre traço, espaço, tempo na gravura estão mais desenvolvidas na MEMBRANA XIII: MATRIZ: TEMPO ESCAVADO.

⁷ DIDI-HUBERMAN (Dir.), *loc. cit.*

⁸ DIDI-HUBERMAN (Dir.), *loc. cit.*

⁹ CRETELLA JÚNIOR. *Dicionário latino-português*, 1953.

pele, tecido fino ou placa que separa duas partes, que recebe ou transmite vibrações.¹⁰ No aspecto físico e químico podemos falar de um meio poroso através do qual fluem substâncias que podem ser separadas ou concentradas por osmose, diálises, filtração.¹¹ Também, a membrana assegura funções como de respiração e nutrição, excreção como, por exemplo, no embrião humano. Enfim, a membrana é uma região de retícula flexível que pode funcionar como articulação que permite movimento, ou melhor, como possibilidade de favorecer uma circulação fluente de intensidades sobre uma matéria, assim ela é permeável, também é um invólucro que protege e ao mesmo tempo expõe.

A membrana seria então este lugar ou superfície de não inscrição que o artista inscreve? Para o artista a membrana é muito mais uma abertura para passagens, a brecha que o gravador provoca na percepção trivial que abala a sua constância e a sua estabilidade, o intervalo que aponta para um plano de forças, também é um lugar do nascimento do possível por que é agido em suas intensidades, assim emana forças, desenha o espaço. Então, já não se trata de inscrição ou comunicação, mas de conexão, contágio, misturas de planos e sobreposições em uma verdadeira estratificação.¹²

Os capítulos como membranas são superfícies topológicas de contactos, de capturas, de impregnações, de tempo, de texturas, camadas dissecadas em suas estruturas e seus interstícios ou camadas como um bolo folheado. O papel captura e possibilita a impregnação, o palimpsesto vai falar da possibilidade de coexistência, de um tempo não linear, não cronológico, já as membranas que dizem respeito a espaços, dobras, texturas falam sobre percepções, sensações de um corpo tátil, algumas vezes lógico, outras não. A membrana como a pele é porosa, a atmosfera, um campo de transformações entre atualizações e virtualizações. O tempo pode ser o escavador do traço ou o traço é que escava este tempo?

Podemos nos permitir a imprimir um desenho agora, talvez algumas provas de estado¹³ ou pelo menos tentar fazer um traçado entre estas membranas que se seguem. Podemos, também, mudar as suas disposições ou apenas atravessá-las uma por uma. Podemos criar muito mais que catorze membranas ou resolver desdobrá-las em uma infinidade de camadas. No texto como na gravura o mesmo assunto ou a mesma matriz pode ser passada e repassada várias vezes gerando diferentes provas. O interesse por tanto é possibilitar que as

¹⁰ FERREIRA. *Novo dicionário da língua portuguesa*, p. 1117.

¹¹ HOUAISS. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 1890.

¹² GIL. *A imagem nua e as pequenas percepções*, p. 301.

¹³ Na gravura PE, prova de estado, é uma marca que serve para distinguir que aquela prova da impressão de uma matriz é uma experiência, um estado.

membranas sigam um mesmo fluxo ou uma certa direção, sem criar oposições e nem contradições, o que esgotaria essa fecundidade a qual se refere Didi-Huberman.

*

MEMBRANA II – PAPEL

O artista gravador pode usar a superfície de um papel para obter e desenvolver um produto que vem de uma matriz. Esta superfície que vai ser trabalhada pelo artista, o papel neste caso, nunca é neutro e também não é apenas um suporte, como geralmente pensamos. A superfície é um plano que tem variações, como das fibras que constituem o papel. Tipos de fibras e disposições de fibras, por exemplo, resultam em papéis de texturas diferentes. Essas fibras vão absorver ou poder capturar os pigmentos, tintas, óleos, águas, de maneiras diversas, afetando delicadamente cada passagem destes elementos à superfície do papel. O resultado disto é uma superfície, na qual se vai trabalhar não só com as direções vertical, diagonal e horizontal, mas com camadas sobrepostas.

As camadas se formam pela diferenciação da impressão ou impregnação da cor que a fibra do papel vai receber. O papel é uma matéria sensível que vai convidar a cor ao seu contato. O pigmento vai invadir os poros deste papel e despertá-lo. Este é um momento onde acontece um gesto, uma ação. Momento de encontro da matriz operante com o papel, de pressão ou de um contato sutil. Momento de um desenho.

Jean Dubuffet, na entrevista “*Empreintes*” 1957, comenta sobre o seu trabalho em monotipia referindo-se à superfície do papel como um meio de capturas. “É um papel bastante liso e fabricado sem muita cola – portanto, bem preparado para receber a impressão: imprimir, impregnar – é o mesmo reino.”¹⁴ Cada tipo de papel vai favorecer capturas diferentes, como por exemplo, um papel chinês ou japonês, bem fino, vai receber uma matéria mais delicada enquanto papeis mais texturados poderão absorver matérias mais densas. Então podemos observar que a superfície do papel já tem uma influência nesta captura. Dubuffet amplia esta idéia relacionando-a com o mundo:

O que o papel atrai está ali, só que não o víamos. Molhado ou não – principalmente molhado – o papel capta num instante todo um mundo formigante de fatos e acidentes que existe na realidade, mas que os olhos do homem não podem ver. Por que não? Porque é um mundo muito cambiante, seus estados são por demais breves.

¹⁴ DUBUFFET. *Empreintes*, 1957 apud CHIPP, 1996, p. 618.

Trata-se de uma toalha fluida – líquida – estendida em finíssima camada e cujo trabalho é incessante; toda uma vida se organiza [...].¹⁵



FIGURA 1 – DUBUFFET. “Symbios”, 1956, lithografia (60 x 45 cm).
 Fonte: <<http://www.artek.se/artek/prints-dubuffet.html>>.
 Acesso em: 4 jun. 2006.

Dubuffet associa estes processos físicos da monotipia com os processos naturais, mas esses são em uma “cadência mais ou menos lenta, como todo o mundo físico, em toda parte, o mundo das montanhas e das terras, das rochas ou das peles, do fundo do mar ou desertos de areia.”¹⁶ São processos que formam impressões que parecem com a monotipia, só que os meios de um artista gravador são os das tintas, das poeiras, dos pedaços, dos recortes e da pressão sobre o papel, “são agentes tomados de empréstimo à natureza física, aqueles que ela repete em toda parte.”¹⁷

¹⁵ DUBUFFET. *Empreintes*, 1957 apud CHIPP, 1996, p. 620. José Gil desenvolve este assunto no livro: *A imagem nua e as pequenas percepções*, (imagem nua: despojada de sua significação verbal) e no livro: *Movimento total*, p. 130-131, vamos encontrar esta citação: “A consciência vígil cobre-se de poros, de ‘não inscrições’ porque o movimento corre demasiado depressa para que uma significação se enlace a uma imagem, ou para um buraco de consciência – nada se passa, nada se inscreve entre dois gestos demasiado rápidos - se preencha com um conteúdo dotado de sentido.” Também, sobre esta “Tal brevidade” vamos falar neste assunto na MEMBRANA XI: ATMOSFERA, em um desenvolvimento sobre o atual e o virtual.

¹⁶ DUBUFFET, *loc. cit.*

¹⁷ DUBUFFET, *loc. cit.*



FIGURA 2 – DUBUFFET. População da terra “Peuplement des terres”, 1953, lithografia 521/2”X191/4”
Fonte: <<http://www.pasqualeart.com>>. Acesso em: 4 jun. 2006.



FIGURA 3 – DUBUFFET. “La vie sans l’homme III”, 1960
Fonte: <<http://www.dubuffetfondation.com>>.
Acesso em: 4 jun. 2006.

Em uma passagem, trabalhando suas *Empreintes* Dubuffet pede mais tinta: “Oh, como a pele de elefante! [...] Mais uma pele! [...] De prova à outra ela vai mudando! Pele de feto, de sapo, de mulher, pele de velho [...].”¹⁸ As imagens se revelam por meios de capturas, contágios afetivos e agarramentos, ou melhor, encontros de mesma viscosidade ou velocidade que compõem camadas que se transformam e sobrepõe a cada instante.



FIGURA 4 – DUBUFFET. “La Barbe d’Omuz”, 1956
Fonte: <<http://www.e-artplastic-chez-alice-fr/classe/objet/art5.html>>.
Acesso em: 4 jun. 2006.

¹⁸ DUBUFFET. *Empreintes*, 1957 apud CHIPP, 1996, p. 622.

MEMBRANA III – PALIMPSESTO

Pensando na superfície de uma monotipia, gravura, pintura ou desenho, podemos perceber que o traço, a cor, o apagado, o raspado, por exemplo, podem trazer uma orientação ou uma possibilidade de estratificação na superfície, como uma colcha de retalhos maluca que tem um padrão fluido. Padrão fluido porque muitas vezes, imagens podem se repetir sem repetir o padrão e sem ter a necessidade de estarem na mesma camada ou ao mesmo tempo. Como um palimpsesto onde a reciclagem dos papéis usados e reusados deixa vestígios do tempo, de uma história, da memória ou de lembranças.¹⁹

A palavra palimpsesto refere-se originalmente a um material escrito ou manuscrito no qual o anterior dá espaço para uma outra inscrição, sendo assim: original, apagado, re-escrito. O palimpsesto introduz a idéia de que ‘o apagar’ pode ser como um processo de camadas onde pode haver uma relação fluida entre elas, pois um texto e um apagado são sobrepostos para trazer outro texto ou apagados. Um novo apagado cria texto, um novo texto cria um apagado.

É interessante lembrarmos das gravuras de Rembrandt, “As três cruzes”, por exemplo, a versão de 1653 e seus vários estágios onde o artista raspa algumas imagens e constrói outras por cima deixando vestígios das gravações anteriores. Rembrandt tinha esta liberdade de raspar e desmanchar imagens com espontaneidade, ele não se prendia a técnicas mais rigorosas da gravura em metal como os artistas de sua época e é isto que faz algumas de suas gravuras se aproximarem dos palimpsestos.



FIGURA 5 e FIGURA 6 – REMBRANDT. “The three Crosses” gravura em metal: água-forte e ponta seca (15,5 X 17,75 in) primeira versão 1653 e segunda (no quarto estágio), Museu Britânico, Londres.
Fonte: CHAMBERLAIN, 1984, p. 16-17.

¹⁹ LAMARRE. Diagram, inscription, sensation. In: MASSUMI (Ed.). *A shock to thought, expression after Deleuze and Guattari*, p. 151.

Roland Barthes traz a questão do palimpsesto, no exemplo do desenho de Cy Twombly, usa o palimpsesto para falar de um esconder não acidental, mas de uma escolha, um afeto na não escrita ou na re-escrita:

[...] O traço não é apoiado, ao contrário, esfuma-se, não dissimulando a marca sutil deixada pela borracha: a mão traçou algo que seria uma flor e, em seguida, pôs-se a preguiçar sobre as linhas traçadas; a flor foi escrita e, depois, desescrita; os dois movimentos, porém, continuam vagamente superpostos; é um palimpsesto perverso: três textos [...] estão diante de nós, um tentando a apagar o outro, mas com o único objetivo de fazer com que possamos ler este apagar: uma verdadeira filosofia do tempo.²⁰

Observamos que no trabalho de Cy Twombly, as camadas onde, fundo, texto e apagados coexistem, traçam relações ressonantes, sobreposições imperfeitas, mútuas intensidades e mútuas capturas. O fundo aparece não como um espaço que coordena ou neutro, mas um espaço que é atirado pela sua força. Um passado que se detecta por um desmanchado ou quase desmanchado das imagens.

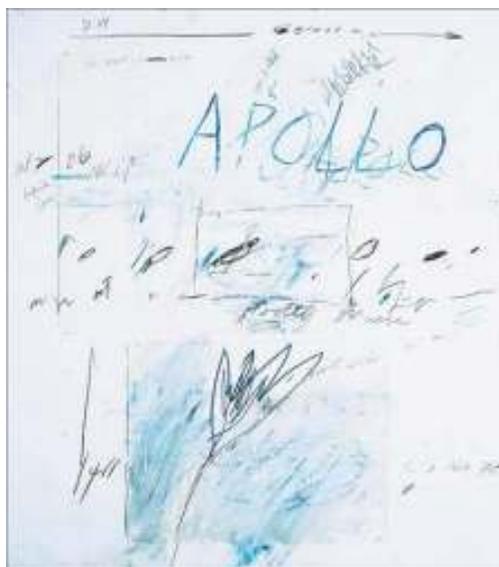


FIGURA 7 – TWOMBLY, Cy. (Capa do catálogo de 50 anos de trabalho em papel, Museu Hermitage, 2003)
Fonte: <<http://images.amazon.com/images/p/1891024841.01.lzzzzzz.jpg>>. Acesso em: 4 jul. 2006.

²⁰ BARTHES. Cy Twombly ou Nonmulta sed multum. In: BARTHES. *O óbvio e obtuso: ensaios críticos III*, p. 150.

Ao escrever pode-se desenhar e ao desenhar podemos escrever e é neste traço apresentável, ou melhor, na apresentação deste desmanchar no desenho, que a sugestão do apagar de borracha na escrita, como por exemplo, de Cy Twombly, enfatiza um processo. Este processo traz a ambigüidade e o potencial de incerteza questionando toda a autoridade de um texto ou de um espaço que a inscrição se insere, e, no entanto, este questionamento, ao mesmo tempo, vai abrir uma fenda que nos faz transportar para outro território.

Estas palavras indecidas,²¹ de Twombly, as semi-apagadas, não estão em um sistema dialético, elas não formam oposições, elas desorganizam, não estão no meio, mas oscilam em passagens. Os semi-apagados, uma marca que se lê através do que quer ser velado, ou fazer emergir um fundo?

Apagar e reescrever ao mesmo tempo. Palavras, letras, inscrições indecidas. É o semi-desmanchado que faz o fundo emergir e é neste sentido que Twombly pode se aproximar do *graffite*, pois não é a inscrição e nem a mensagem escrita, mas este fundo [muro, para o *graffite*] que existe com força em sua obra, como um objeto vivo que tira a ordem das coisas. O apagar faz mover o fundo para o texto, mas para o artista não seria tudo junto, fundo e texto?²²

O olhar do artista opera todas essas transformações de fundo, de texto, de apagados, de altos e baixos, rasgos, reentrâncias e reminiscências, pois o artista rebate o seu olhar espacial sobre o sentir e vice-versa, criando uma visão topológica, superficial que ordena a imagem recebida segundo suas próprias exigências espaciais: sem contornos, saltando de traços para sombras, assim desposando de velocidades e linhas de forças.²³

O signo aparece na interseção destas linhas de forças e sua coerência vai depender das nuances destas interseções, no caso de Twombly estaria, no quase apagar, onde se faz “signo total.”²⁴ Como comenta Barthes sobre os desenhos de Twombly ao se referir à lembrança de desenhos das crianças na escola, é quando ele o aproxima de Proust pelo signo: “TW interpõe uma idéia: o lápis de cor transforma-se em cor-lápis: a lembrança (do menino de escola) faz-se signo total: do tempo, da cultura, da sociedade.”²⁵

No que se refere ao tempo e signo, Gilles Deleuze, no livro *Proust e os signos*, recorre ao tempo redescoberto, um tempo em seu estado puro que estaria contido nos signos

²¹ Palavra sugerida por Richard Galpin, no artigo: *Erasure in art, destruction, deconstruction and palimpsest*, 1998, indicando intervalo, unidade de simulacro onde não pode ser incluído na oposição binária, é o que atravessa.

²² Vale a pena lembramos também dos trabalhos do artista Antoni Tapiès.

²³ GIL. *A imagem nua e as pequenas percepções*, p. 227.

²⁴ BARTHES. Cy Twombly ou Nonmulta sed multum. In: BARTHES. *O óbvio e obtuso: ensaios críticos III*, p. 149.

²⁵ BARTHES, *loc. cit.*

da arte. Refere-se à força que se encontram nas interseções de linhas e não em uma linha contínua, pois, “a arte está para além da memória”.²⁶ “Não se escreve com lembranças de infância, mas por blocos de infância, que são devires - criança do presente.”²⁷

O que a arte nos faz redescobrir é o tempo tal como se encontra enrolado na essência, tal como nasce no mundo envolvido da essência idêntico à eternidade. O extratemporal de Proust é esse tempo no estado de nascimento e o sujeito-artista que o redescobre.²⁸

Nestas interseções de forças, onde acontecem as lembranças de Twombly e de Proust, o tempo não é previsto e uma autonomia é atingida por não dever mais nada àqueles que experimentam ou os experimentaram no passado, pois, “a memória intervém pouco na arte.”²⁹

O plano do material, nos desenhos de Twombly, sobe irresistivelmente e invade o plano de composição das sensações mesmas, até fazer parte dele ou ser dele indiscernível.³⁰ ‘O apagar’ são intensidades ou variações pulsantes de intensidade de camadas, camadas de inscrições, de semi- apagados e de reinscrições. É o movimento. É o gesto em um processo, ou melhor, o mais que o gesto.



FIGURA 8 – TWOMBLY, Cy, 1971.

Fonte: <<http://balkon.c3hu/balkon200203/images/ctwombly>>. Acesso em: 4 jun. 2006.

²⁶ DELEUZE. *Proust e os signos*, p. 46.

²⁷ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia*, p. 218.

²⁸ DELEUZE, *op. cit.*, p. 46. Poderíamos lembrar quando se fala do “tempo em estado de nascimento”, do estado nascente ao qual Leibniz introduz como sendo uma experiência monádica, segundo Henri Maldney.

²⁹ DELEUZE, *loc. cit.* Gaston Bachelard no livro: *Ensaio sobre o conhecimento aproximado*, p. 28, o autor fala de uma força de novidade ou de renovação e que os conceitos que resumem experiências anteriores deformam e nem sempre cooperam para um novo conhecimento. O ato de conhecer deve ser percebido em estado nascente.

³⁰ DELEUZE; GUATTARI, *op. cit.*, p. 216.

Continuando com o pensamento de Barthes, o gesto seria uma pulsão que é diferente do ato, pois, este é objetivo, procura um alvo. O gesto não é informação e nem inteligência, ele é o restante (sem querer produzir alguma coisa) Ele quer e ao mesmo tempo não quer produzir um efeito. Os efeitos que produz, então, são inversos, derramados, escapam, provocam modificações, desvios. Quando falamos no mais que o gesto, estamos nos referindo ao gesto como uma flecha lançada em seu percurso, sem querer ter um alvo fixo ou quase não querendo ter um alvo. Isto tudo estaria remetendo a uma legibilidade de ritmo, ao invés do legível vir do desenho, da gravura, da escrita ou da pintura.

Deleuze trata destas questões complexas que se relacionam com o espaço/tempo, quando fala não de pontos de partidas ou chegadas, mas do ritmo para o artista:

O que é interessante é quando, em um limitado espaço, nos vemos a coexistência de diferentes tipos de espaço/tempo. Eu poderia igualmente dizer que um artista opera através de blocos de espaço/tempo. O artista será um “ritmista”. O que é um bloco de espaço/tempo, é um espaço/temporal bloco. Mas em cada tempo você tem um conceito, você ainda não tem o “ritmado” das coisas que são subordinadas a ele. O conceito na melhor das hipóteses dará a você a batida do tempo, a qual é homogênea; mas ritmo é algo completamente diferente da batida homogênea, algo totalmente diferente vindo do tempo.³¹

Deleuze no livro *Francis Bacon: logique de la sensation*, no capítulo, *peinture et sensation*, comentando sobre os pintores, Bacon e Cézanne, fala de uma unidade dos sentidos onde faz aparecer visualmente uma figura multisensível. Esta operação só é possível se a sensação de tal domínio, a visual, por exemplo, é diretamente tomada pelo poder vital que ultrapassa todos os domínios e os atravessa. Este poder é o ritmo, mais profundo que a visão, a audição, etc. E o ritmo aparece como música quando ele investe no nível auditivo, como pintura quando ele investe no nível visual. Uma “lógica dos sentidos” como diria Cézanne, não racional, não cerebral. Este último é então a ligação do ritmo com a sensação que coloca

³¹ DELEUZE. Deleuze / Kant: cours Vincennes 04/04/1978 – www.webdeleuze.com. What is interesting is when, in a limited space, we see the coexistence of different types of space-times. I could equally say that an artist operates through blocks of space-time. An artist is above all a rhythmicist. What is a rhythm? It's a block of space-time, it's a spatio-temporal block. But each time you have a concept, you don't yet have the rhythmicity of the things which are subordinated to it. A concept, at best, will give you the beat or the tempo. Which is to say a homogeneous beat, but rhythmicity is something entirely different from a homogeneous beat, something entirely different from a tempo.

em cada sensação os níveis e os domínios pelos quais ela passa. E este ritmo percorre um quadro como ele percorre uma música. Ao se contrair se expõe.³²

Os desenhos, as pinturas ou as gravuras quando se contraem são como um quase apagado, trabalhos que evitam certas tensões, aquelas que são do querer muito. As tensões da ansiedade, da impaciência, do futuro, do percurso estreito, fazem o movimento parar devido às estruturas fixas criadas pelas tensões de um alvo imóvel. Ao passo que, o querer, sem querer muito, vai abrir todo um espaço para algo acontecer ou tornar-se, como um corpo em movimento, se contraindo e se expondo, dançando ou quase.

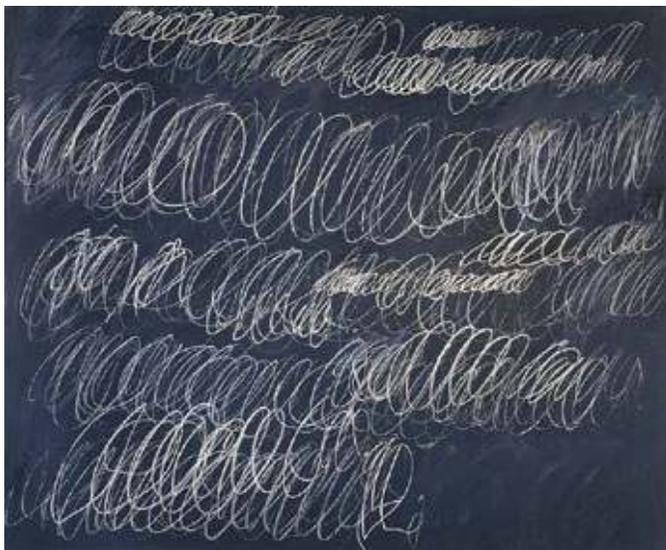


FIGURA 9 – TWOMBLY, Cy, 1961. Sem título. Óleo e giz sobre tela.
Fonte: < <http://www.artlex.com/artlexex/p.../palmsttwom.untld.70.th.jpg> >.
Acesso em: 4 jul. 2006.

³² DELEUZE. *Francis Bacon: logique de la sensation*, p. 31.

MEMBRANA IV – O HÁPTICO

Espaço de membranas, camadas, espaço laminar, ligado ao tátil e não ao espaço do plano ótico em que o olho mede a distância. É um espaço no qual o efeito do olhar nos leva a tocar, é o tato ativo, como se fosse o senso de um corpo em seu próprio movimento. É um espaço de véu que é desvelado por um contato. Espaço de uma superfície texturizada, como por exemplo, um papel e suas várias camadas de tintas compondo uma gravura, uma aquarela, um palimpsesto, uma colagem, uma monotipia ou alguns papeis sobrepostos. Para Dubuffet é um espaço de véu onde há dança:

A verdade é que não se quer ser olhado; nada nesse mundo quer ser olhado; cada um, no momento de sentir o olhar e antes de ser tocado por ele, puxa a cortina pintada. Bem apanhado o indiscreto! Ele volta com suas cortinas pintadas pensando que elas têm alguma coisa, nada tendo visto ou suspeitado das criaturas reais que se ocultam atrás delas.³³

No nível do toque, sensível ao tato, indícios ou presenças vestigiais de uma matéria que é percebida pela dança, pois como comenta Dubuffet, é pela dança que podemos descobrir alguma coisa. É neste movimento tátil que o artista vai fazer suas escolhas.

[...] Tudo no mundo dança e não faz se não dançar; viver e dançar são uma coisa só e mesma coisa; em verdade, cada coisa, no final das contas, não passa de uma dança específica; a dança é a coisa. Dançar é a palavra sutil para viver, e é também dançando que podemos descobrir algumas coisas: é preciso aproximar-se dançando. Quem não compreendeu isto não conhecerá nada sobre nada. Todos os erros decorrem de dançar mal-dançar com o corpo duro, com excessiva aplicação, olhar-se a dançar, não se esquecer de que se está dançando. Quem dança não suporta o olhar, sobretudo o seu próprio.³⁴

A dança entra em ressonância com a gravura. O véu se rasga. Os corpos que até então se mantinham separados das coisas ou de outros corpos entram em contato, ou melhor, contágios. A pele do bailarino torna-se porosa, como um papel pronto a se impregnar, esta pele não se encontra exclusivamente sobre um objeto, um músculo, uma postura, mas acompanha um fluxo que atravessa múltiplos corpos. A consciência do bailarino assim

³³ DUBUFFET. *Empreintes*, 1957 *apud* CHIPP, 1996, p. 624.

³⁴ DUBUFFET, *loc. cit.* José Gil refere-se a esta idéia de “excessiva aplicação” de Dubuffet, em seu livro, *Movimento total*, p. 128, 159: “Temos agora uma idéia do que significa mover-se (dançar) da maneira ‘mais inconsciente consciente possível’: não intensificar os poderes da consciência de si, da própria imagem, do próprio corpo visto do interior como um objeto exposto por um lado; por outro lado, não abolir esses poderes a ponto de deixar o corpo agir às cegas [...] sem implicar a sua vigilância seca e superegóica a fim de os tornar ‘perfeitos’ [...] deixar-se ir à superfície do movimento.”

dissemina-se no corpo, se dispersa, multiplica-se em inúmeros pontos de contemplação internos e externos. Então, ela desvanece-se parcialmente, impregna-se e deixa-se arrastar pela corrente do movimento.³⁵

O espaço assim é transformado pela energia modulada deste corpo de quem dança, fazendo nascer fendas, precipícios, asperezas, planícies, texturas, todo um universo que é invisível para o espectador, mas que, todavia, ele o pressente indiretamente. É daí que se partem todas as dobras, forças heterogênicas que tornam a textura espacial vibrátil, fugidia, cambiante.³⁶

A superfície então, é um campo de movimento, de convite, de captura, é um gesto, é a placa vibrátil onde se dá um mapa de trajetos, linhas e traçados. O artista se lança neste espaço para deixar emergir a sua própria dança e poder impregnar-se de tudo ao seu redor que também dança.

O espaço, assim, não é dado como meio, como é o ar para o pássaro ou a água para o peixe, o espaço é criado. Como se a textura, a densidade, a viscosidade e a velocidade tivessem se tornado o próprio espaço criando uma atmosfera que faz vibrar a superfície.³⁷

Uma cor, por exemplo, o amarelo, supera-se por si só uma vez que se torna iluminação. Cor expandida no espaço, cor dominante do campo, deixa de ser tal cor e se impõe como parte do mundo abrindo de súbito dimensões ilimitadas. Um amarelo, ele está em uma gravura tornando-se cor-iluminação, não como signo-significação ou por imanência das partes uma às outras, mas porque cada parte é arrancada do todo e sobrepõe-se ao todo. Assim as partes se recobrem em transparências, como em uma gravura e seus vários véus ou suas camadas de tintas compondo imagens.³⁸ As cores ou as coisas sobrepõem-se uma às outras “porque o meu corpo se sobrepõe ao mundo.” “Porque meu corpo é visível e faz parte deste mundo, porque eu sou dele a transposição significa sobreposição.”³⁹

A visibilidade intersticial do amarelo-iluminação compõe no horizonte uma atmosfera que vibra tomando e englobando esse corpo, é como se na articulação das coisas com o corpo uma força se esboçasse, querendo uma abertura mais vasta do espaço, então, ele se torna poroso, prenante, diante do horizonte que se abre a ele. É um movimento que não

³⁵ GIL. *Movimento total: o corpo e a dança*, p. 128.

³⁶ *Ibidem*, p. 199.

³⁷ *Ibidem*, p. 18.

³⁸ GIL. *A imagem-nua e as pequenas percepções*, p. 39-40. A cor na gravura acontece por camadas, por exemplo: na gravura em metal, xilogravura ou em uma monotipia, para cada cor pode se ter uma passagem da matriz na prensa, assim as superfícies vão se tornando frentes à substratos de passagens anteriores de cores, estas cores se interagem formando o que podemos chamar de membranas.

³⁹ *Ibidem*, p. 41.

observamos por nossos olhos porque há sempre transposições muito rápidas, mas podemos percebê-lo em suas texturas, nas suas sobreposições e em seus diferentes planos.

*

MEMBRANA V – DOIS ESPAÇOS

Quando pensamos em uma superfície ou no espaço de uma ação, podemos também pensar no que a compõe. São linhas, intervalos, pontos, movimentos de suas variações. Segundo Gilles Deleuze, as linhas que compõem um espaço estriado, por exemplo, são linhas que acontecem de um ponto ao outro e seus trajetos são subordinados aos pontos, mas ao contrário, as linhas de um espaço liso, são subordinados ao trajeto, então a linha é um vetor, uma direção e não uma dimensão ou determinação métrica como no espaço estriado.

É interessante falar destes dois espaços: liso e estriado, aos quais Deleuze se refere, porque vamos observar movimentos diferentes acontecendo de um plano ao outro. Estas relações de nenhuma forma são simétricas, como também, apesar do espaço liso nos aparentar mais maleável, isto não vai proporcionar mais liberdade do que um espaço estriado. Os dois espaços só existem graças às misturas entre si. São nas dinâmicas de passagens de um espaço a outro que encontramos suas forças.

No modelo marítimo, um dos modelos que Deleuze usa para falar destes espaços, o mar, a princípio, seria este espaço liso. “O que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e os ruídos, as forças, as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto na estepe, no gelo. Estalido do gelo, canto das areias.”⁴⁰ “É uma percepção háptica, mais do que óptica.”⁴¹ O céu, ao contrário deste mar, com a astronomia e todas as magnitudes, seus meridianos, eclíptica, zênite e nadir é o que cobre o espaço estriado, “é o céu como medida, e as qualidades visuais mensuráveis que derivam dele.”⁴² Mas é este mesmo mar, espaço liso, que logo cedo se tornou estriado pelos desenvolvimentos da navegação de longo curso com a astronomia, então vemos se confrontar o espaço liso com o estriado. O movimento não pára em um só plano, “O mar, em seguida o ar e a estratosfera ressurgem como espaços lisos, mas para melhor controlar a terra estriada, na mais estranha das reviravoltas”⁴³ quando é usado como forma de escape de um diagrama predeterminado, por exemplo, um submarino estratégico inventando um novo caminho para se aproximar. Assim, “há dois movimentos não simétricos, um que estria o liso, mas o outro que restitui o liso a partir do estriado.”⁴⁴

Quando nos referimos à superfície do papel, podemos encontrar espaços lisos e estriados misturados. Alguns papéis são mais estriados, aqueles em que suas fibras obedecem

⁴⁰ DELEUZE. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 5, p. 185.

⁴¹ DELEUZE, *loc. cit.*

⁴² DELEUZE, *loc. cit.*

⁴³ *Ibidem*, p.187.

⁴⁴ DELEUZE, *loc. cit.*

a direções verticais e horizontais dadas pela própria tela reticulada e fibras homogêneas das quais são confeccionados. Os papéis mais artesanais, por outro lado, são feitos com diferentes fibras e camadas irregulares que nos remetem para um espaço mais liso, são como o oceano, ainda sem a astronomia, onde é navegado por um marinheiro nômade.

*

MEMBRANA VI – A DOBRA

Para ampliar estes pensamentos sobre as implicações da superfície do papel na arte, tomaremos o exemplo do artista Hantaï e da arte da corte Heian descrita por Thomas Lamarre.⁴⁵

Thomas Lamarre escreve sobre a arte japonesa da corte Heian⁴⁶ como uma arte de compor retalhos de papéis artesanais e inscrições. É uma arte que detecta e faz ampliar a textura por justaposições, sobreposições, camadas, complicações, alterações criando novas ressonâncias. O espaço liso e estriado ali se misturam. O estriamento da superfície lisa pode acontecer de várias maneiras como, pela adição de cores, letras, figuras, que de alguma maneira formam dois pólos. A direção da escrita, por exemplo, pode ser um estriamento, porque introduz uma orientação distinta, como do alto para baixo em uma linha vertical.⁴⁷

Toda a prática desta arte, segundo Lamarre, está em resgatar o papel de um texto contínuo para a textura. O potencial da superfície é ampliado quando os papéis rasgados e imagens são fundos que se misturam com o que vai ser posto ainda, como as tintas, os pigmentos, verdes, azuis, amarelos, dourados, vermelhos. A inscrição prévia no papel pode em parte, ser desmanchada pela tinta molhada ou coberta por uma camada semitransparente e suas margens ou fragmentos podem ser usados, reusados ou não. Tudo isto vai compor um tecido que, em camadas, é ressonante à poética. Cada plano tem o seu próprio tom ou timbre e suas ligações são feitas de variáveis que vão determinar suas transformações ou mutações.

⁴⁵ Thomas Lamarre é professor de estudos do leste asiático na McGill University.

⁴⁶ Corte Heian formou-se no arquipélago japonês no séc. IX- XII. LAMARRE. Diagram, inscription, sensation. In: MASSUMI (Ed.). *A shock to thought, expression after Deleuze and Guattari*, p. 149.

⁴⁷ LAMARRE. Diagram, inscription, sensation. In: MASSUMI (Ed.). *A shock to thought, expression after Deleuze and Guattari*, p. 151.



FIGURA 10 – Uma folha do álbum Ishiyama-gire.
 Fonte: [www.fa.org/community/webrator/
 Webadmin/p-s/...](http://www.fa.org/community/webrator/Webadmin/p-s/...)
 Acesso em: 4 jul. 2006.



FIGURA 11 – Ise-Shu (Ishiyama-gire). Sanjuroku-nin Shu.
 Fonte: <http://www.soas.ac.uk/art/calligraphy-04.htm>
 Acesso em: 4 jul. 2006.

Na arte Heian, Lamarre comenta que há uma grande transação de nuances, entre as linhas da inscrição, da textura e das figuras do seu meio ambiente, criando assim, zonas semi-autônomas de rupturas, desorientação e de partidas. Pensando na nuance e na textura que dobra, desdobra, redobra nos entres, nos diferentes intervalos e conjunções das camadas, Lamarre, aproxima a arte da corte Heian da arte do artista húngaro Simon Hantaï,⁴⁸ quando pontua uma diferença nesta arte oriental que vai estar muito mais na dobra, do que no Yin-Yang, no cheio e no vazio, no inscrito e não inscrito, na vida e na morte, como a arte chinesa e outras artes orientais.

[...] Há nuances ou texturas que dobram, desdobram, redobram, nos entres, em intervalos diferentes e interseções. Isto é como a dobra barroca ou a arte Heian, que não vai apresentar relações de cheio e vazios entre cor e não cor, marcas e não marcas, inscrições ou não inscrições; sempre um fundo que chega a superfície, é um universo impossível de valores.⁴⁹

Ao mesmo tempo em que Lamarre aproxima a arte da corte Heian da arte de Hantaï, Deleuze aproxima a arte de Hantaï da arte oriental, mas para depois poder enfatizar suas diferenças através da dobra.

⁴⁸ LAMARRE. Diagram, inscription, sensation. In: MASSUMI (Ed.). *A shock to thought, expression after Deleuze and Guattari*, p. 153.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 154. There is no either/ or, no full or void, no Europe or Asia. There is a nuance or texture that folds, unfolds, refolds in between, at different intervals and junctures. It is like the Baroque fold – or the Heian papercap – which do not introduce relations of full and void between coloured and uncoloured, marked and unmarked, inscribed or unscribed; always a depth that rises to the surface; an impossible universe of values [...]

[...] O pintado e o não pintado distribuem-se não como a forma e o fundo, mas como o pleno e o vazio em um devir recíproco. Assim, Hantaï deixa vazio o olho da dobra e só pinta os lados (linha de oriente); mas acontece também que ele faz na mesma região dobragens sucessivas, que não deixam subsistir vazios (linha cheia barroca).⁵⁰

É esta linha cheia barroca que nos interessa quando falamos de superfícies, de texturas e de dobras. Para Deleuze, o par material-força no barroco substitui a matéria e forma. “É talvez no limite que a textura aparece melhor, antes da ruptura ou de uma dilaceração, quando o estiramento já não se opõe à dobra, mas expressa-a em estado puro.”⁵¹ “A maneira pela qual uma matéria se dobra é que constitui sua textura.”⁵²



FIGURA 12 – HANTAÏ, Simon. “Tabulas lilás”, 1981, acrílico sobre pano, 301 X 490 cm
Fonte: www.lefresnoy.tm.fr. Acesso em: 3 jul. 2006.

Uma das maneiras as quais Deleuze refere-se à dobra seria a dobra que se torna turbulenta. Quando, por exemplo, pensamos em uma espiral, temos uma idéia de movimento, movimento que pode ser por transformação da inflexão que não admite simetria e nem um plano privilegiado de projeção. Assim, a dobra se torna turbulenta. Sua ocorrência vai ser muito mais por uma variação de velocidades do que por prolongamento ou proliferação. “Com efeito, a linha redobra-se em espiral para adiar a inflexão em um movimento suspenso entre o céu e a terra, movimento que se distancia ou se aproxima indefinidamente de um centro”⁵³ inerente à dobra e às inter-relações das membranas.

⁵⁰ DELEUZE. *A dobra: Leibniz e o barroco*, 1991, p. 60.

⁵¹ *Ibidem*, p. 61.

⁵² DELEUZE, *loc.cit.*

⁵³ *Ibidem*, p. 32.

A espiral em expansão invoca a turbulência, pois “nunca uma turbulência se produz sozinha, e sua espiral segue um modo de construção fractal, de acordo com o qual sempre novas turbulências intercalam-se entre as primeiras.”⁵⁴



FIGURA 13 – HANTAI, Simon. “Etudes”, 1969

Fonte: www.pedagogie.ac-toulouse.fr/~hantai.htm. Acesso em: 3 jul. 2006.

Continuando o pensamento de Deleuze sobre o movimento da dobra e a turbulência, a idéia de um apagamento de contornos enfatizará a superfície.

É a turbulência que se nutre de turbulências e, no apagamento do contorno, ela só acaba em espuma ou crina. É a própria inflexão que se torna turbulenta ao mesmo tempo em que sua variação abre-se à flutuação, torna-se flutuação. [...] De dobra em dobra e não de ponto em ponto, aí que todo o contorno se esfuma em proveito das potências formais do material. Potências que ascendem à superfície e apresentam-se como outros tantos rodeios e redobras suplementares.⁵⁵

Podemos pensar em uma superfície espumante, dando uma idéia de um volume crescente ou decrescente e de constantes transformações, como também podemos pensar em uma superfície como crina, assim dando a idéia de fendas, como se pudéssemos olhar através de uma variação de frestas. Tanto uma imagem quanto a outra, nos remetem a superfícies em seus movimentos.

Aplique seu pensamento, peço-lhe, à inanidade da dimensão. É um louco preconceito, grosseiro engodo, o que faz você maravilhar-se com sua montanha nevada, seus sítios escarpados, seus jardins de essências raras ou suas ilhas empenachadas. Embaralhe a escala! Olhe os seus pés! Uma fenda do solo, um cascalho que cintila, um tufo de ervas, uns restos esmagados lhe oferecem objetos tão bons de aplaudir e admirar.⁵⁶

⁵⁴ DELEUZE. *A dobra: Leibniz e o barroco*, 1991, p. 33.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 32-33.

⁵⁶ DUBUFFET. *Empreintes*, 1957 *apud* CHIPPEL, 1996, p. 623.

Perceber a superfície como um plano que convida à experimentação é compreendê-la em seus movimentos, isto seria um contraste da superfície como um campo onde a inscrição se insere. Georges Didi-Huberman, também se dirige ao artista Hantaï, quando concorda com este contraste. Sugere que a tela não é simplesmente um campo de inscrição para o trabalho da pintura, ela é muito mais que isto, a tela sempre foi para Hantaï um campo de escavação, de pesquisa, qualquer coisa que é infinitamente mais complexa que uma simples extensão da tela. É um trabalho de tempo e espessura substancial.⁵⁷

Continuando o pensamento sobre a obra de Hantaï, Didi-Huberman refere-se à tela como uma superfície táctil, pois ela vai promover um contato, vai ser uma matriz, uma bolsa materna. O atelier de Hantaï torna-se então, um acumulado de películas de telas superpostas formando uma grande bolsa como se fosse o saco amniótico de texturas e cores. É uma questão de casulos, de metamorfoses, de nascimento, de processos embrionários. Cada parte do trabalho de Hantaï é um resultado complexo de contato e tudo vai depender da configuração criada pelo ato da dobradura, seu conflito de lado direito e avesso, e das suas cegueiras. Cegueiras estas, por não saber o que se passa dentro dos amontoados redobrados, mas, acrescenta Didi-Huberman, nós devemos compreender estas cegueiras como fatores da tactibilidade que supõe a dobra como método.⁵⁸

Para Deleuze, quando a dobra deixa de ser representada para tornar-se método, como no caso de Hantaï, a desdobra vem a ser o resultado do ato que se expressa. Notando-se que a desdobra não é o oposto da dobra, mas o movimento que vai de umas dobras às outras.⁵⁹ Assim, Deleuze comenta sobre a obra de Hantaï: “Uma vez trata-se de fazer com que a cor vibre nas redobras da matéria, outras vezes, trata-se de fazer com que a luz vibre nas dobras de uma superfície imaterial.”⁶⁰

⁵⁷ DIDI-HUBERMAN. *L'étoilement*: conversation avec Hantaï, p. 55-67.

⁵⁸ DIDI-HUBERMAN, *loc. cit.*

⁵⁹ DELEUZE. *A dobra*: Leibniz e o barroco, 1991, p. 140.

⁶⁰ DELEUZE. *A dobra*: Leibniz e o barroco, 2000, p. 68.

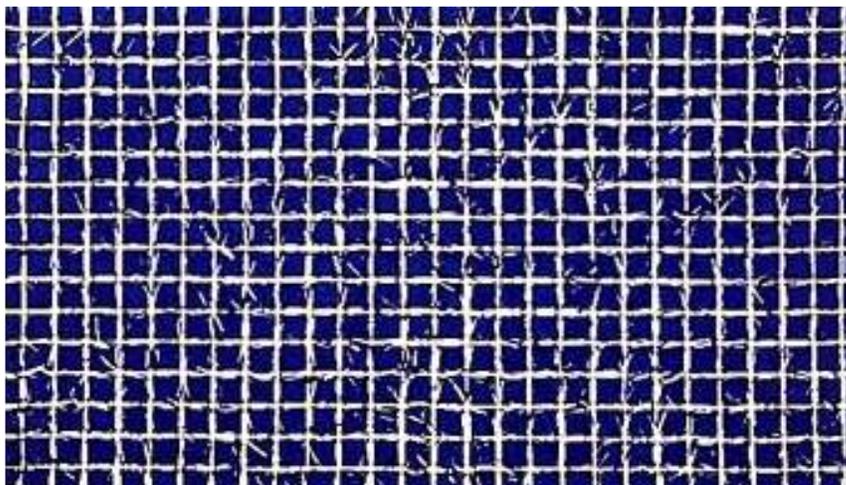


FIGURA 14 – HANTAÏ, Simon. “Tabula”, 1974, acrílico sobre tela, 245 X 400 cm
 Fonte: www.artnet.com/.../reviews/rian/rian8-20-99.asp. Acesso em: 3 jul. 2006.

A superfície, portanto não se opõe à profundidade e sim a interpretação, pois, o seu caráter tátil nos leva às esquinas, bordas, dobras, cores e até mesmo às superfícies imateriais. A cor, por exemplo, existe para o pintor como toque, que pode ser de cada pincelada⁶¹ ou de sobreposições e é neste processo de composição, que a cor acontece passo a passo, toque a toque trazendo mudanças carregadas de algo novo.

A cor, segundo Deleuze, sendo textura de uma dobra, ela pode estar relacionada também, com fatores da concavidade e convexidade do raio luminoso, como o claro e o escuro, por exemplo, “com a maneira pela qual a dobra prende a luz e graças à qual ela própria varia conforme a hora e a luminosidade.” A cor, assim, não pára de se tornar.⁶²

*

⁶¹ SHIFF. *Cezanne's physicality: the politics of touch*, p. 149.

⁶² DELEUZE. *A dobra: Leibniz e o barroco*, 2000, p. 70.

MEMBRANA VII – CHAVE

Quando a superfície se contrasta com a interpretação, ela mostra o seu caráter de experimentação. A experimentação se encontra no ‘estado nascente’, em um movimento que não está orientado na direção de uma origem passada e nem a de um alvo fixo futuro, mas em uma oferta de encontro no mesmo lugar de temporalidades diferentes. A interpretação, por outro lado, em contraste com a experimentação estaria muito mais ligada ao explicar, significar, representar ou corresponder.

Como interpretar algo que está em constante movimento e transformação? Como falar das potências da cor, de suas dobras, de suas relações de velocidades e lentidões em uma gravura, por exemplo?

Jean Dubuffet fala da existência de uma chave para os mecanismos físicos, como por exemplo, o que ocorre num grão de areia ou numa gota d’água que é produzida com toda exatidão, variando a escala e a velocidade, o mesmo acontece na montanha e no oceano. A gravura participa do mesmo processo e o gravador experimenta este mecanismo.

Pintor, sou um explorador do mundo físico e um fervoroso pesquisador desta chave. Ávido como todo o pintor, penso, como talvez todo homem, em dançar a mesma dança que toda a natureza dança e não sei de espetáculo mais suculento do que assistir a essa dança. Afirmo que todos os aspectos que se produzem no mundo físico (e o mundo mental, naturalmente, está incluído neste último), em toda a extensão de todos os fatos, quer se trate de montanhas ou de rostos, de movimentos de água ou de formas de seres, são elos da mesma corrente e procedem todos da mesma chave [...] ⁶³

Mas, no entanto, Dubuffet reconhece que além desta chave do mundo físico devem existir aspectos das coisas que abundam e que não sabemos ver, que apenas suspeitamos, pressentimos e sua revelação nos é dada por via de um meio mais sensível que satisfaria uma ansiosa fome que temos de ver com os nossos olhos as coisas que nos cercam – “para nós, que somos tão ávidos de impregnar-nos delas, que é a folha de papel molhada, apressada, bebedora?” ⁶⁴ “Sim, ver é como impregnar-se.” ⁶⁵

*

⁶³ DUBUFFET. *Empreintes*, 1957 apud CHIPP, 1996, p. 620.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 622.

⁶⁵ DUBUFFET, *loc. cit.*

Exercício empoeirado

Numa ausência de forma definida, numa existência contínua, sem contorno, dispersada, decantada, airada, soprada...

Tão vulnerável a qualquer movimento.

Catálises, velocidades, repouso, saturação, intervalos, despovoamento, deserto...

O que a superfície vai atrair?

O que nunca se viu antes neste papel?

Na captura de um instante, uma vida toda construída em partículas de poeira.

Pigmentos oscilantes, dispersos ao vento, caem repousando na superfície e a cada instante uma mudança, não se tem uma imagem e sim uma infinidade delas se tornando.

Pequenos pigmentos vermelhos, o azul ainda menor, caem lentamente pelo seu próprio peso, peso de cor, peso de partícula vermelha. O azul concentra, o amarelo dispersa, é leve, sensível a qualquer nuance.

Cada um na sua existência de amarelo, de azul e de vermelho, não se misturam, se compõem.

Um mundo de impregnação: pigmento, pólen, poeira.

MEMBRANA VIII – DIAGRAMA

A força impregna a tinta, o papel, o pincel, a cola, o gesto. Esses são mediadores que atravessam códigos, estágios, planos, camadas. O som, por exemplo, pode ser um mediador na poesia. A conjunção de poema e de som podem ecoar trazendo um nível antes ou abaixo da representação como por exemplo, o figural, que difere do figurativo. O que importa no figural, segundo Jean-François Lyotard, não é matéria e forma e sim matéria e força, pois, o figural trabalha no sentido de romper com as estruturas estáveis da leitura e da visão.⁶⁶

É esta mesma força do figural que já havíamos nos referido quando falamos da dobra, como acontecimento que cria uma situação de forças pelas potências da textura e podemos nos lembrar, da passagem do espaço estriado para o liso: “enquanto no espaço estriado as formas organizam uma matéria, no liso, materiais assinalam forças.”⁶⁷ Enfocar estas forças é uma tentativa de trazer alternativas para falar de um nível que não seja somente representação, ilustração e narração, mas onde a expressão em seu sentido mais amplo pode emergir, onde há potência.

A idéia de intercalação também é uma maneira que busca sair de um esquematismo, ela trabalha no ‘entre’. Assim, para escapar das polaridades determinadas como: obra/história, texto/contexto, apoiamos no desenvolvimento que Brian Massumi⁶⁸ faz do ‘entre’ como um movimento com relação às identidades, obras, espectador e instituições. É um movimento onde não se pode compreendê-lo a partir destes pontos, pois ele não deriva de ‘objetos’ estáticos. Esta abordagem do ‘entre’ implica desenvolvimentos que dizem respeito principalmente a processos.⁶⁹

‘Expressão’ muitas vezes é entendida como uma interiorização de uma vida individual, enfatizando a noção entre esfera pública e privada, idéia que estaria fundamentada na transmissão como informação. É justamente deste sentido que estamos tentando escapar, sair da noção de uma predeterminação, espelhamento ou formatação e focalizar a expressão como processo de passagens e de ‘entres’.

⁶⁶ LAMARRE. Diagram, inscription, sensation. In: MASSUMI (Ed.). *A shock to thought, expression after Deleuze and Guattari*, 2002.

⁶⁷ DELEUZE. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 5, p. 185.

⁶⁸ Brian Massumi é professor adjunto de comunicação da Universidade de Montreal, autor de *User’s Guide to capitalism and schizophrenia: deviations from Deleuze and Guattari*. O autor revê a filosofia de Deleuze para suas teorias.

⁶⁹ MASSUMI. Introduction: like a thought. In: MASSUMI (Ed.). *A shock to thought, expression after Deleuze and Guattari*, 2002. Gaston Bachelard no livro: *Ensaio sobre o conhecimento aproximado*, p. 35-36, desenvolve idéias sobre o conceito do “entre” e sobre a idéia de intercalação.

Deleuze e Guattari argumentam: se o mundo mostra formatação ou correspondência, elas são precisamente produzidas. Fazer disto o princípio da produção é confundir o que está se compondo com o composto e o processo com o produto.

Massumi sugere a partir de Deleuze e Guattari que podemos pensar no conteúdo e na expressão não compartilhando da mesma forma. Cada um tem sua própria forma ou formas. Só se tem o processo de passagem entre forma de conteúdo e forma de expressão. No espaço entre conteúdo e expressão existe a imanência de suas mútuas desterritorializações, formando-se aí um sistema estratificado.⁷⁰

Esta modulação pela linguagem é bem diferente do espelhamento, correspondência, formatação. A expressão não vai encaixar em um esquema de produção e recepção, pois, esta noção está muito relacionada à informação onde temos emissor, mensagem e receptor. Isto seria muito pouco para o que estamos propondo quando pensamos em arte. Podemos falar de uma situação de movimento, como uma flecha lançada pelo arqueiro zen⁷¹ e também falar até mesmo de um diagrama, mas que seja um diagrama da sensação⁷² onde se tem um pressentimento dessas forças que potencializam o movimento.

*

⁷⁰ MASSUMI, Brian. Introduction: like a thought. In: MASSUMI (Ed.). *A shock to thought, expression after Deleuze and Guattari*, 2002., p. xx. O conceito desterritorialização, vindo de Deleuze e Guattari, é associado a inconstante natureza de trocas para mutação como disseminação.

⁷¹ HERRIGEL. *A arte cavalheiresca do arqueiro Zen*, p. 74-75. “[...] todas estas coisas, o arco, a flecha, o alvo e eu estamos enredados de tal maneira que não consigo separá-las. E até o desejo de fazê-lo desapareceu. Porque, quando seguro o arco e disparo, tudo fica tão claro, tão unívoco, tão ridiculamente simples[...] Nesse exato momento, interrompeu o mestre, a corda acaba de atravessá-lo por inteiro.”

⁷² LAMARRE. Diagram, inscription, sensation. In: MASSUMI (Ed.). *A shock to thought, expression after Deleuze and Guattari*, p.157. Um diagrama da sensação poderia ser uma grade de proteção e ao mesmo tempo de exposição do artista. Segundo José Gil em *A Imagem nua*, p. 117, o autor refere-se a esta grade como sendo pequenas percepções: “ocupam o caminho entre dois planos, porque traduzem constantemente a idéia em forma e as formas em idéia, sendo elas próprias formas idéias e idéias sensíveis, ao mesmo tempo do lado da linguagem e do sentido e do lado das sensações e dos signos.” As pequenas percepções tornam possíveis as operações de decomposição, recomposição da imagem ainda não significada que o artista trabalha. São estas pequenas percepções que aumentam a escala das percepções comuns: o artista vê mais nitidamente reenviando o sentido inscrito na forma à sua força.

MEMBRANA IX – CASA

O que seria um diagrama da sensação? Desenvolvendo esta idéia a partir de Deleuze e Guattari, podemos pensar neste diagrama sendo um funcionamento de um conjunto de diversas linhas atuando ao mesmo tempo.⁷³ Poderia ser uma casa, por exemplo. Uma casa como instrumento de topoanálise, de uma arquitetura e ao mesmo tempo, casa como superfície que acolhe, filtra e seleciona forças. Casa que protege do caos. Também, casa onde o corpo desabrocha ou casa junto ao seu contraponto, como a lesma e o caracol. “O que define a casa são suas extensões, isto é, os pedaços de planos diversamente orientados que dão à carne sua armadura: primeiro plano e plano de fundo, paredes horizontais, verticais, esquerda, direita, retos e oblíquos, retilíneos ou curvos...”⁷⁴ Também podem ser peles como membranas, contornos, molduras, “são também solos, portas, janelas, espelhos, que dão precisamente à sensação o poder de manter-se sozinha em molduras autônomas. São as faces de um bloco de sensação.”⁷⁵

Entendemos que ‘bloco de sensação’ de acordo com Deleuze e Guattari, é um composto de *afectos* para diferenciar de afeições e percepções que chamaremos de *perceptos*: “Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles.”⁷⁶

Então, esta casa, “casa-sensação. A casa mesma (ou seu equivalente) é a junção finita dos planos coloridos.”⁷⁷ “De todos os modos possíveis, é a junção dos planos de mil orientações que define a casa-sensação.”⁷⁸ Segundo Deleuze e Guattari, são estas junções que sustentam os compostos de sensação e eles que vão dar a consistência às figuras.

[...] juntar todos estes planos, extensão de muro, extensão de janela, extensão de solo, extensão de declive, é todo um sistema composto rico em pontos e contrapontos. As molduras e as junções sustentam os compostos de sensação, dão consistência às figuras, confundem-se com seu dar consistência, seu próprio tônus. Aí estão as faces de um cubo de sensação. As molduras ou as extensões não são coordenadas, pertencem aos compostos de sensações dos quais constituem as faces, as interfaces. Mas, por mais extensível que seja este sistema, é preciso ainda um vasto plano de composição que opere uma espécie de desenquadramento segundo linhas de fuga, que só passe pelo território para abri-lo sobre o universo, que vá da casa-território à cidade-cosmos, e que dissolva agora a identidade do lugar na

⁷³ DELEUZE. *Conversações*, p. 47.

⁷⁴ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia*, p. 232.

⁷⁵ DELEUZE; GUATTARI, *loc. cit.*

⁷⁶ *Ibidem.*, 213.

⁷⁷ *Ibidem.*, 233.

⁷⁸ *Ibidem.*, 232.

variação da terra, uma cidade que tem menos um lugar do que vetores pregueando a linha abstrata do relevo.⁷⁹

O que podemos enfatizar nesta passagem é justamente a necessidade de um vasto plano de composição para um espaço liso emergir sobre um estriado. É onde podemos encontrar a linha de fuga, “linha que está colocada sob o signo do indiscernível”,⁸⁰ diagonal ou transversal, linha para nos abrir, “para além do dado, um novo horizonte não dado.”⁸¹ É a linha da reviravolta, onde se escapa de um diagrama pré-determinado, linha do ‘submarino estratégico.’⁸² Linha que opera uma espécie de desenquadramento, fazendo um movimento não só de deslocamento, mas também de abertura.

Podemos pensar também na idéia do vasto: ‘é preciso ainda um vasto plano de composição.’ Pensamos na imensidão que o vasto sugere, como por exemplo, a reunião dos contrários, onde o uno e o múltiplo, não fazem mais sentido. O vasto é uma imensidão íntima e isto é intensidade. O vasto é também um relevo, palavra que tem a potência da textura embora seja planície.⁸³ Então, o vasto plano de composição propicia a casa arrastar sensações, fazendo uma espécie de desenquadramento que abre suas portas, janelas, tetos, solos em uma fenda sobre o cosmos infinito.

*

⁷⁹ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia*, p. 241-242.

⁸⁰ ZOURABICHIVILI. *O vocabulário de Deleuze*. p. 61.

⁸¹ ZOURABICHIVILI, *loc. cit.*

⁸² Palavra mencionada na MEMBRANA V, quando falamos do espaço estriado tornando-se liso por um atravessamento.

⁸³ BACHELARD. *A poética do espaço*, p. 198 - 203.

Exercício astronômico

Constelações

Noite

Tudo que brilha

É um olhar

Terra

Sonho aéreo

MEMBRANA X – PELE

A pele, a imagem mais próxima da membrana, é a membrana propriamente dita. Ela dispõe de uma energia potencial vital superficial, entretanto esta energia não se localiza na superfície, mas está ligada a sua formação e reformação de membranas. A pele é o lugar de desdobramento de imagens,⁸⁴ sendo assim ela desdobra-se em pensamento e este se confunde com a imagem, eles se tornam um só, se tornam o lugar do acontecimento, lugar onde o artista vai poder caminhar e aos poucos vai também se confundir com sua própria imagem, a de pele.

Assim, o artista caminha nas imagens em um plano que se metamorfoseia em pele pelo entrelaçamento das suas camadas. Este plano que vira pele é oscilante, pois, como tegumento recobre e esconde e como derme, descobre.⁸⁵ O artista compõe, recompõe e está sempre remanejando estas passagens. Neste caso os papéis também são peles, as telas são peles e o próprio mundo torna-se texturas, intensidades. Estas texturas são peles formando membranas.⁸⁶

O artista ainda caminha. E em outras imagens, caminha no papel, nas cores, nas sombras, nas provas, nas dobras, nas lembranças, na casa, nas suas extensões e nos seus interstícios. Depois, ele é confundido, perde o seu contorno, desarticula as linhas, as camadas, os planos. Ele vira só membrana, mas uma membrana elástica e sem forma. Uma membrana porosa, como um crivo para algo sair do caos, mesmo que este algo difira dele muito pouco.⁸⁷

Este artista dinamiza suas membranas, seu corpo, para remetê-lo à sua pele. Pele porosa que deixa passar, atravessar um jato. Jato que pode ser líquido ou de uma tinta pastosa, também pode estar relacionado a um rasgo que se faz em um traço gravado sobre uma placa de metal ou ainda, em um papel que se deixa impregnar. Assim, “a trajetória do que se lança faz dinamizar essa pele ao perfurá-la, ao atravessá-la, ao passar para o outro lado.”⁸⁸

As atividades de um artista são de catálises, ele relaciona os planos através de suas passagens, adiantando ou atrasando suas interações, seus trajetos e é pela velocidade, pela lentidão que o artista desliza entre as coisas, que ele se conjuga com outras coisas: ele nunca começa, nunca recomeça, ele desliza por entre, se introduz no meio, enlaça-se ou lhe impõe ritmos.⁸⁹

⁸⁴ DELEUZE. *Francis Bacon: logique de la sensation*, 1996.

⁸⁵ DIDI-HUBERMAN. *La Peinture incarnée: suivi de Le chef – d’oeuvre inconnue* par Honoré de Balzac, p. 32.

⁸⁶ DIDI-HUBERMAN. *L’homme qui marchait dans la couleur*, 2001.

⁸⁷ DELEUZE. *A dobra: Leibniz e o barroco*, 2000, p.118.

⁸⁸ DERRIDA; BERGSTEIN; THÉVENIEN. *Enlouquecer o subjétil*, p. 45.

⁸⁹ DELEUZE. *Espinosa: filosofia prática*, p. 128.

O artista, como sua obra, torna-se um meio maleável que vai abrir todo um espaço para algo acontecer, um fluxo passar. Ele é a própria passagem, como uma membrana que vai tirando suas tensões e abrindo seus poros. Seu corpo, em movimento, dança. Novos estados intensivos são criados, “estados intensivos de uma força anônima [força de existir, poder de ser afetado].”⁹⁰

Assim, o movimento da dança funciona como um desenho, pois “construir um gesto dançado revela de um processo que não difere muito de traçar um desenho,”⁹¹ o de impregnar-se, de aceitar e deixar de opor uma força de resistência à sua penetração, abrindo poros e criando atmosferas.⁹²

Numa folha branca de papel, a atmosfera, o artista está sedento como ela de receber a impregnação. A folha é impregnada, a pele de uma prova povoa a outra, a gravura vai mudando e formando membranas.⁹³ A textura é membrana, não é exatamente uma coisa, mas a captura de coisas.⁹⁴ O artista também é textura, e sendo assim ele impregna-se também, vai criar vínculos, ritmos, melodias, com os pés, com as idéias, com as palavras, com as imagens e então vai correr o risco de se perder.

*

⁹⁰ DELEUZE. *A dobra: Leibniz e o barroco*, 2000, p.132.

⁹¹ GIL. *Movimento total: o corpo e a dança*, 2005, p.136.

⁹² José Gil em *A imagem-nua e as pequenas percepções*, p. 52, refere-se à atmosfera: “A atmosfera compõe-se de miríades de pequenas percepções, uma poeira atravessada de movimentos íntimos. Na atmosfera nada de preciso é dado, há apenas turbilhões, direções caóticas, movimentos sem finalidade aparente. Contudo, a atmosfera anuncia – ou pré anuncia, faz pré-sentir – a forma por vir que nela se desenhará: a atmosfera muda, então, torna-se clima, defini-se, assume determinações e formas visíveis.”

⁹³ DUBUFFET. *Empreintes*, 1957 *apud* CHIPP, 1996, p. 622.

⁹⁴ BUCI-GLUCKSMANN. *L’Oeil cartographique de l’ar*, 1996.

Exercício de nuvens

Congelou

Concretizou

A imagem

Desapareceu

Vertigens

Nuvens disformes

Em uma passagem

Os olhos olham

Porque os vi

Paisagens

Nômades

Os olhos estão na minha memória

De nuvens

MEMBRANA XI – ATMOSFERA

Movimento em direção, movimento entre, movimento de transição, sob o nosso olhar, as nuvens estão em constante movimento, incham, criam novos volumes, nascem e renascem novas nuvens no interior das visíveis, depois outras surgem no meio de outras, as atuais dando lugares para as nuvens recém chegadas. Não podemos perceber onde isto começa ou termina, pois, não podemos seguir cada momento das transformações.

Segundo José Gil, a extraordinária potência das nuvens liga-se a este fato de mostrar o movimento das formas sem revelar o seu processo, apresenta mutações discretas num desenvolvimento contínuo inapreensível como a poeira no ar para Dubuffet, mas com fatores de maiores visibilidades, como nos fosse possível ver o micro no macro. São alterações que implicam deslocamentos em um dinamismo interno ou um fundo invisível. Percebemos um movimento contínuo do qual captamos apenas a sucessão abstrata e a diferença das formas.⁹⁵

O movimento das nuvens altera as formas por surgimento e aparição, como se uma figura, um contorno, uma linha, uma crista viesse completar o que resta do desaparecimento dos traços anteriores _ como se uma figura invisível virtual se atualizasse no prolongamento das que olhávamos e lá não mais estão. Estranho devir das formas cujo movimento se apreende sem se apreender a sua lógica _ como se cada forma surgisse do caos e viesse todavia enquadrar-se no nexa próprio da nuvem.⁹⁶

Nas pinturas renascentistas, as nuvens, como mostra Hubert Damish, criam uma profundidade no espaço inteiramente diferente da profundidade perspectivista do Renascimento. Elas estão além do sentido das formas visíveis, a sua falta de contorno nos transporta para uma espécie de intervalo em passagens. “É um oscilar entre o gesto-signo e a forma pura das forças.” Seria o informe, a energia pura não significada, mas, agida.⁹⁷

Acompanhando ainda o desenvolvimento de José Gil, as formas de nuvens conectam uma com as outras impondo associações e articulações muito peculiares, uma vez que não temos o contorno das formas, os limites se desvanecem rapidamente. Suas combinações e conexões são dadas à medida que se transformam. Então o seu sentido está na ação. É esta ação que faz a dança, ação que vai depender da qualidade da energia. O sentido da nuvem, o movimento que percorre o seu redor interno do intervalo (que não tem contorno)

⁹⁵ GIL. *Movimento total: o corpo e a dança*, p. 102.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 100.

⁹⁷ GIL, *op. cit.*, p. 102.

é um movimento que só por simbiose apreenderíamos. A forma do sentido só é dada “pela curva das forças, ou seja, por uma intensidade; e podemos compreender que o movimento que desdobra a intensidade tenda a tomar a forma do gesto dançado, se é verdade que este, no plano de imanência, tende a desposar o movimento do sentido.”⁹⁸

José Gil usa o movimento das nuvens para falar do sentido na dança, pois este plano de movimento das nuvens define a passagem do virtual para o atual, do sentido (exprimido) para o signo (expressão), ou melhor, dar uma forma visível para o virtual. É assim que o artista vai trabalhar por osmose, na sugestão do sentido, onde o movimento das nuvens se atualiza nos movimentos das sombras, da luz, do traço, das tonalidades, de uma cor sobre a outra, de um rasgo, de um corte, de uma estampa onde podemos compor a imagem gravada.

Nessa composição, as imagens se envolvem numa nebulosidade de virtuais que se distribuem em círculos moventes, coexistentes, sobre os quais as imagens virtuais correm. E estes círculos de imagens virtuais formam camadas em um objeto atual. As partículas atuais que emitem e absorvem virtuais mais ou menos próximos vão distanciando em um tempo muito rápido, “quando a emissão e absorção, sua criação e destruição são feitas em um tempo menor que o mínimo de tempo contínuo pensável e que tal brevidade os mantém desde então sob um princípio de incerteza ou de indeterminação.”⁹⁹

A mudança da natureza da percepção ou o limiar da percepção precisa da vibração de um mundo físico para se configurar. Configurando-se a macro e a micro percepção, temos a possibilidade desta relação macro e micro serem percebidas em passagens. As nuvens, como comentamos, podem ser um exemplo de uma imagem macro que tem o movimento ressonante ao da micro percepção. São concreções de movimento que não querem dizer nada de preciso, mas compõe uma atmosfera.

Estas mudanças da micro e da macro percepções estariam basicamente em dois modelos, o primeiro seria uma desterritorialização, como por exemplo: um movimento significativo é removido de sua posição em um curto espaço de tempo e mudado para o espaço virtual onde é percebido pelos olhos e pelos ouvidos. Depois é reterritorializado no corpo, na face. Isto nos apontaria para um espaço estriado. Mas, uma segunda colocação desta, configuração do mundo virtual estaria nos apontando para um espaço liso. Neste

⁹⁸ GIL. *Movimento total: o corpo e a dança*, p. 104.

⁹⁹ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 173.

modelo, em vez de estar na face, estaria no espaço háptico.¹⁰⁰ Com isto, o uso todo do corpo começa a ter importância, nos faria mais nômades e nos faria dançar. Isto significa negociação de espaço ou uma escolha entre o céu estratificado e o canto das areias.¹⁰¹

Na dança como na gravura este complexo de forças desencadeiam uma transformação do espaço. Quando Dubuffet refere-se a um mundo muito cambiante e seus estados muito breves está falando da impossibilidade de se ver com os olhos estas pequenas percepções que fazem a textura espacial vibrar. Este espaço invisível para o espectador, mas pressentido indiretamente é a zona, a qual José Gil se refere.¹⁰² “A zona é constituída de partículas, de pequenas percepções: os nós, as ascensões, os gritos mudos que nela se formam enquanto acontecimentos espaciais assumem desde o início o sentido das grandes ocorrências da vida.”¹⁰³ Esta zona não se dá a ver ao olhar do espectador porque seus acontecimentos são intensos como microscópicos, como o movimento de passagens nas nuvens. É esta ‘zona’ que cria uma atmosfera.

*

¹⁰⁰ MURPHIE. Putting the Virtual back into VC. In: MASSUMI (Ed.). *A shock to thought, expression after Deleuze and Guattari*, p.204

¹⁰¹ Podemos lembrar da MEMBRANA V: DOIS ESPAÇOS, escolha entre liso e estriado.

¹⁰² GIL. *Movimento total: o corpo e a dança*, p. 199.

¹⁰³ GIL, *loc. cit.*

Exercício de bolha

Olho... Bolo... Molho... Azul... Encontro... Ar...

Submersa na água... Bolhas se soltam para a superfície. São misturas de oxigênio, gás carbônico e palavras numa tentativa de esvaziar. Estas palavras que ocupam espaço no meu corpo formam uma membrana.

protege

expõe

Eu... Quero... Não... Emoções que afundam... Fora... Cabelo... Folhas... Chocolate... Abraço...

Amêndoas... Para... Urso... Grama... Face... Cama... Nariz... Barulho... Cortar... Cebola...

Relacionamento... Banho... Passa...

Estas bolhas cheias de palavras sobem para a superfície... Elas são um calmo movimento de explosões. Uma substância passando para outra e dispersando no ar...

Estas palavras... num exercício de passagens.

MEMBRANA XII – BOLO FOLHEADO

As idéias tornam-se a cada momento passagens oscilantes entre uma camada e outra compondo o mundo como um bolo folheado, comenta Jean Dubuffet:

O mais importante não é atingir, após longos dias de viagem, objetos de reputada beleza, mas sim aprender que, sem necessidade de deslocar-nos, qualquer lugar onde nos encontremos, mesmo aquele que pareça o mais estéril e o mais mudo, abunda de fatos que nos podem fascinar muito mais. O mundo não se estende num único plano, ao longo da superfície. O mundo é feito de camadas, é um bolo folheado.¹⁰⁴

Um pé e seu rastro na areia, um bicho que mimetiza o seu meio ou até uma mancha de nuvens em que imaginamos formas, criam camadas. É como a matriz e sua gravura impressa. Foi em um dia de agosto de 1984 que Andy Goldsworthy¹⁰⁵ deitou na grama. Começou a chover. Ele ficou deitado ali, por algum tempo, na mesma posição e depois ele saiu. A imagem se formou, forma que veio do seu próprio corpo matriz, pois as tonalidades diferentes de grama, uma molhada pela chuva fina e a outra que foi protegida pelo corpo do artista, revelaram uma estampa única de um corpo que se foi e deixou sua marca na grama.¹⁰⁶



FIGURA 15 – GOLDSWORTHY, Andy. Uma imagem de uma série “Started to rain, laid down, waited, left a dry shadow”. Haarlemmerhout, Holanda, 29/08/ 1984.
Fonte: <<http://www.estatik.com/art/artist/golds1/golds.html>> . Acesso em: 25 jun. 2006

¹⁰⁴ DUBUFFET. *Empreintes*, 1957 apud CHIPP, 1996, p. 623.

¹⁰⁵ Andy Goldsworthy, artista inglês, trabalha com esculturas utilizando materiais vindos direto da natureza.

¹⁰⁶ GOLDSWORTHY. *Rain sun snow hail mist calm*, p. 7.

Pensar na gravura não se restringe a papel, prensa, matriz, mas sim a um pensamento mais vasto como, por exemplo, pensar em um contato que leva à possibilidade de outra forma, um gesto que responde a outro e esta resposta se modifica e se abre em seguida como se elevássemos com um pensamento-pé do dançarino, voássemos com um pensamento-sopro do cantor ou ainda com o pensamento - mão do gravador, não parando em um só órgão, pois a carne inteira e viva é pensante.¹⁰⁷

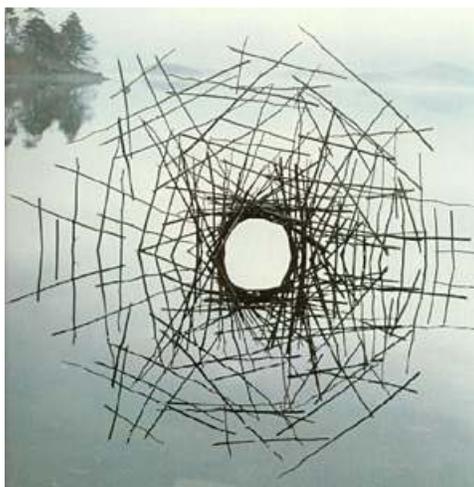


FIGURA 16 – GOLDSWORTH, Andy, 27/11/1987, Kinagashima-cho, Japão.
[Ends of bamboo pushed into bitten holes to make screen growing dark].
Fonte: <<http://www.estatik.com/art/artist/golds1/golds.html>> .
Acesso em: 26 jun. 2006.

Andy Goldsworth, trabalhando no Japão, finca bambus no solo e estes saem da água criando imagens. Na água os reflexos criam novas imagens e uma outra imagem se forma sobrepondo-se à paisagem. O que se move como imagem regressa como movimento de pensamento. O pensamento não se descreve como pensamento da gravura, mas como gravura de pensamento, tendo a mesma plasticidade, fluência, consistência que os movimentos do processo da gravura.¹⁰⁸

De reencontro com cada prova o pensamento se torna distinguível, pois ele fica aveludado por uma maneira negra, pode ter fissuras, reentrâncias por um traço de uma ponta seca, um buril ou pela ação do ácido; em uma água tinta, por exemplo, o pensamento torna-se empoeirado, enfarofado por partículas de breu e é pelo grão que ele pode se tornar imenso.

¹⁰⁷ DIDI-HUBERMAN. *La dialectique peut-elle se danser?* p. 45-46.

¹⁰⁸ GIL. *Movimento total: o corpo e a dança*, p. 43.

Assim, na composição das imagens, seguidas de um contato e uma pressão, algo se revela na prova, não se atinge um ponto e sim degraus rasgados pelas passagens de imagens.

*

Exercícios matrizes

Fonte

Nascente

Não se tem uma origem

Mas sim várias

A origem é cada acontecimento

Encarnar em um estado de coisa?

Mistura de corpos em outro plano?

Ainda futuro?

Já passado?

Encontro com o fora

Devir

A forma em vias de nascer, o aparecer da coisa.

Imprimir

Repensar os modelos do tempo

Memória deformante

Duplicação

Semelhanças como negativas

Contra-formas

Dessemelhanças

Triplo contato:

Matéria, carne, desaparecimento

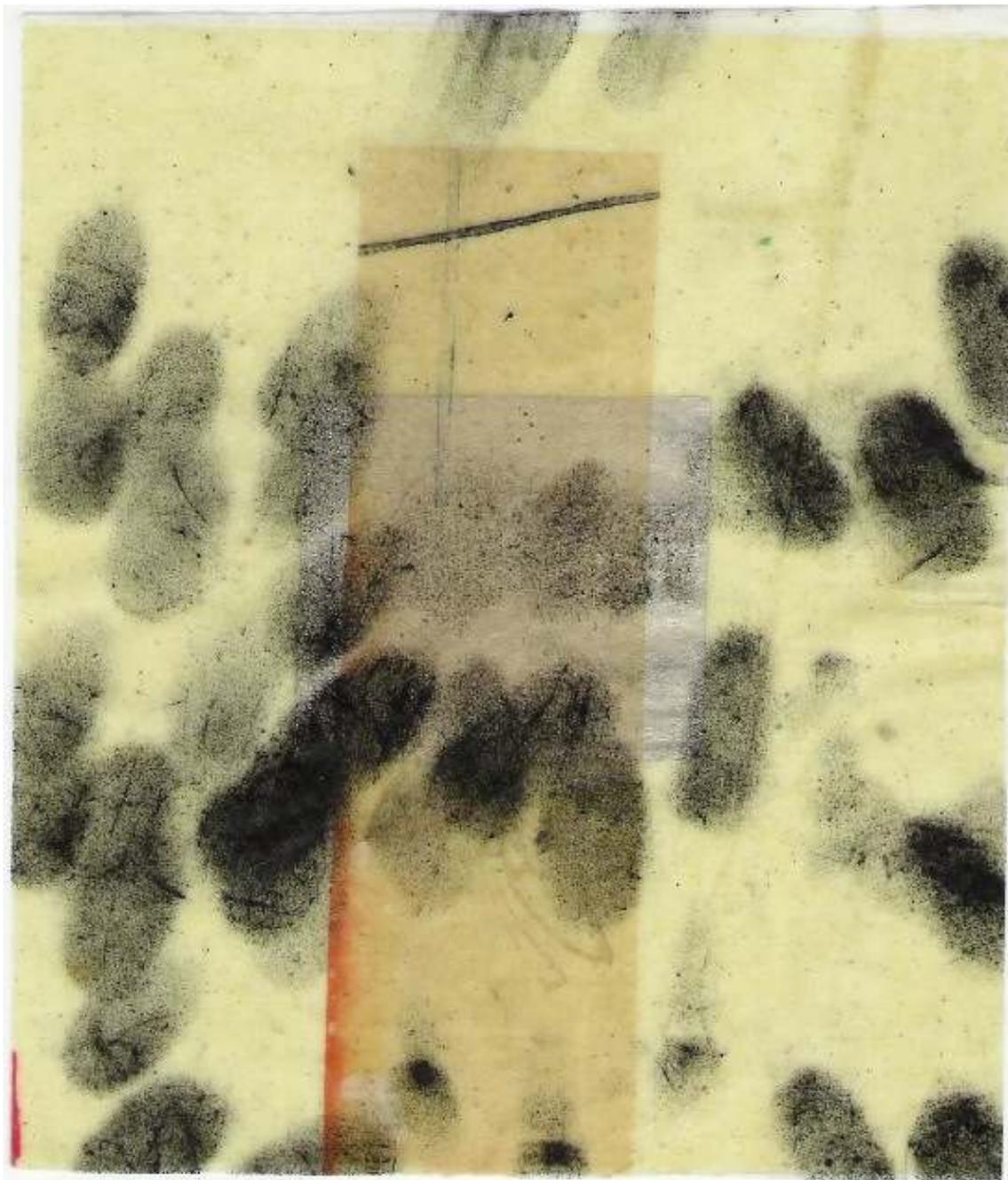


FIGURA 17 – Série Tempo Escavado I, 2005. Tamanho original.
Gravura em metal, monotipa sobre papel chinês.



FIGURA 18 – Série Tempo Escavado II, 2005. Tamanho original.
Gravura em metal, monotipa sobre papel de seda.



FIGURA 19 – Série Tempo Escavado III, 2005. Tamanho original.
Gravura em metal, monotipa sobre papel de seda.

MEMBRANA XIII – MATRIZES: TEMPO ESCAVADO

Pensar no traço como trabalho do tempo escavador. No curso de uma experiência alucinatória eu olho o interior da minha mão, eu olho minhas rugas, minhas linhas ditas da vida, do amor, etc. A hiperestesia me rende, me atento ao mais ínfimo movimento muscular. Rapidamente o que vejo vem a ser o meu destino: cada movimento não faz mais que escavar o tempo na minha mão [...]¹⁰⁹

Um desenho escava-se involuntariamente em nossas mãos, assim seus movimentos e modulações escutam o mundo. Estas mesmas mãos estão servindo para o entalhe deste tempo escavador, pois escavar significa primeiro dar tempo ao desenho, se construir segundo suas necessidades, em um processo impessoal que nos é independente.¹¹⁰

A superfície da mão é escavada por contatos. Contatos da pele com o ar, com a umidade, com a poeira, com as tensões, com as escolhas, com os encontros e desencontros, assim estes contatos fazem texturas. O processo destas texturas é lento, quando pensamos nas minúsculas transformações da pele de um corpo, no entanto, a captura de algo que está se formando é tão rápida, que não nos damos conta das suas mudanças no nosso cotidiano. Compreendemos que uma matéria, como a pele, é capaz de ter uma certa forma através de seus contatos com a ação do tempo.

É na superfície da pele que encontramos rugas, cicatrizes, manchas, desgastes, calos. É também nesta mesma pele que temos os traços que remetem às lembranças. Um gravador, por exemplo, tem lembranças do feltro, da granulação da lixa, do frio do metal, do ruído de uma ponta seca ferindo a superfície deste metal, do papel úmido e do contato de uma tinta pastosa que gruda na pele.

Tudo isto que se inscreve na mão compõe um desenho ou um colorido. É um mapa delicado de um tato que vai aparecendo, ele imprime mais do que o toque.¹¹¹ Tato que acontece na textura de uma escavação e em toda trajetória da sua experimentação. A inscrição da pele, o seu traço, suas variações, formações e deformações, fazem da mão um mapa

¹⁰⁹ DIDI-HUBERMAN. *La demeure, la souche*: aparentemente de l'artiste, p. 137. Penser lê trait comme travail du temps creusé. Au coers d'une expérience hallucinatoire, je regarde l'intérieur de ma main, mès rides, mès lignes dites de vie, d'áamour, etc. L'hyperesthésie me rend attentif au plus informe mouvement musculaire. Très vite, ceque je vois devient destin: chaque mouvement ne fait que creuser, dans ma main, du temps.

¹¹⁰ DIDI-HUBERMAN, *loc. cit.*

¹¹¹ SERRES. *Os cinco sentidos*, p. 18, 20, 29.

inscrito. “Uma cartografia onde se pode apenas marcar caminhos e movimentos.”¹¹² É essa mão que privilegia a geografia. “Acreditamos que as linhas são os elementos constitutivos das coisas e dos acontecimentos. Por isso cada coisa tem sua geografia, sua cartografia, seu diagrama.”¹¹³

Uma chapa de cobre, uma pele para o gravador, como uma superfície em que o gravador pode moldar, cavar, raspar. O traço gruda, as linhas se entrelaçam em seus movimentos, estes traços se deslocam e ao mesmo tempo, desenham outras linhas. São dados de passagens de um plano ao outro, de misturas de linhas segmentadas para contínuas ou contínuas para segmentadas e ainda de turbulências que criam novas bifurcações nas linhas. São traços escavados que fazem sacudir as membranas, pois, “o espaço interior e exterior permutam suas vertigens.”¹¹⁴

Uma chapa de cobre, matéria maleável, ela é dominada e controlada por esta mão do gravador, mas este gravador, que por sua vez, é o escavador da linha, também, é o receptor desta linha que escava por si só. De um lado uma mão que quer controlar o traço e do outro, algo de fora tem uma pulsão maior. Nesta interação de forças abre-se um campo para o desenho acontecer.

A tinta entra nos sulcos. A mão aproxima-se da chapa entintada, em movimentos circulares, limpa, esfrega e deixa marcas. Aparecem imagens gravadas da matriz e a da própria mão que não deixa de ser também matriz. É uma impregnação por um contato da matriz, da tinta, do papel, ou melhor, do tempo, da mão, da matriz, da tinta, do papel. São transferências, matérias dúcteis. A tinta serve como transporte que faz desinformar o corte em relevo na gravura. A tinta é o agente revelador deste processo.

A gravura é impressa e para esta impressão é preciso uma pressão, ou um contato físico sutil ou de uma imensa pressão. A inscrição está ali, é documentando um desenho único, as linhas da gravura se misturam com as linhas da vida, não sabemos mais quais linhas a vida segue. Haveria uma matriz genética, de um tempo, de um campo imanente, nômade, uma matriz de um fora ou de um sopro?

Conhecer esta matriz é uma questão complexa. Ela implica um lugar ou uma determinação rítmica, muito mais do que determinações fixas de datas, memória, origem. A memória, por exemplo, não vai registrar durações concretas, na matriz o espaço é tudo porque

¹¹² DELEUZE. *Conversações*, p. 48.

¹¹³ *Ibidem*, p. 47.

¹¹⁴ BACHELARD. *A poética do espaço*, p. 224.

o tempo não mais anima a memória. O tempo, um tempo escavador, é um tempo atuante que traça um desenho em nossas mãos. Então, a mão torna-se matriz para o tempo.

Para o gravador e impressor uma forma, um objeto, um pensamento são matrizes. Uma forma que vai ser capaz de dar forma a outra forma. O gravador põe o mundo em movimento. Este gravador confere a forma à sua força. Força de flecha, de um relevo que sai do plano, que traça suas linhas de viagens e solicita nossa mobilidade:¹¹⁵ “É uma confissão da dinâmica humana, elementos de uma nova quiromancia, aquela que, ao desvelar forças, revela-se criadora de um destino.”¹¹⁶

A matriz fala deste destino. “A matriz está falando do lugar onde se forma, onde coagula a semelhança, ela ensina o que pode vir a ser uma nova forma.”¹¹⁷ Mas o que daria a forma para a matriz? O que seria o antes da matriz ou a matriz da matriz?

Não podemos determinar um lugar de origem, nunca se tem um começo, nem um recomeço, a matriz se introduz no meio, abraça-se ou se impõe em ritmos.¹¹⁸

O tempo é o escavador do traço e com marcas compõem matrizes. Nós, também, podemos ser gravadores e impressores destes traços. Estamos em movimento, movimento de um corpo que está sempre se fazendo. O corpo é a matriz, matriz que não para de tornar-se, matriz que abraça a vida. É este corpo que também, nos faz criar outras matrizes, raspando, apropriando, pedindo emprestado, compondo, imprimindo e deixando o tempo escavador atuar.

O movimento que escava o tempo, o mesmo movimento da composição de uma matriz na gravura; é o movimento que se inscreve em nosso corpo, desenhado pela textura do nosso próprio destino.

*

¹¹⁵ BACHELARD. *A poética do espaço*, 1962.

¹¹⁶ BACHELARD. *O direito de sonhar*, p. 54.

¹¹⁷ BACHELARD, *loc. cit.*

¹¹⁸ DELEUZE. *Espinoza: filosofia prática*, p. 128.

MEMBRANA XIV – PROVA DE ARTISTA: considerações

A complexidade dos processos na gravura, nas questões sobre impressão, contato, matriz, material-imagem, nos faz deixar em suspense qualquer conclusão precipitada sobre este assunto por darmos preferência a um olhar laminar sobre o que a gravura suscita. Sabendo que as formas são processos e não somente resultados do processo, percebemos que estes processos, propriamente ditos, não têm fim e que a imagem atualmente vista seria o presente anacrônico, aquele que nos dá em um jogo ininterrupto de formações, de alterações, de apagamentos e de aparecimentos de todo o tipo.

Uma asa de libélula pode ser a fossilização mais longínqua no tempo como também pode estar sob uma sobreposição de traços contemporâneos. Uma imagem pode assim, se expor em um tempo contraditório intrincado na mesma superfície. Os diferentes níveis dos nossos pensamentos são também sobrepostos, como na idéia de anacronismo ou de intercalação que trabalhamos nas camadas das gravuras, elas são completamente independentes da idéia de distância, pois, podemos coexistir com variações, diferentes camadas, sem precisar de nos apoiar em uma verdade única e é este o olhar laminar que se faz possível pelas passagens nas membranas.

As membranas são, assim, uma tentativa de poder receber a complexidade de atos, pensamentos, imagens que o universo da gravura suscita. Como comenta Didi-Huberman, é difícil olhar a gravura por ela mesma, não submetê-la nem aos seus empreendimentos de justificação típicos de uma certa paixão do saber lógico, como no campo da história da arte e nem aos empreendimentos de irracionalismo típicos de uma certa paixão de julgar como no campo da crítica de arte. Olhar a arte como um pensamento-gravura ou como uma gravura-pensamento e não querer guiá-la para uma determinação é uma tentativa de percebê-la através de seus planos.

A gravura se compõe de várias experiências: passagens, camadas, provas de estado, provas do artista,¹¹⁹ provas únicas, prova de cor, atravessamentos, pensamentos, sensações, impregnações, escavações, agarramentos, capturas, fissuras, ausências, formas, contra-formas, poeiras, reentrâncias, apagamentos, distâncias, danças, contatos sutis, intensos, esmagadores, melados, aveludados, cortantes e uma infinidade enorme de muitos outros,

¹¹⁹ A prova de artista para o artista gravador é aquela prova que está boa para se fazer uma tiragem da gravura, mas também pode ser aquela prova única que o artista guarda para ele mesmo, como uma referência de um certo estado no processo de composição de uma imagem.

assim, a experiência na gravura torna-se uma experiência nascente que se destaca do todo em sobreposições tornando-se uma experiência de membranas.¹²⁰

O que se passa entre o espaço de uma superfície e o da matriz é uma espécie de inscrição de forças na forma de gravura ou de gravura-pensamento. A percepção destas formas desencadeia de novo e sempre forças. Assim, é preciso que aja um transporte ou um meio de aparição das formas, uma película, um plano ou uma pele onde pode circular a energia do movimento das imagens. É aí que as cores ganham o seu fulgor, onde as formas surgem, onde o espaço nasce e o tempo começa a andar. Onde haverá sempre uma frente se sobrepondo a um substrato. Olham-se as formas formando-se.

Quando se tem uma prova do artista, quando se ‘acaba’ de fazer uma gravura, por exemplo, já não se pode falar em um fim e sim em num começo de uma nova impressão ou de um pensamento que se faz em *looping*,¹²¹ pois não sabemos o que gera o que, a gravura, o pensamento, o pensamento-gravura, a gravura-pensamento ou se o pensamento e a gravura estão ao mesmo tempo engendrados um no outro e sempre abertos para um novo. Então, no processo de passagens algo quer se atualizar, encarnar, concretizar na imagem e o meu corpo dança ao deixar fluir esta sensação, então o ritmo não pára, ele é a força, é a matriz enquanto se está em processo.

*

¹²⁰ DELEUZE. *Francis Bacon: logique de la sensation*, 1996 e DELEUZE; GUATTARI, *O que é a filosofia*, 1992 : “a sensação já não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na sensação”, são as pequenas percepções, a sensação na arte, que vão permitir os diversos níveis na gravura criando membranas e é esta mesma sensação que cria movimento, ela cria níveis e não o movimento que cria sensação.

¹²¹ Palavra em inglês que também usamos às vezes quando queremos falar de uma volta ou um movimento circular que neste caso não tem começo e nem fim determinados, são abertos.

REFERÊNCIAS

- ALLIEZ, Eric (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- BACHELARD, Gaston. *Ensaio sobre o conhecimento aproximado*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.
- BACHELARD, Gaston. *Études*. Paris: J. VRIN, 1970.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, 1962.
- BALZAC, Honoré de. *Le chef – d’oeuvre inconnu*. Paris: Minuit, 1995.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind E. *Formless*. Nova York: MIT Press, 1997.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Tablados, livros de livros*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.
- BUCI-GLUKSMANN, Christine. *L’oeil cartographique de l’art*. Paris: Galelée, 1996.
- CASANOVA, Vera. Escópicas: notas a partir de um lugar. *Aletria: revista de estudo de literatura*, Belo Horizonte, n. 10/11, p. 65-71, 2003/2004.
- CHAMBERLAIN, Walter. *The Thames and Hudson manual of etching and engraving*. Londres: Thames and Hudson, 1984.
- CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CRETELLA JÚNIOR, José; CINTRA, José Geraldo de Ulhôa. *Dicionário latino-português*. 3. ed. rev. São Paulo: [Nacional], 1953.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações: 1972-1990*. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Critica e clinica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Deleuze / Kant: cours Vincennes – 04/04/1978*. Disponível em: www.webdeleuze.com. Acesso em: 14 jul. 2005.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas, SP: Papirus, 1991.

- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: logique de la sensation*. La Différence, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1987.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1995-1997. 5 v.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lena; THÉVENIN, Paule. *Enlouquecer o subjétil*. Cotia, SP: Ateliê; São Paulo: Ed. UNESP, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La demeure, la souche: apparemment de l'artiste*. Paris: Minit, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. La dialectique peut-elle se danser? *Magazine Littéraire Philosophie & Art, La Finde L'esthétique?* n. 44, p. 45-46, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (Dir.). *L'empreinte*. Paris: Centre George Pompidou, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'étoilement: conversation avec Hantaï*. Paris: Minit, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'homme qui marchait dans la couleur*. Paris: Minit, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La peinture incarnée*. Suivi de *Le chef – d'oeuvre inconnu* par Honoré de Balzac. Paris: Minit, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DUBUFFET, Jean. Empreintes. *Les Lettres Nouvelles*, Paris, v. 5, n. 48, p. 507-527, 1957 *apud* CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, c1986.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GALPIN, Richard. *Erasure in art, destruction, deconstruction and palimpsest*. [S.l. : s.n.], 1998. Disponível em: <<http://www.users.zetnet.co.uk/richart/archive/erasure.htm>>. Acesso em: 3 jul. 2005.

GIL, José. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

GIL, José. *A Imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996.

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GOLDSWORTHY, Andy. *Rain sun snow hait mist calm*. London: The Henry Moore Centre for the Study of Sculpture, 1985.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1992.

HERRIGEL, Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro Zen*. São Paulo: Pensamento, 1975.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KEMAL, SALIM; GASKELL, IVAN (Ed.). *The language of art history*. New York: Cambridge University Press, 1991.

KLEE, Paul. *Diários*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LAMARRE, Thomas. *Diagram, inscriptin, sensation*. In: MASSUMI, Brian (Ed.). *A shock to thought: expression after Deleuze and Guattari*. London: Routledge, 2002. p. 151.

LEONARDO, Da Vinci. *Anotações de Da Vinci por ele mesmo*. São Paulo: Madras, 2004.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: Ed. 34, 1996.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa, 1989.

MASSUMI, Brian. *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*. Durham, NC: Duke University Press, 2002.

MASSUMI, Brian (Ed.). *A shock to thought: expression after Deleuze and Guattari*. London: Routledge, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MELMAN, Charles. *O homem sem gravidade: gozar a qualquer preço*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.

PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

SALZSTEIN, Sônia (Org.). *No vazio do mundo*: Mira Schendel. São Paulo: Marca D'Água, 1996.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos, filosofia dos corpos misturados-1*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SHIFF, Richard. Cezanne's physicality: the politics of touch. In: KEMAL, Salim; GASKELL, Ivan (Ed.). *The language of art history*. New York: Cambridge University Press, 1991. p. 149.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TOURNIER, Michel. *Sexta-feira ou Os limbos do Pacífico*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

ZOURABICHVILI, François. Six notes on the percept (on the relation between the critical and the clinical). In: PATTON, Paul (Ed.). *Deleuze: a critical reader*. Oxford: Blackwell, c1996. p. 188-216.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.