

ALESSANDRO DO NASCIMENTO

DESENHO E SUBVERSÃO

DIÁLOGOS
CRÍTICO/PROCESSUAIS

Dissertação de Mestrado em Artes

Universidade Federal de Uberlândia

Uberlândia - Janeiro /2011

ALESSANDRO DO NASCIMENTO

DESENHO E SUBVERSÃO

DIÁLOGOS
CRÍTICO/PROCESSUAIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Artes/Mestrado - Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de pesquisa: Prática e Processos em Arte.

Subárea: Artes Visuais

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Beatriz Basile da Silva Rauscher.

Uberlândia - Janeiro /2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

- N244d **Nascimento, Alessandro do**, 1975-
Desenho e subversão **[manuscrito]**: diálogos crítico/processuais /
Alessandro do Nascimento. - 2011.
90 f.: il.
- Orientadora: Beatriz Basile da Silva Rauscher.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.
Inclui bibliografia.
1. Desenho artístico - Teses. 2. Desenho Técnica - Teses. 3.
Jornalismo e arte - Teses. I. Rauscher, Beatriz Basile da Silva. II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
Artes. III. Título.

CDU: 741.02



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES

COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES – MESTRADO
Campus Santa Mônica - BLOCO 1V - Fone: 3239-4522 – e-mail posartes@fafcs.ufu.br

Ata da defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO junto ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

Defesa de dissertação de mestrado: CPART/002

Discente: Alessandro do Nascimento - Nº Matrícula: 100076

Título do Trabalho: Desenho e Subversão: diálogos crítico/processuais.

Área de concentração: Artes

Linha de pesquisa: Práticas e Processos em Artes

Projeto de Pesquisa: Cruzamentos gráficos: laboratório de imagens impressas e projetadas.

Às quatorze horas do dia vinte e três de fevereiro do ano de dois mil e onze no Anfiteatro do Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia, reuniu-se a Comissão Julgadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes, assim composta, professores doutores: Lucimar Bello Pereira Frange – PUC/SP; Heliana Ometto Nardin – UFU e Beatriz Basile da Silva Rauscher orientadora do aluno. Iniciando os trabalhos a presidente da mesa Dr^a. Beatriz Basile da Silva Rauscher concedeu, preliminarmente, a palavra ao discente para uma breve exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do aluno e o tempo de arguição e resposta transcorreram conforme as normas do programa estabelecidas pelo colegiado. A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, às examinadoras, as quais passaram a arguir o candidato, durante o prazo máximo de (30) minutos, assegurando-se ao mesmo igual prazo para resposta. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a comissão, em sessão secreta, atribuiu o conceito e emitiu o parecer final. **PARECER:** Os examinadores consideraram que o trabalho cumpre os objetivos propostos aliando o processo de criação em arte à reflexão crítica, estabelecendo conexões com a história da arte na contemporaneidade. Em face do resultado obtido, a Comissão Julgadora considerou o candidato **aprovado**. As correções observadas pelos examinadores deverão ser realizadas no prazo máximo de trinta dias. Esta defesa de dissertação de mestrado é parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre. O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme os artigos de número 46 a 52 do Regulamento do Programa e do artigo 55 da Resolução 12/2008, do Conselho de Pós-graduação e Pesquisa da Universidade Federal de Uberlândia. Para constar, lavrou-se a presente ata que será assinada pela presidente e demais membros da banca.

Prof^a. Dr^a. Beatriz Basile da Silva Rauscher
Orientadora

Prof^a. Dr^a. Lucimar Bello Pereira Frange – PUC/SP

Prof^a. Dr^a. Heliana Ometto Nardin

ALESSANDRO DO NASCIMENTO

DESENHO E SUBVERSÃO

DIÁLOGOS
CRÍTICO/PROCESSUAIS

Dissertação defendida em 23 de Fevereiro de 2011

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Beatriz Basile da Silva Rauscher. UFU/MG
Orientadora

Prof.^a Dr.^a Lucimar Bello Pereira Frange. PUC/SP

Prof.^a Dr.^a Heliana Ometto Nardin. UFU/MG

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a minha Mãe, minha Tia e a Mina, sem as quais, este trabalho não poderia haver se concretizado;

À Tatiana pelo amor e cumplicidade;

À orientação da Prof^a. Dr^a. Beatriz Rauscher;

À CAPES, cujo apoio financeiro me permitiu concretizar a pesquisa;

Às professoras Heliana Nardin e Lucimar Bello, pela disponibilidade e atenção com que sempre me atenderam.

À professora Cláudia França que, durante todo meu percurso acadêmico de graduação, sempre me incentivou a acreditar e continuar com minhas ideias.

A todos, meus sinceros agradecimentos.

Resumo	06
---------------	-----------

Abstract	07
-----------------	-----------

Lista de imagens	08
-------------------------	-----------

Introdução	11
-------------------	-----------

1 - O ambiente urbano como estímulo

1.1 - Um olhar para o veículo de comunicação jornal.....	14
1.2 - Reação, subversão, recusa: processo de criação.....	17
1.3 - Sobre o conceito de subversão.....	54

2 - Diálogos: campo conceitual, plástico e histórico.

2.1 - Desenho: conceitos e definições.....	59
2.2 - Processualidade e proposições instalacionais.....	61
2.3 - Desenho e suporte: aproximações com a história da arte.....	64

3 - Do suporte às ações: o corpo como meio instaurador

3.1 A ação performatizada: corpo e registros em um campo de coexistência.....	73
3.2 Desenho e instalação: convergências.....	78

Considerações Finais	87
-----------------------------	-----------

Referências	89
--------------------	-----------

“**D** ESENHO E SUBVERSÃO: diálogos crítico/processuais” é

uma pesquisa em poéticas visuais na qual se pretende confrontar o desenho e jornal impresso. A presente proposta analisa e descreve práticas do desenho em torno das alterações operadas sobre as folhas de jornal impresso; enfatizando os possíveis desdobramentos semânticos pela interferência artística. Pretendeu-se, construir e expor um conjunto de trabalhos cuja marca é o hibridismo entre técnicas características do desenho e as advindas de outras linguagens. Apresentou-se as questões referentes ao caráter subversivo da apropriação, da singularidade do processo gestual de criação e, possibilidades instalacionais que valorizassem a interação objeto/participador.

Como procedimento de estruturação desta pesquisa, adotaram-se: fatores motivacionais referentes aos estímulos urbanos

contemporâneos, procedimentos técnicos e operacionais aceitos a partir do próprio processo de criação, referenciais teóricos oriundos da História da Arte e da Filosofia; referenciais artísticos, dentro dos quais, buscou-se conexões e distanciamentos formais com a presente investigação plástica. ■

PALAVRAS CHAVE:

desenho contemporâneo, mídia impressa, apropriação, subversão.

“DRAWING AND SUBVERSION: critical/process dialogues” is a investigation in visual poetics with the purpose of confronting drawings with the printed newspaper. This proposal describes and analyzes drawing practices that change the content on the sheets of a newspaper, emphasizing possible meanings from the artistic interference. The intention is to expose a body of work whose characteristic is a hybridism between drawing technical features and those which come from other forms of expression. We present questions concerning the subversive nature of appropriation, the singularity of the gestural process of creation and installation possibilities that value the interaction between object/participant.

We adopted the following as the structure process for this research: motivational factors related to urban contemporary motivation, technical and operational

procedures assumed from the process of creation itself, theoretical references from Art History and from Philosophy and artistic references from which we sought to find formal connections and differences that relate to this artistic practice. ■

KEYWORDS:

contemporary drawing,
press media,
appropriation, subversion.

LISTA DE IMAGENS

- Fig.01 - Sem título, desenhos em têmpera mista sobre folhas de jornal impresso: a(fechado frente), b(fechado verso), ambos 32x56cm, 2004..... **25**
- Fig.02 - Sem título, desenhos em têmpera mista sobre folhas de jornal impresso, 64x56cm, 2004. (a, b, c, d).....**26, 27, 28, 29**
- Fig.03 - Sem título, Interação performática com a poltrona e objeto - jornal - realizada na Praça Tubal Vilela, Uberlândia-MG, 2005..... **30**
- Fig.04 - Sem título, poltrona, porta jornais e objeto - jornal -, exposição realizada no 1º Salão de Artes Visuais do Triângulo, Uberlândia-MG, 2005 a(instalação após montagem), b(durante a exposição).....**31, 32**
- Fig.05 - Sem título, têmpera mista sobre papel vergê, 42x30 cm, 2008. (a, b, c, d).....**34, 35, 36, 37**
- Fig.06 - Sem título, têmpera mista sobre papel duplex, 65x90cm, 2009.... **38**
- Fig.07- Sem título, colagem e têmpera mista sobre papel duplex, 65x90cm, 2009..... **39**
- Fig.08- Sem título, têmpera mista sobre catálogo impresso, 42x30cm, 2009..... **40**
- Fig.09 - Sem título, colagem, têmpera mista e giz sobre tela, 86 x 90 cm, 2008..... **41**
- Fig.10 - Sem título, colagem digital impressa sobre papel, 400x150cm, 2009..... **43**
- Fig.11 - Sem título, exposição Entre Tempos, têmpera mista sobre folhas de jornal de classificados, 2009. a(imagem do objeto jornal), b(objeto, cadeira e mesa durante a exposição).....**45, 46**
- Fig.12 - Sem título, têmpera mista sobre folhas de jornal, 56x64cm aberto, 2009. (a, b, c)**49, 50, 51**
- Fig.13 - Sem título, têmpera mista sobre folhas de jornal, 2010. a(dobrado, 128x244cm), b(aberto, 256x244cm).....**52,53**

Fig.14 - Simulações digitais de possíveis apresentações do trabalho no MUnA	63
Fig.15 - Natureza Morta com Palhinha de Cadeira, Pablo Picasso, 1911.....	64
Fig.16 - De noite, na cama, ela relê a carta de seu artilheiro na frente de batalha, página desdobrável, Filippo Tommaso Marinetti, 1919.....	65
Fig.17 - Zang Tumb, capa do livro, Filippo Tommaso Marinetti/ Cesare Cavanna, 1914.....	65
Fig.18 - Merz11, Kurt Schwitters, 1924.....	65
Fig.19 - L.H.O.O.Q, Marcel Duchamp, 1919.....	66
Fig.20 - Fig.20 - Black'nburgh, colagem, Kurt Schwitters, 1946.....	66
Fig.21 - Canyon, combine painting, Robert Rauschenberg, 1959.....	67
Fig.22 - Cama, óleo e lápis sobre travesseiro, colcha e lençol sobre suporte de madeira, Robert Rauschenberg, 1955.....	67
Fig.23 - (a,b,c,d) - Flan - propostas de jornais clandestinos baseados nos jornais originais da época, 55x37cm, Antonio Manuel, 1968/75.....	68
Fig.24 - Jahre Einsamkeit, lona, Madeira, livros, Anselm Kiefer, 1998.....	69
Fig.25 - Die erdzeitalter, guache e carvão sobre papel fotográfico, 150x123cm, Anselm Kiefer, 2009.....	69
Fig.26 - El enigma transparente, recortes de periódico, Jorge Macchi, 2002.....	70
Fig.27 - Fotografia de Jackson Pollock pintando, Nova York, Hans Namuth 1950.....	70
Fig.28 - Sem título, óleo sobre tela, 160x230cm, Célia Euvaldo, 1998	71
Fig.29 - Equivalent VIII, 1966, Carl Andre, Tate Gallery, Londres.....	72
Fig.30 - Bicho, alumínio anodizado, 1963, Lygia Clark.....	72

“

Uma obra contemporânea não transforma o mundo em arte, mas, ao contrário, solicita o espaço do mundo em comum para nele se instaurar como arte.

Tassinari, 2001

”

I - INTRODUÇÃO

D E S E N H O E SUBVERSÃO: diálogos crítico/processuais é uma pesquisa, que tem como método a *poiética*¹ com a qual se procura descrever e discutir o desenho contemporâneo a partir de um processo particularizado de criação/reação sobre folhas de jornais impressos. Desse modo, por meio das experimentações e estudos que permeiam a concepção e instauração do objeto plástico para exposição, pretende-se verificar questões pertinentes à construção material, operacional, semântica e interativa do trabalho.

Ao refletir sobre o desenho, pensamos logo em suas múltiplas funcionalidades, sua adaptabilidade a qualquer suporte escolhido, bem como, em seus desdobramentos dentro das mais variadas linguagens artísticas. No dia a dia, percebe-

mos o desenho nas mais distintas aplicações: o desenho como planejamento de uma idéia (design de objetos), como representação (desenho de observação), como configuração de um pensamento (croqui ou rascunho), ou mesmo, como estrutura base para outras realizações (por exemplo, na pintura). Ao mesmo tempo em que se imagina o característico lápis preto sobre papel, vislumbram-se também os mais diversos meios para sua instauração, que vão desde as clássicas questões do ponto, da linha e da mancha sobre uma folha branca aos contemporâneos e matemáticos *pixels* presentes nos programas de computação gráfica e impressão digital. Não só essa diversidade e hibridismo, mas também, essa aceitabilidade de instauração, a partir dos mais variados suportes, marcam a

trajetória histórica do desenho enquanto linguagem.

Nesta pesquisa, em seu aspecto processual de criação, o desenho constitui-se concretamente na ação física de “golpear” as folhas com tinta preta. Esse ato incide sobre as páginas de um significativo veículo informativo do meio urbano e, a partir dessa apropriação e subversão de um meio de comunicação, são levantadas questões sobre o conteúdo que esse veículo divulga, sobre suas técnicas de diagramação e da construção de seu discurso gráfico. Sobre a superfície do papel, já sensibilizado pela tinta da impressão gráfica que, primeiramente, impregnou o papel de notícias e propagandas, a reação crítica, ironiza e opera uma segunda sensibilização formal e conceitual.

As questões do corpo, em sua ação performatizada, e possibilidades de relação com os espaços, permanecem e intensificam-se nos últimos trabalhos que extrapolam as dimensões convencionais do jornal; a

1 - O termo *poiética* advém das palavras gregas *téchne* (destreza manual), e *poiésis* (fazer, executar). O termo abarca assim, tanto a concepção intelectual e espiritual, quanto as ações físicas e habilidades técnicas necessárias para a concretização do fazer artístico. (PASSERON, p.108, 1997).

começar pela própria construção do objeto ampliado que, para cada uma de suas páginas, necessita da colagem de outras dezesseis de tamanho padrão. Tal montagem exige do corpo flexibilidade, equilíbrio e, ao mesmo tempo cuidado, devido ao fato de o papel jornal ser muito frágil. As dimensões não só reivindicam muito mais flexibilidade do corpo, ao desenhar, como também, mais resistência para prosseguir em seguidas flexões físicas de abaixar, levantar, estender-se e retrair-se, sem impor nenhuma força excessiva sobre as folhas. São relações essencialmente perceptivas que se lançam aos olhos dos participantes, ao mesmo tempo em que se abrem à subjetividade de cada um deles, no momento de interação com o objeto plástico em exposição.

Essa proposta de interpretação aberta, na qual, cada participante em meio às suas memórias, percepções e a real experiência em *loco*, durante a exposição, cria sua linha de entendi-

mento quanto ao que esse propõe, apresenta e questiona, também, ampliou-se na mesma medida das folhas do objeto plástico. A ação inicial que propunha ao participante manipular um objeto - jornal - de tamanho padrão, enquanto permanecia confortavelmente sentado em uma poltrona ou cadeira, deu lugar a uma proposta de interação mais tensa e desconfortável. Manipular um jornal dezesseis vezes maior que o tamanho padrão impõe, individualmente a cada participante, uma situação de insegurança, e obriga-o a correr o risco, no caso de decidir fruir o teor de cada página. Desse modo, a proposição dada, a partir do jornal ampliado, opera um campo de tensão e oposição indivíduo/objeto na qual, cada um - que aceite confrontar-se com o trabalho e manipulá-lo - assume sua responsabilidade frente a uma proposta que inclui articulação perceptiva, mental e física.

A partir desses aspectos, estrutura-se a construção

dessa pesquisa. O primeiro capítulo "O ambiente urbano como estímulo" busca traçar um perfil histórico da construção do discurso gráfico dos jornais impressos, descrevendo como a distribuição visual dos conteúdos pode conduzir e mesmo induzir algumas leituras. Há também considerações sobre como a urgência urbana da contemporaneidade afeta o processo criativo do pesquisador e, ao mesmo tempo, como se pretende afetá-la com a produção artística. Trabalhos de significância e direta relação com a presente pesquisa são referenciados e, juntamente com algumas explanações quanto ao processo operacional de criação de um objeto - jornal - em dimensões padrão, discutidos. Questões referentes à subversão, enquanto conceito de transformação e insurgência artística, também são pontuadas e discutidas.

O segundo capítulo "Diálogos: campo conceitual, plástico e histórico" articula-se em meio a conce-

itos e definições da linguagem do desenho em suas diversas e singulares aplicações no curso histórico. Apresenta simulações instalacionais realizadas, especificamente para a alocação do objeto plástico no espaço da galeria do MUnA, de modo a expor e compartilhar as situações de indecisão e escolhas que se apresentam constantemente em uma pesquisa poïética. Nesse capítulo, também são apresentados referenciais artísticos que trazem, de alguma maneira, questões formais e conceituais que se conectam à investigação plástica.

O terceiro e último capítulo “Do suporte às ações: o corpo como meio instaura-

dor” busca uma maior imersão nas questões que tangem o corpo/artista, corpo/objeto, corpo/arquitônico e corpo/participador. Para tanto, detém-se no caráter performatizado que caracteriza a reação/desenho do corpo artista sobre as folhas de jornal, bem como, em questões que abordam uma espacialidade e temporalidade criativa em constante acesso de recuperação, a partir do trabalho plástico exposto, no momento de interação participante/objeto. Expõe também, as probabilidades singulares e subjetivas de percepção desse corpo que desenhou e se mantém em potência de recuperação perceptiva por meio dos desenhos. As

questões instalacionais de alocação do objeto também são discutidas mais claramente. Nesse último capítulo, as correlações com o pensamento deleuziano de Rizoma e Corpo sem Órgãos, que permeiam grande parte dessa pesquisa, se colocam de modo mais presente e, também ampliadas, a partir do conceito de Território e de seus movimentos constantes de Territorização, Desterritorialização e Reterritorialização. Não é, pretensão desse capítulo, um aprofundamento quanto ao pensamento deleuziano, mas, situar questões e tensões características dessa pesquisa em relação aos conceitos acima mencionados. ■

1 - O AMBIENTE URBANO COMO ESTÍMULO

1.1 Um olhar para o veículo de comunicação - jornal

Compartilhar informações, narrar acontecimentos e histórias tem sido de grande interesse por parte do homem. “é próprio da nossa natureza informar-se e informar (...), pois, através do conhecimento dos fatos (...) o homem como que alimenta o seu espírito e, fortalecendo-se no exame das causas e consequências dos acontecimentos, sente-se apto à ação”. (BELTRÃO, 1992, p.33)

O jornal impresso surgiu por volta do século XVII (BELTRÃO, 1992, p.38) e, para comunicar, utiliza-se de diversos códigos, linguagens e signos, tornando-se um meio de convivência de inúmeras mídias.

As fotos e as notícias - sendo que a última mobiliza tanto imagens quanto textos para poder se apresentar - são a base de todos os jornais diários. “As fotos ou

as ilustrações completam ou por si só representam o arranjo visual gráfico de uma página impressa.” (SILVA, 1958, p.120)

Jornalisticamente, o título é a peça básica fundamental dos textos, e deve resumir de maneira concisa o conteúdo.

Como já mencionado anteriormente, os jornais, devido aos inúmeros avanços tecnológicos de outros meios como a TV e mesmo com o advento da Internet, investem seriamente em novas transformações visuais em seus *layouts*, para ajustarem seus conteúdos aos novos tempos e aos novos leitores. Tais modificações estéticas envolvem profissionais de desenho gráfico cada vez mais empenhados em entregar ao público tudo bem resumido e superficialmente organizado, “moderno”.

Cada vez mais vêem-se os jornais se assemelharem às revistas: inúmeros cadernos (esporte, moda, mulher, adolescente, entre outras), e com imagens e ilustrações cada vez mais elaboradas. A maioria dos princípios utilizados na elaboração visual dos jornais (contraste, proximidade, continuidade, agrupamento e outras), origina-se da teoria da *Gestalt*, segundo Gomes (2000):

“

A lei da Gestalt, comprovada cientificamente através de estudos e experimentações sobre a percepção visual da forma, diz que na formação de imagens, os fatores de equilíbrio, clareza e harmonia visual constituem para o ser humano uma necessidade, por isso, consideradas indispensáveis, seja numa obra de arte, ou em qualquer outro tipo de manifestação visual. (GOMES, 2000, p.17)

”

De um modo geral, nos jornais, todo o texto e imagens, ou seja, linguagens verbal e visual unem-se de modo a formar um todo de extrema atração, criar uma primeira leitura estética, para atrair o indivíduo para uma segunda leitura: a dos textos. Tal fator é caracterizado por João Rodolfo do Prado (1985) como “dupla leitura”. Segundo ele: “O discurso gráfico é um conjunto de elementos visuais de um jornal, revista, livro ou tudo que é impresso. Como discurso, ele possui a qualidade de ser significável; para se compreender um jornal não é necessário ler. Então, há pelo menos duas leituras: uma gráfica e outra textual”. (PRADO, apud SILVA, 1985, p.39).

Também Max Bense, segundo Silva (1985), evidencia a “força” e a funcionalidade desse fator estético de apresentação da mensagem nos jornais.

“

O fato descrito e habitualmente identificado por nós como texto, conserva o princípio do enfileiramento, ou seja, da linearidade da unidimensionalidade. Baseia-se ele no princípio da aproximação estatística que não nos dá apenas o texto como portador de informação semântica, no qual as palavras e sentenças podem ser identificadas como portadoras de sentido, mas também o que decorre da constituição estatística do estado estético, isto é, o texto como portador de informação estética, no qual as palavras e sentenças podem ser identificadas como produtos poéticos [...] (BENSE apud SILVA, 1985, p.27)

”

Mesmo após as interferências artísticas, o objeto plástico - jornal - (tanto o de tamanho padrão quanto o de dimensões alteradas) ainda mantém algumas de suas características essenciais como suas proporções originais, e a possibilidade de folhear-lo normalmente e escolher o que se pretende ler ou observar, enfim, esse ainda mantém um contato leitor/objeto extremamente transitivo.

O jornal é um veículo de considerável influência nos meios de comunicação, o que também faz dele um poderoso formador da opinião pública e de comportamento, logo, de grande valia para os interesses de grupos econômicos e políticos.

Ultimamente, tornaram-se comuns, em qualquer cidade, inúmeras bancas de jornal e um número maior ainda de pessoas interessadas no que esse veículo tem para lhes “contar” ou simplesmente “mostrar” por meio de suas imagens, suas diagramações². O jornal expõe de maneira impressa a época em que vivemos. Exibe os extremos alcançados pela massificação, pelo consumismo e violência urbana. Documenta erros e acertos tornando-se um

2 - Diagramar é fazer o projeto da distribuição gráfica das matérias a serem impressas (textos, títulos, fotos, ilustrações) de acordo com determinados critérios jornalísticos e visuais. (RABAÇA/ BARBOSA apud SILVA 1978, p.155)

instrumento de reflexão que expõe toda uma dimensão fatalista da raça humana. “Sabemos que o livro é uma forma restrita e confessional que nos leva ao ponto de vista individual, enquanto que o jornal, ao contrário, exige a participação coletiva. Dessa forma, torna-o, juntamente com as revistas, um dos mais importantes veículos de comunicação de massa.” (McLUHAN, 1995, p.231-232)

Partindo do pressuposto de que a Arte Contemporânea se expõe a um diálogo mais direto e livre com a sociedade e, se concordar com o referido autor ao dizer que “o meio é a mensagem”, pode-se constatar que não há como entender a Arte Contemporânea separadamente dos seus próprios meios instauradores, e, no caso dessa pesquisa, separadamente dos meios de comunicação de massa, tendo como base, sobretudo a pluralidade de mídias que a cultura contemporânea dispõe.

Ainda, analisando o jornal, pode-se encontrar em

McLuhan uma importante análise sobre a intensidade do meio como significado.

“

Este fato, característico de todos os veículos, significa que o “conteúdo” de qualquer meio ou veículo é sempre um outro meio ou veículo. O conteúdo da escrita é a fala, assim como a palavra escrita é o conteúdo da imprensa. [...]. Este fato serve para destacar o ponto de que o “meio é a mensagem”, porque é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas. (McLUHAN, 1995, p.22-23)

”

A partir do exposto sobre desenho/jornal/reação na pesquisa, e do caráter social que, nela, se coloca, comprova-se que a relação com o jornal impresso vai além de sua escolha enquanto material a ser utilizado - na corporificação física do objeto - ela também se dá no aspecto relacionado aos elementos constituintes do jornal impresso como um todo, diagramação, ima-

gem, texto, comunicação.

Essa relação desenho/jornal/reação, no entanto, não visa à abertura de um espaço puramente particular e explicativo, no sentido de uma produção ensimesmada, mas que, a partir desse caráter particular exposto por meio do trabalho, possa-se chegar a considerações acerca do processo de criação do mesmo, das motivações na escolha do jornal como constituinte plástico, enfim, das inter-relações entre linguagens e indivíduos que permeiam a realidade artística contemporânea. ■

1.2 - Reação, subversão, recusa: o processo de criação

A vida contemporânea é marcada pelo convívio urbano impregnado de anúncios comerciais, sobreposição e acúmulo de imagens publicitárias, sinalizações de trânsito, placas de serviços, endereços, pichações. Assim, a cidade transforma-se em um emaranhado imagético, repleto de signos, símbolos e sinais, acrescidos a inúmeras mensagens de texto. Entretanto, a capacidade de atribuir sentido a essas mensagens não acompanha a velocidade com que elas são apresentadas. Imagens ao lado de imagens, textos sobre imagens, sinais ao lado de textos; tudo é rápido, tudo é efêmero, substituível. Assim, esses estímulos em excesso, diz Ostrower (1996), vão determinar certo modo de alienação³ em seus perceptores.

“

[...] no contexto da sociedade de consumo, as coisas viciam. [...] Isso porque ocorre ao mesmo tempo, com tantas oportunidades que se oferecem, um processo orientado exatamente em sentido inverso, um processo que aliena as pessoas de sua espontaneidade criativa e de seu potencial sensível, um verdadeiro processo de dessensibilização das pessoas, que as incapacita para o uso das oportunidades oferecidas. (OSTROWER, 1996, p.334)

”

3 - A alienação se caracteriza, ontologicamente, pela atribuição de “naturalidade” aos fatos sociais. [...] Isto faz com que todo o conhecimento seja avaliado em termos de verdadeiro ou falso e de universal; nesse processo a “consciência” é reificada, negando-se como processo, ou seja, mantendo a alienação em relação ao que ele é enquanto pessoa e, conseqüentemente, ao que ele é socialmente. (PSICOLOGIA SOCIAL, 1991, p. 42)

Ao contrário da poluição e desordem visual urbana, nos escritórios de criação e produção gráfica dos grandes jornais, a alta tecnologia e a presença de projetistas gráficos são de vital importância para a construção da imagem desses meios. A cada dia, suas páginas tornam-se visualmente mais organizadas, sedutoras, para não dizer, convincentes no ambicionado intuito de legitimar suas opiniões. Assim, podemos dizer que todo jornal parte de um desenho, aqui, no sentido de *desígnio*, intenção, propósito (ARTIGAS, 1999, p.73). Tudo é arranjado para ser entendido de uma maneira já decidida por outros e, na maioria das vezes, de modo conveniente para estes. Tudo nos é apresentado de um modo pré-definido “um trabalho de desenho gráfico deve ser colocado diante do olhar do público e transmitir uma mensagem preestabelecida” (WONG,

1998, p.41). Trata-se do discurso gráfico, e, no caso da mídia impressa, para tornar isso ainda mais claro Rodolfo do Prado (1985) conclui:

“

Estamos treinados para uma rígida sucessão: título, abertura, texto. Estamos tão treinados que na verdade não tomamos consciência dela. Ora, isso nos permite dizer que o discurso gráfico tem como objetivo ordenar nossa percepção. É ele que nos dá o fio da leitura. O discurso gráfico é fundamentalmente subliminar. (PRADO apud SILVA, 1985, p.39)

”

Ainda enfatizando o caráter de indução que o discurso de uma diagramação é capaz de produzir, Bernard Voyene (1962) esclarece:

“

Capaz de fascinar, a diagramação é também capaz de enganar. Agradável, pode ser fútil; sedutora, pode ser demagógica; atrativa, pode ser simplesmente comercial e, sabendo provocar e concentrar o interesse, ela sabe também como dispersar e, assim dissolver. Estas são as perigosas contrapartidas de suas riquezas: quem ousaria pretender que elas são imaginárias? (VOYENNE, apud SILVA, 1962, s.p.)

”

O jornal impresso e a cidade mantêm uma clara ligação de interdependência, e, entre eles, encontra-se o pesquisador na

condição de leitor de jornais. Obviamente, o cotidiano é afetado por esses fatores e por suas experiências em meio a eles. Artisticamente os traços são rápidos e agressivos como o fluxo urbano e, muitas vezes, difíceis de digerir como a violência e os comportamentos que habitam em meio a esse curso apreensivo e desumanizado do dia a dia.

Em meio a esses fatores, o processo de criação do pesquisador e, principalmente, o “ato” de desenhar se caracterizam como uma “reação”, uma ação subversiva na medida em que se opera a visão crítica sobre as folhas de um veículo de comunicação

caracteristicamente urbano. Desta maneira, os desenhos fazem mais do que apenas ressensibilizarem as folhas desse meio, eles registram sobre elas como o pesquisador é afetado por essa sociedade e, como se tenciona afetá-la.

Esse ato agressivo de “reação” não pode ser delimitado e compreendido por meio de fronteiras precisas, pois propõe-se por meio dele, um afloramento da percepção e da capacidade crítica de cada indivíduo. Esse ato subversivo, como o meio impresso sobre o qual ele age, em certo sentido, revela a cultura em que o ato e o sujeito produtor desse se inserem. Não existe subversão sem agressividade, toda subversão pressupõe algum tipo de agressividade seja física, conceitual, psicológica ou artística. A agressão aqui citada e, da qual artisticamente faz-se uso, refere-se a uma intensificação da capacidade de se indignar, insurgir-se e se fazer ouvir.

O desenho tornou-se a resposta a um estilo de vida, uma resposta artística que

não só advêm de uma sociedade alienada, bem como se projeta sobre ela e sobre um dos seus mais característicos veículos de comunicação.

As interferências gráficas são desenhos em seus traços e contrastes sobre papel, no entanto, em nada condizem à visão tradicional e instituída de desenho⁴. Não são projetos, representações figurativas nem mesmo devaneios estruturais para uma futura e colorida massa pictórica. São desenhos autônomos, cujos traços são característicos de um “ato” particular reativo de desenhar sobre uma superfície que já carrega em si textos e imagens.

O desenho tornou-se uma “reação”; indignado com certas posturas ideológicas e anúncios publicitários distribuídos nas

páginas, de maneira decisiva e subversiva legendas foram rasgadas, anúncios reposicionados, textos velados e determinadas imagens realçadas. Assim, por meio dos desenhos “golpeou-se” cada ponto que suscitou essa aversão,

impregnou-se as folhas do jornal de uma nova ordem de leitura, de novos conceitos, novos pontos de vista. O trabalho se apresenta ao leitor como um objeto reformulado que traz à tona questões que, de alguma maneira, já estavam postas.

1.2.1 - Organismo e desorganização: a criação de um novo corpo

Nessa pesquisa, a proposta plástica de reação refere-se a um objeto apropriado, e ressensibilizado, ou seja, artisticamente construído de modo a estimular a atitude perceptiva (formal e conceitual) dos que entram em contato com ele. O jornal comporta coexistências e temporalidades múltiplas, fragmentos da vida urbana, pois, ao contemplar diversas notícias (de diferentes locais, datas e conteúdos), cria um percurso de ações que constitui seu discurso e, ao mesmo tempo, esse seu discurso se coloca a partir de uma rede de conexões de momentos distintos.

Assim, o jornal impresso se estabelece como um Organismo⁵, o qual pressupõe organização, no sentido de uma

4 - O que se chama aqui de visão tradicional de desenho reporta-se a uma ideia de desenho subserviente à determinados materiais constituintes - quase sempre lápis preto sobre papel branco - e também, subserviente a conceitos que o posicionem apenas como esboço para posteriores e, “superiores” realizações, ou mesmo, como uma simples estrutura para delimitar e orientar uma futura e colorida cobertura pictórica.

5 - A definição de Organismo encontra-se no texto de Deleuze intitulado “Como criar para si um Corpo sem Órgãos”. De um modo mais simplificado um Organismo é uma unidade baseada no modo arborescente de existência, ou seja, uma unidade “principal” controla e estabelece funções para as outras unidades “menores” que compõe esse Organismo. A ideia do Corpo sem Órgãos visa lançar esses corpos Organizados em um campo de possibilidades completamente distinto de tudo o que estes já tenham vivenciado. Um campo no qual cada um de seus órgãos constituintes possa autogerenciar suas funções e experiências, sem limitações hierárquicas, pré-programadas e limitantes. Segundo os próprios autores: [...] desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições, limiares, passagens e distribuições de intensidades, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor. No limite, desfazer o organismo não é mais difícil do que desfazer os outros estratos, significância ou subjetivação. A significância cola na alma assim como o organismo cola no corpo e dela não é fácil desfazer-se. (DELEUZE/GUATTARI, 1996, p.22).

unidade funcional que comporta partes não necessariamente interligadas, mas, distribuídas a partir de um fulcro, ou seja, de certa maneira enraizadas a uma unidade centro do Organismo.

Enquanto conceito, pode-se colocar esse Organismo, sob a ideia da lógica binária e do processo arborescente de ser e pensar enunciadas no Rizoma, e assim, correlacionar esse Organismo ordenado com o jornal antes das interferências artísticas. Em sua abordagem Deleuze propõe como reação a este Organismo organizado, a criação de um novo corpo, buscando o que ele define como um “Corpo sem Órgãos”, um corpo onde os sentidos são deslocados de suas funções pré-definidas. Para isso, propõe um olhar livre, uma desprogramação interna, um deixar-se desorganizar: ler com os ouvidos, tocar com olhos, pensar com o olfato. Deleuze utiliza o conceito do CsO⁶ para sugerir a desconstrução do corpo conhecido, programa-

do e institucionalizado pelos vários estratos geradores de significação e repressão de modo a redescobrirem possibilidades que possam redimensionar nosso espaço interno. É, nessa busca de um espaço de interpretações e experimentações particulares e não previamente codificado, onde se dá o tom de aproximação com essa pesquisa. Ou seja, o jornal antes das interferências artísticas, apresenta-se como um plano de potência, mas, após as primeiras ações, os dois, artista e jornal, já iniciam os primeiros passos para a construção de um CsO. Desse modo, propõe-se discutir, a partir do objeto artístico, movimentos nas sensações e atitudes perceptivas de cada indivíduo que se confronte com o objeto plástico. Que o indivíduo, além de ler o trabalho por suas dimensões, também o veja com as mãos, que o folheie com um gesto amplo, mas, possa também, refletir como esse objeto se apresenta, para que não o interprete apenas como

produto, mas, que reflita sobre o processo de construção, multiplique seus motivos, suas causas.

Sob esse aspecto, a essência desse trabalho, não está em impor os conceitos e posicionamentos, assumidos a partir das interferências realizadas sobre as folhas, como verdades, nem mesmo como inverdades, e sim, como eixos de reflexão para que, as pessoas que entrem em contato com ele, possam articular seus próprios pareceres. Desse modo, o sentido não se posiciona no objeto, ou no olhar, mas sim, no olhar dado a partir do objeto.

A pesquisa aborda e propõe reflexões, justamente sobre essa questão: como a estruturação visual - por meio das articulações do discurso gráfico e da utilização das imagens nos meios de comunicação impressa, sobretudo o jornal diário - alimenta a alienação social? A comunicação rápida, a fácil veiculação de mensagens, a codificação cada vez mais facilitada por meio dos

6 - Abreviatura: Corpo Sem Órgãos.

singulares métodos de produção computadorizados, sem, no entanto, a estimulação da capacidade de questionar, criticar ou mesmo interpretar o que é comunicado, cria uma situação de superficialização, de terceirização do entendimento do mundo que se oferece.

No intuito de clarificar tais interrogações, confronta-se o desenho de um meio de comunicação impressa ao desenho artístico contemporâneo. Enquanto um traz claramente seu objetivo comunicativo, utilizando-se das linhas precisas e da tipografia adequada, o outro, por meio do traço gestual e da ação experimental, coloca em ênfase a abertura dos sentidos.

Assim, é possível dizer que, nessa relação com os meios de comunicação impressa, outras questões relativas à comunicação são postas em causa. Pierre Bourdieu (2007), em seu texto intitulado “A distinção crítica do julgamento”, cunha o termo “lutas simbólicas” ao se referir a uma

cumplicidade implícita e inconsciente daqueles que recebem a informação pasteurizada dos meios de comunicação e, distingue um ponto de extrema pertinência dentro dessa pesquisa, uma vez que o suporte escolhido - o jornal - constituiu-se (em comparação com outros meios impressos, como o livro e as revistas especializadas), em uma das mídias impressas mais acessíveis e difundidas no meio urbano.

“

As lutas pela apropriação de bens econômicos ou culturais são, inseparavelmente, lutas simbólicas pela apropriação desses sinais distintivos como são os bens ou as práticas classificados e classificadores ou pela conservação ou subversão dos princípios de classificação dessas propriedades distintivas. (BOURDIEU, 2007, p.233).

”

O referido autor expõe e alerta sobre uma homogeneização e banalização da comunicação devido às pressões do meio mercadológico e também no uso comercial e na influência

que tais meios de comunicação geram sobre outros meios, como os meios científicos, jurídicos, e artísticos. Desse modo, veículos de comunicação, a destacar o jornal impresso, unilateralmente, injetam valorações monetárias em outros meios, e inclusive passam a deter o poder de decidir o que é, ou não é digno de “apreciação” dentro desses outros meios.

O contexto característico desse trabalho é o do desenho investigado numa proposta plástica particular. E o exercício que dentro dele propõe-se, ao ensaiar uma hipótese de trabalho, consiste em explorar a relação entre o desenho contemporâneo e a apropriação de um veículo advindo dos meios de comunicação impressa, como um ponto de potencialização do processo de criação.

Busca-se problematizar o pensamento por meio do desenho. De acordo com Foucault “Existem momentos na vida onde a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se

pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para se continuar a olhar ou a refletir” (FOUCAULT apud LARROSA, 2004, p.41). Desse modo, para Larrosa, pensar de outro modo exige escrever de outro modo e, no caso de uma pesquisa prática, pensar de outro modo, exige escrever, olhar e produzir de outro modo.

Como em um processo Rizomático⁷, o fazer artístico em questão nessa pesquisa dispõe-se e expõe-se a reconhecer os movimentos do corpo que desenha, sua multiplicidade motivacional, seus devires no processo de desenhar. A unidade - artista

que desenha - se multiplica nos traços, torna-se muitos, torna-se outros. Nesse processo, desenhos e artista somam-se e subtraem-se nos momentos incessantes de criação.

“

O rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. São os decalques que é preciso referir aos mapas e não o inverso. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p.32)

”

No Rizoma, a questão é buscar possibilidades de entrada em uma nova formação discursiva, e que, em nosso caso específico, permeará a criação artística e a exploração e análise de seu processo de criação como formação de conhecimento, não somente em relação ao objeto plástico em si, mas também sobre o veículo e os questionamentos dados a partir da percepção do processo de criação desse objeto. O Rizoma expõe a importância da

multiplicidade, dos deslocamentos desmontáveis e reversíveis, do devir e da ausência hierárquica a um Uno a quem tudo mais se remete.

No intuito de aclarar características do processo de criação evidenciando essa conectividade constante corpo/processo/objeto, e também, descrever a constante correlação - não hierarquizada, nem mesmo organizada - entre reflexões conceituais e flexões físicas, busca-se expor abaixo, de modo linear (para fins de uma melhor compreensão) o processo de produção de um conjunto de desenhos sobre folhas de jornal em tamanho padrão 56x54cm.

1 - Inicialmente, há uma seleção das páginas de alguns jornais nacionais (estes podem ser atuais ou antigos). Essa escolha não é meticulosa ou organizada, dá-se em segundos durante o manuseio e um rápido contato dos olhos sobre as folhas. Buscam-se neles notícias, anúncios publicitários e imagens que instiguem reflexões e questiona-

7 - Rizoma é um processo descritivo ou epistemológico na teoria filosófica de Gilles Deleuze e Félix Guattari que se opõem ao processo arborescente de pensar. Diferente do processo arborescente no qual tudo se origina e se reporta a uma unidade raiz, em um Rizoma, cada ponto se conecta com todo e qualquer outro ponto, sua configuração não possui um início nem um fim, mas apenas um meio fértil, a partir do qual se nutre e se desenvolve. Na configuração de um Rizoma não há uma ordem a ser seguida, nenhum ponto se deriva ou se remete a uma unidade principal. “Não há unidades de medida no rizoma, apenas multiplicidades ou variedades de medidas”. (Deleuze e Guattari, 1995, p.17)

mentos re-ferentes ao que esse veículo comunica e comercializa.

2 - Após essa “escolha”, dá-se a apropriação dessas páginas e o início da “ressensibilização⁸” do seu conteúdo, visual e conceitual, por meio dos desenhos. A opção em trabalhar os desenhos diretamente sobre o piso, amplia o espaço de atuação dando liberdade para uma maior amplitude dos gestos. Ao mesmo tempo em que se rasgam e colam as folhas de jornal com fita crepe ou cola branca, agregam-se reações singulares do artista evidenciando e ocultando determinados detalhes de imagens e de textos. Algumas páginas são rasgadas

8 - É utilizado o termo ressensibilização, pois considera-se a primeira impressão gráfica como sendo uma primeira sensibilização de conteúdo sobre as folhas virgens de papel jornal. Assim, a ação sobre essas folhas já sensibilizadas, podem ser consideradas uma segunda sensibilização formal. Há também um outro sensibilizar, que se dá na medida em que os conteúdos do jornal sensibilizam o artista pesquisador ao ponto de se indignar, e, nesse sensibilizar conceitual sobre esses conteúdos, que, são alterados, ironizados e, não raro, eliminados dentro de um novo campo de sensibilização, o campo artístico.

e, logo após, coladas novamente, depois recebem desenhos com tinta preta (têmpera mista⁹). Estes desenhos são sobrepostos por colagens e, às vezes, essa colagem que se sobrepôs ao desenho é novamente sobreposta - total ou parcialmente - por outros desenhos. Essa fase poderia ser visualmente descrita como um tipo de “rediagra-mação” do jornal, ou, melhor dizendo, a fase em que os desenhos diagramados sobre as folhas de jornal, interferem também alterando ou mesmo cancelando a diagramação original do mesmo. Essa fase processual de criação também caracteriza toda a ação performatizada - vide capítulo 3 - pois exige do corpo tanto reflexão mental quanto flexões físicas, ao abaixar, ajoelhar, aproximar, distanciar e, novamente, aproxi-

mar e tornar a abaixar para desenhar. Tais movimentos, deslocamentos e flexões do fazer artístico são constantes e permeiam cada escolha colagem ou traço.

Tanto os desenhos quanto as colagens não ocorrem de maneira linear ou hierarquizada. Não há buscas por padrões aceitáveis de construção formal. Não existem testes ou segundas tentativas. É um desenho decidido.

3 - Após esses procedimentos, as folhas são colocadas para secar. O próximo passo é a “confecção do objeto plástico em si”, juntando um determinado número *a priori* de páginas - também não há um número determinado, eles sempre variam de exemplar para exemplar - de modo a obter um objeto de espessura próxima a de um jornal comum.

9 - Falar da importância presente na adequação pessoal da têmpera mista composta por: pigmento industrial, nanquim, água e cola, não equivale apenas a enunciar o óbvio. Quando se descreve a relação - artista/material - frente à tinta usada em seu valor ampliado de constituição do trabalho, descreve-se não somente uma mediação mecânica na mistura dos componentes, mas, algo próximo à alquimia, à rude dosagem das partes, a textura obtida, enfim, uma relação que envolve intimidade, decisão e improvisação; um misturar e ser misturado. Sob esse aspecto, a têmpera constituiu-se em mais um elo na unidade corpo/objeto plástico, capaz de presidir junto à superfície trabalhada, os dados que o corpo solicita produzir.

4 - O objeto plástico une várias mídias e linguagens. É desenho bidimensional e também objeto tridimensional passível de manuseio. Ele ainda é um jornal, pois intencionalmente manteve sua forma e dimensões originais.

O juízo da construção de uma conectividade constante posta no processo Rizoma vem de encontro às questões que se estabelecem entre corpo/processo/objeto plástico no processo de criação, uma vez que se pretende analisar tais elementos, não em uma aceção particularizada, nem mesmo de modo hierarquizado, no qual todos os demais constituintes materiais e operacionais se reportem ao corpo/artista de modo a centralizar a concepção operatória. Como no conceito deleuziano, busca-se aqui a conectividade, obtida quando as partes se conectam de modo Rizomático em

inúmeros pontos de possibilidades, o início criativo não se dá a partir de um elemento, nem se finda no produto de um outro, mas sim, se posiciona entre, e a partir, da relação que se estabelece entre todos.

Com essa abordagem de conectividade constante corpo/processo/objeto plástico, busca-se abordar a ação física em sua característica “performatizada” de instauração enquanto obra de arte. Nesse diálogo, ação do corpo que desenha e objeto artístico são depositários de mensagens e valores simbólicos que se traduzem, por um lado, no produto dessa relação e, por outro, numa condição irrevogável: a da própria linguagem sujeita ao corpo, e do corpo em reação a partir das operações que se estabelecem na linguagem. Em síntese, o que essa reflexão acerca do corpo busca analisar - e que se pretende abordar de mo-

do mais amplo no capítulo 3 - centra-se na análise da ação “performatizada” que se estabelece entre o ato de desenhar e de seu “produto” desenho. Se, por um lado, essa ação constitutiva dos trabalhos não se oferece ao público em seu tempo e espaço de criação, por outro, o produto dessa ação, permite ao que se defronta com ele, uma aproximação à citada ação. Assim, o objeto não se afirma como finalizado nem mesmo como inacabado, é um “espaço em obra”, um objeto que se refaz continuamente, renunciando a autoafirmação e procurando evidenciar desde sua materialidade, sua realidade de formação, seu espaço de afinidades.

Abaixo, o objeto artístico manipulável obtido após os desenhos sobre folhas de jornal impresso: dobrado, frente verso fechado (Fig.01). Quatro páginas do interior do jornal aberto (Fig.02). Ação performática com o objeto jornal em praça central de Uberlândia (Fig.03). Exposição do objeto/instalação no 1º Salão de Artes Visuais do Triângulo (Fig.04). ➤

10 - Adota-se aqui a definição Espaço em obra de Alberto Tassinari (...) “O espaço moderno, mais que um espaço de colagem ou um espaço mensurável, é um espaço em obra, assim como é dito de uma casa em construção que ela está em obras. Por meio da locução “em obra”, um espaço em obra possui um significado assemelhado, com a diferença de que uma obra de arte moderna, na grande maioria dos casos, não é algo incompleto, inacabado, mas algo pronto que pode ser visto como ainda se fazendo”. (TASSINARI, 2001, p. 48-49)



Fig.01 - Sem título, desenhos sobre folhas de jornal impresso.
a (fechado frente), b (fechado verso), 32x56cm, 2004

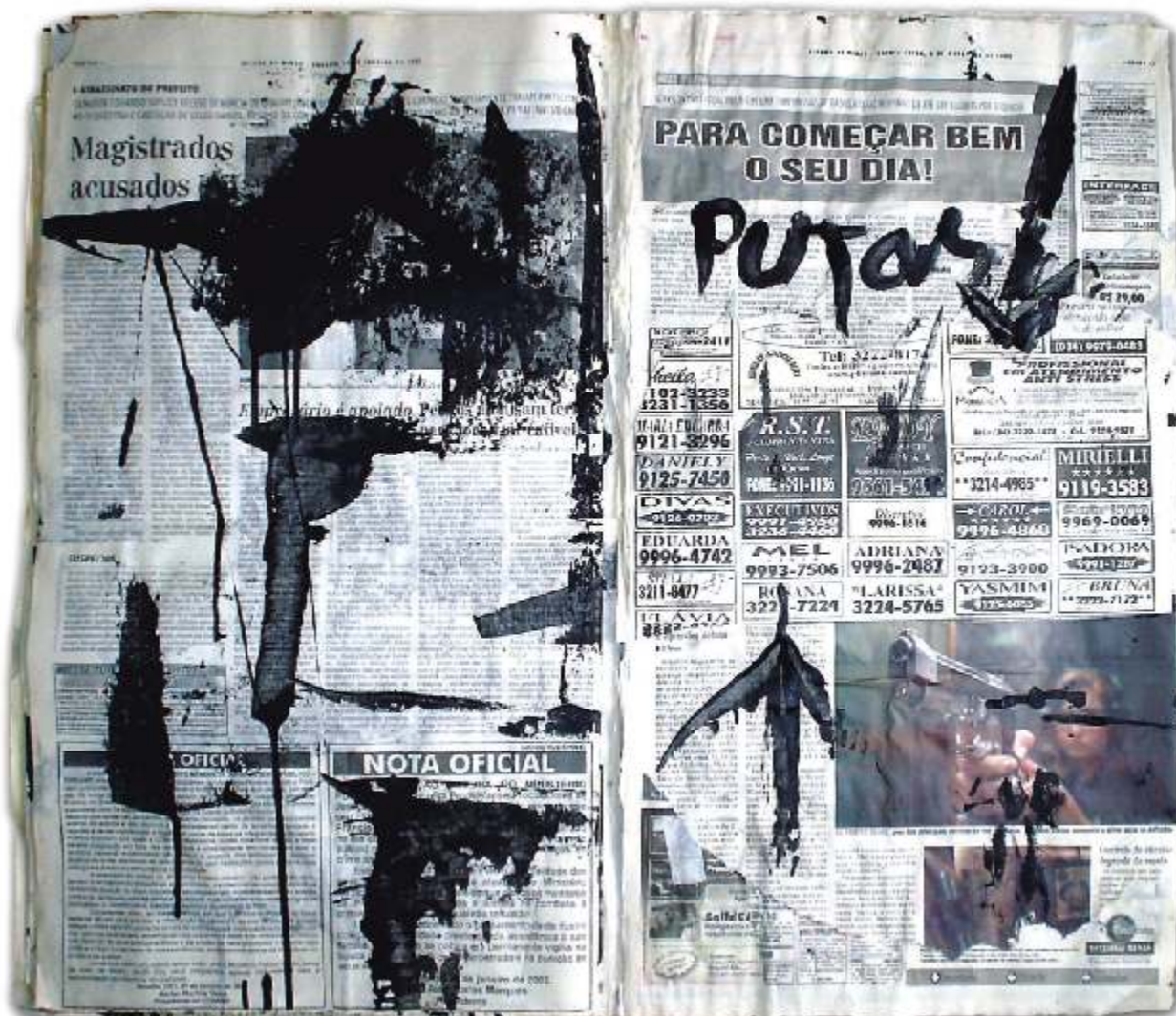


a

Fig.02 - Sem título, desenhos sobre folhas de jornal impresso.
a, b, c, d (páginas internas abertas), 64x56cm, 2004



b



C



d



Fig.03 - Sem título, Interação performática com poltrona e objeto - jornal - realizada na Praça Tubal Vilela, Uberlândia-MG, 2005.



Fig.04 - Alessandro Nascimento, sem título, poltrona, porta jornais e objeto - jornal -,
exposição realizada no 1º Salão de Artes Visuais do Triângulo, Uberlândia-MG, 2005.
a (instalação após montagem), b (durante a exposição)



b

1.2.2 - Experimentos e produção da pesquisa

Para Paul Valéry (2002), é diferente e inconciliável a análise do fazer da obra, da análise dos efeitos originados pela obra, daí o discurso do artista ser muitas vezes incoerente ou incompleto e não raro, seu trabalho pode sofrer mudanças constantes. Em suas palavras:

“

Assim, durante o trabalho, o espírito vai e volta incessantemente do Mesmo para o Outro; e modifica o que é produzido por seu ser mais interior, através dessa sensação particular do julgamento de terceiros. E então, em nossas reflexões sobre uma obra, podemos tomar uma ou outra dessas duas atitudes que se excluem. Se pretendemos proceder com o máximo rigor admitido por tal matéria, devemos nos obrigar a separar com muito cuidado nossa procura da geração de uma obra de nosso estudo sobre a produção de seu valor, ou seja, dos efeitos que podem ser originados aqui ou ali, nesta ou naquela cabeça, nesta ou naquela época. (VALÉRY, 2002, p.191)

”

Percebe-se, no percurso dessas experimentações com as folhas de jornal, que, questões referentes à apropriação, instalação objetual e performatização se fizeram constantemente presentes. Esses trabalhos, anteriormente apresentados, trazem à tona um caráter ideológico de opções,

escolhas e posturas específicas.

Prossegue-se expondo alguns trabalhos atuais, de modo a colocar em questão, suas relativas indagações e correlações com os anteriores.

Os trabalhos realizados nos anos 2008/2009, desencadeiam novas questões: a retomada da folha de papel branca, a presença de palavras e signos alfabéticos em meio aos desenhos. (Fig.05, 06 e 07); o uso da colagem de outros meios de comunicação impressa como revistas e catálogos (Fig.08, 09 e 10); o diálogo com o espaço por meio de relações instalacionais (Fig.11); e, também, o uso da figuração, que se apresenta como um corpo que procura sua expressão por meio de uma autorreferência cada vez mais direta e presencial junto ao desenho (Fig.05 a 10).



Fig. 05 - a, b, c, d - Sem título, têmpera mista sobre papel vergê, 42x30cm, 2008.



b



c



d



Fig.06 - Sem título, Têmpera mista sobre papel duplex, 65x 90cm, 2009.



Fig.07- Sem título, colagem e têmpera mista sobre papel duplex, 65x90cm, 2009.



Fig.08- Sem título, têmpera mista sobre catálogo impresso, 42x30cm, 2009.



Fig.09 - Sem título, colagem, têmpera mista e giz sobre tela, 86x 90cm, 2008.



O trabalho apresentado na exposição coletiva “de todo corpo um pouco”¹¹ (Fig.10), centra-se na ideia de afronta e deboche ao discurso gráfico publicitário, utilizando-se para tanto, de meios e padrões derivados do próprio meio questionado. Sob esse ponto de vista, a provocação é evidente, na medida em que, a imagem em questão, é constituída a partir de recursos específicos do discurso gráfico publicitário como: formato, tipografia, uso de programas de edição de imagens digitais e vetorizadas, impressão digital. Na verdade, a própria proposta em veiculá-lo

como um *outdoor* publicitário no centro da cidade (opção negada pelas empresas de outdoor devido a regulamentações do meio no tocante à nudez), evidencia uma apropriação crítica e de grande agressividade dada, a partir, e sobre, os instrumentos de comunicação da propaganda.

Nesse trabalho, a ironia ao meio dá-se na quantidade excessiva de imagens superpostas, na agressividade sugerida pelas facas, nos corpos expostos em menções pornográficas, no emaranhado de objetos aparentemente descontextualizados uns dos outros, enfim,

à uma espécie de propaganda subversiva. Na frase, “NÓS SOMOS AQUILO QUE VOCÊ FAZ”, o uso tipográfico em caixa-alta, e, sua dimensão em destaque expõe-se com um grito em relação ao espectador e, ao próprio meio publicitário. Uma provocação, também presente na nudez parcial dos corpos, e, na completa “nudez” narrativa do conjunto de imagens, que sugerem interpretações múltiplas e particulares. Desse modo, cabe à iniciativa de cada indivíduo a construção de entendimento do trabalho, assim, qualquer que seja o ponto de entrada do espectador na obra, este é incitado a exercitar sua percepção e criar seus próprios percursos de leitura e reflexão. ➤

11 - A exposição “De todo corpo um pouco” constitui-se de uma mostra coletiva dos alunos, realizada na Universidade Federal de Uberlândia, como requisito final da disciplina de graduação “Corpo e Expressão” ministrada pelo Prof. Dr. Paulo Buenoz.



Fig.10 - Sem título, colagem digital impressa sobre papel, 400x150cm, 2009.



O trabalho apresentado na exposição “Entre tempos”¹² (Fig.11), situa-se em uma espécie de fronteira entre desenho, montagem objetual e instalação. Enquanto desenho bidimensional, não é um desenho figurativo, emoldurado e subserviente a paredes ou anteparos, ao contrário, instala-se em um objeto tridimensional manipulável - o jornal - e este objeto, por sua vez, é oferecido em um micro-ambiente criado por uma mesa e uma cadeira dentro do espaço da exposição. Pode-se pensar com isso,

que essa instalação/desenho configura-se como um todo pensado a partir dos vários elementos que o constituem de modo a significar e colocar em questão o deslocamento do 'mercado' como um lugar, uma coisa física, para o 'mercado' como um lugar abstrato de troca. No trabalho, o mercado municipal está representado pelo caderno de classificados de um jornal de Uberlândia. Em vez de representar o mercado, ele é apresentado por meio de um desenho/interferência. A ação é incisiva, contundente.

Os jornais classificados cobertos de tinta preta trazem um comentário sobre a cidade e sobre seus valores.

A fruição do trabalho encontra-se na relação de presença e experiência das pessoas na instalação. O desenho, nesse espaço, abre-se para um percurso aberto pelo espaço/objeto transferindo-se para uma proposição, um convite à interação. A primeira questão se relaciona à simplicidade e à “asepsia” dos elementos que compõem a instalação e a maneira como esses elementos são interpretados na circunstância da exposição ao serem manipulados e folheados. O que será possível, ali, encontrar?

12 - A exposição “Entre Tempos” constitui-se de uma mostra coletiva de artistas locais, realizada na Galeria Ido Finotti, centrada na representação artística contemporânea do patrimônio histórico da cidade de Uberlândia-MG. Nesta mostra, cada artista elegeu ou foi incumbido de tratar através da arte um patrimônio local (um lugar, um edifício, um bem cultural). A mim coube o mercado municipal (ver Fig.11).



a

Fig.11 - Sem título, cadeira, mesa e objeto jornal (têmpera mista sobre folhas de jornal de classificados), exposição Entre Tempos, 2009.
a (imagem do objeto jornal), **b** (objeto, cadeira e mesa durante a exposição)



b



Nas experimentações plásticas que constituem o corpo dessa pesquisa, os “golpes” e grafismos sobre as folhas, sofreram fortes mudanças devido a contingências e modificações impostas pelo próprio percurso da investigação. A ação/reação sobre as folhas agora pode ser percebida mesmo como uma negação, um golpe, mais conceitual do que físico. Ele não nega a ação que lhe deu origem, pelo contrário, conduz o campo de visão por sua própria construção formal e temporal, abre seu espaço de instauração enquanto processo, expõe, em sua realidade material, as marcas do fazer artístico físico. Comunica os sinais operacionais dos gestos que constroem os desenhos, da

intensidade e deslocamento dos traços, da tinta que se adensa sobre as folhas. Porém, agora, estes “golpes” de negação, atestam sua materialização como uma rejeição crítica ao conteúdo imposto pelo meio, propondo reflexões de um modo mais aberto e menos “impositivo” no referente às questões levantadas e as questões que possam estimular. Pode-se perceber inclusive alterações tonais do pigmento preto utilizado sobre as folhas de jornal. Os traços tornam-se mais “transparentes”, mais instigadores na medida em que velam, além de permitirem certa visualidade do que foi coberto pela tinta. Ao mesmo tempo, dão mais ênfase na ação física que constrói os desenhos,

trazendo uma ideia de força, peso e completa negação ao conteúdo das folhas frágeis de papel jornal.

Outra questão claramente perceptível e, não raramente colocada em relação ao produto dessa pesquisa, refere-se à sua efemeridade enquanto objeto artístico. Como ele pode ser guardado ou transportado, suas folhas sofrem mudanças de cor devido ao tempo? Nesse sentido, questiona-se a resistência das folhas à manipulação, se as páginas mantêm uma independência em relação a unidade formal do objeto, ou seja, se podem ser exibidas separadamente.

Partindo dessas indagações colocadas em relação à durabilidade material do objeto, faz-se pertinente

aqui atestar que, apesar de gerar um objeto plástico, e propor alternativas de compartilhá-lo com outros mediante exposições, a pesquisa não se centra na produção de objetos permanentes. Dedicase à construção de um conceito no que tange a formação de conhecimento a partir do processo artístico desde as escolhas de materiais, até sua instauração física e suas proposições conceituais de reflexão ou mesmo de pontos críticos de negação ou afirmação dentro do amplo campo artístico contemporâneo. Os desenhos mantêm o processo, e o objeto plástico, os desenhos. No entanto, uma outra maneira de preservação, para futuros acessos aos resultados e questões levantadas também pode dar-se por meio da fotografia. No caso específico do produto dessa pesquisa, a

fotografia manterá seu caráter documental registrando e prolongando a existência do trabalho. Como expõe Cristina Freire (1999) “[...] a fotografia para fins de documentação de uma performance realizada difere, por conseguinte de um trabalho de *Body Art*, cuja fotografia é feita pelo próprio artista e se dá concomitantemente ao trabalho como processo.” (FREIRE, 1999, p.95).

Nesse sentido, além de documentar os possíveis pontos de vista das apresentações do produto jornal (seja em galerias, salões ou no meio urbano), e registrar a efemeridade circunstancial presente nos momentos de interação participados/res/obra, Pode-se dizer que, após findar-se a existência experiencial do trabalho em meio às interações propostas, a fotografia enquanto documentação ocupará, de

certa maneira, um lugar de registro índice¹³ de um produto índice, pois, ela irá remeter-se a um produto plástico - jornal - que, por si, remete a um processo de criação físico e conceitual do artista.

13 - O índice dentro da semiótica, opera conexões que estendem-se entre dois elementos. Ele tem uma característica dúplice. O significante remete ao significado tomando como base a experiência vivenciada pelo interpretador. Segundo Santaella, o signo, sem deixar de ser ele mesmo, simultaneamente representa, substitui, aponta para, ocupa o lugar de outro que está fora dele (SANTAELLA, 1996, p.60)

A seguir, são apresentados alguns trabalhos (Fig.12), que, juntamente com as possibilidades de alteração de dimensão do jornal (Fig.13), apresentam uma desfiguração semântico/física que surge de dentro para fora, utilizando-se da negação quanto aos próprios recursos subversivos já utilizados (gestual agressivo e gráfico).

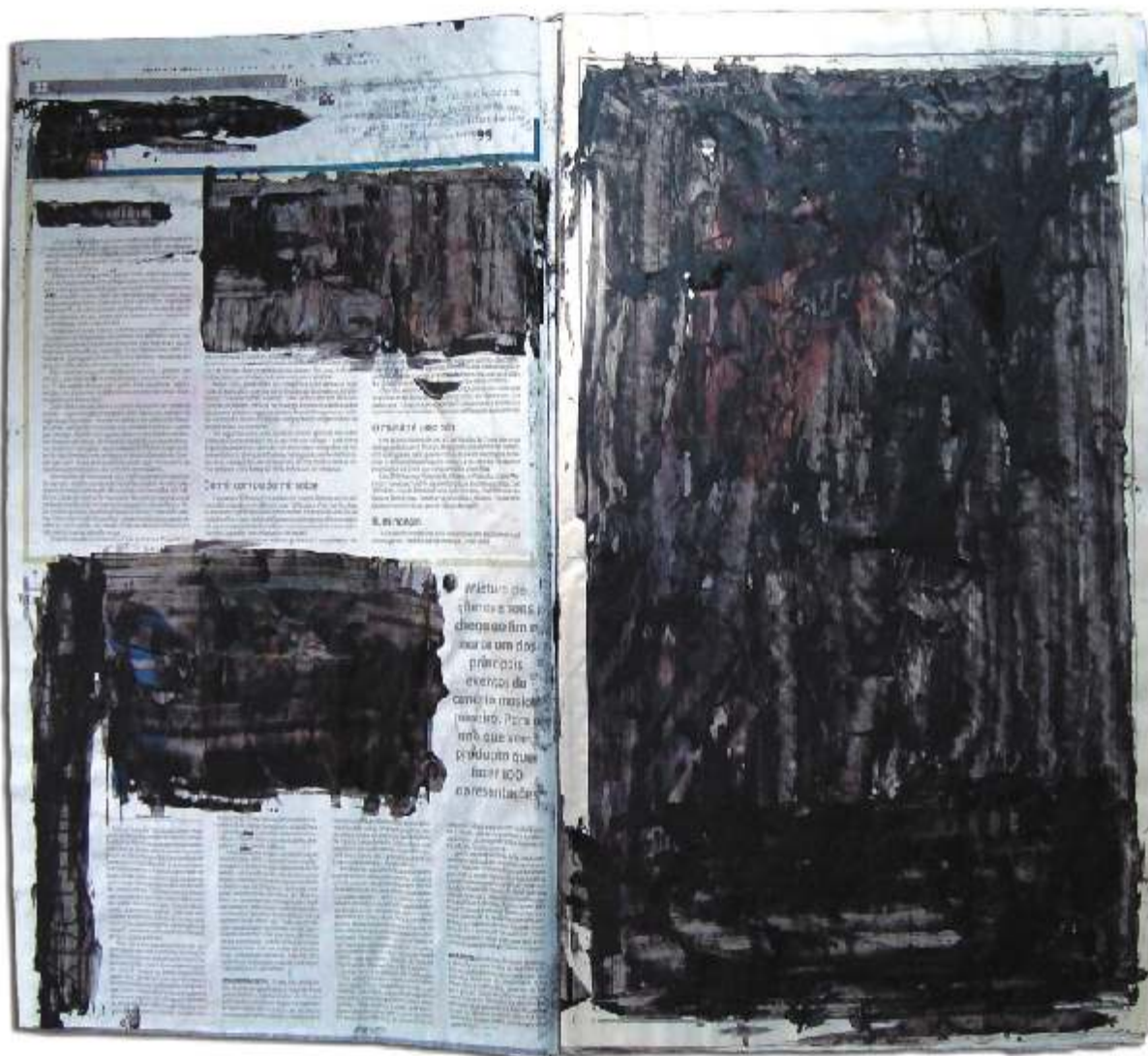


a

Fig.12 - Sem título, têmpera mista sobre folhas de jornal, 56x64cm aberto, 2009.
a, b, c (páginas internas abertas)



b



c



a

Fig.13 - Sem título, têmpera mista sobre folhas de jornal, 2010
a (dobrado, 128x244cm), b (aberto, 256x244cm)



b

No que diz respeito ao espectador - e que, no momento da exposição do trabalho, torna-se um outro dado significativo em meio a instalação - não é difícil perceber que este tem sua responsabilidade preservada com o objeto, seja no conforto da poltrona, ou da cadeira, seja na tensão em manipular um objeto de grandes dimensões. Trata-se, por assim dizer, de fazer o espectador trabalhar, conduzindo-o a conquistar a

expressividade do trabalho em vez de dá-la a ele.

Em contra partida, com o jornal de escala ampliada, assume-se também o risco de uma apreciação meramente visual, pois este, de certa maneira, gera, a priori, um distanciamento necessário para o reconhecimento visual do todo. Acrescenta-se, também, que a possível interação dos espectadores, coloca-os em uma situação de insegurança, que lhes impõe uma atitude de

precaução e obriga-os a correr o risco, no caso, de decidir folhear.

Essa interrogação, uma ideia de ação participativa, pode opor-se à ideia inicial de participação e leitura do objeto mas, torna-se, por outro lado, em um dado de ambigüidade dentro do próprio trabalho. O artista propositor não controla mais o princípio de interação indivíduo/objeto, e sim, de tensão e oposição indivíduo/objeto. ■

1.3 - Sobre o conceito de subversão

As definições de dicionário, abaixo relacionadas, corroboram que o termo subversão, em todos seus sentidos atribuídos, está sempre relacionado à idéia de transformação, de revolver o instituído.

➤ **Subversão** [Do lat. subversione.]
Substantivo feminino.

1. Ato ou efeito de subverter(-se).
2. Insubordinação às leis ou às autoridades constituídas; revolta contra elas.
3. Destruição, transformação da ordem política, social e econômica estabelecida; revolução.

➤ **Subversivo** [Do lat. subversus, part. pass. de subvertere, 'subverter', + -ivo.]
Adjetivo.

- Substantivo masculino.
1. V. subversor.
 2. Que ou aquele que pretende destruir ou transformar a ordem política, social e econômica estabelecida; revolucionário.

➤ **Subversor** Adjetivo.
Substantivo masculino.

1. Que ou aquele que subverte ou pode subverter; subvertedor, subversivo.

➤ **Subverter** [Do lat. subvertere.]
Verbo transitivo direto.

1. Voltar de baixo para cima; revolver.
2. Destruir, aniquilar (o que está assente); arruinar, derrubar:
"A lei de Rio Branco vem subverter os princípios estabelecidos pelos grandes juristas, quando sentenciavam que o escravo não gera senão para a escravidão." (Xavier Marques, As Voltas da Estrada, p. 125-126)

3. Perturbar completamente; transtornar, desordenar:

O inverno russo subverteu os planos de Napoleão e de Hitler;

"Debalde tentou destacar uma idéia desse caos e refletir sobre o acontecimento, que lhe subvertera a existência." (José de Alencar, O Sertanejo, p. 154).

4. Perverter, corromper: subverter os costumes.

5. Agitar, sublevar, revolucionar.

6. Fazer soçobrar; submergir, afundar: A tempestade subverteu a embarcação.

7. Afundar-se nas águas; submergir-se.

8. Sofrer destruição; arruinar-se, aniquilar-se.

É claro, que, ao falar de subversão, não se pode deixar de considerar um conjunto de outras ações que permeiam sua conceitualização histórica, a exemplo: guerrilha, rebeliões, revoluções, dentre outras formas históricas de subversão. É evidente que não se toma aqui a ação subversiva como revolucionária. Essa proposta visa a contextualizar o conceito de subversão assumido dentro dessa produção plástica em desenho, e, tomando esse breve capítulo, como um estágio de possibilidades, não se detém em aprofundamentos teóricos no que tange aos estudos políticos, históricos, sociológicos e filosóficos acerca desse conceito. Em outras palavras, como é impossível abordar todas as nuances que envolvem a ideia de subversão, optar-se-á por tentar analisar mais demoradamente, questões que envolvam a preocupação central desse estudo, que se fixa na ideia de subversão artística no sentido de proposta de reflexão e transformação de conceitos.

Falar em subversão dentro, de qualquer campo do conhecimento, é, de certa maneira, sustentar um discurso que mantém, pelo menos, mínimas ligações com aspectos políticos e sociais. E isso, na presente pesquisa, enfatiza-se ainda mais pela escolha do jornal como constituinte plástico e, das posturas e escolhas intrínsecas ao fazer artístico acionado sobre essas páginas e seus respectivos conteúdos. Não existe, no entanto, a pretensão de uma abordagem particular idealista ou política nos objetivos dessa pesquisa, mas não há também como negar, que a escolha pessoal por certo tipo de suporte, legitime, num certo sentido, uma postura particular frente ao que o trabalho produz e a tudo que induz essa produção.

A partir dessa compreensão, podemos contextualizar o conceito de subversão nomeado aqui, como uma proposta de ponderação crítica a toda uma série de codificações gráficas (ordem de leitura, proximidade, contrastes, dentre outros) que

visam a submeter a interpretação dos leitores a uma ordem pré-estabelecida de compreensão. Considerando que tais codificações gráficas limitam possibilidades de fazer insurgir sentidos diferentes e de produzir efeitos particulares. Apesar de parecer um caminho óbvio, não é interessante, ou mesmo pertinente, entrar aqui em análises de códigos ou cadeias sógnicas hierarquizadas pela semiótica, de modo a analisar parte por parte desse objeto na busca da afirmação do todo. Para compor essa crítica a ordem pré-estabelecida, essa pesquisa pretende valer-se desse próprio discurso gráfico e suas regras, textos e diagramações, que são, como no jornal impresso, o conteúdo veiculado e, mais rapidamente apreendido, dentro da sua abordagem plástica.

Busca-se colocar, em diálogo com o desenho, as probabilidades subversivas de mudar valores, repensar definições, insurgir criticamente, e, no caso específico do objeto dessa pesquisa, subverter o jornal impresso em

um veículo artístico significante, uma unidade plástica que se apresenta como uma variedade de sentidos táteis, visuais e críticos. Tais possibilidades fundamentam-se em uma expectativa particular de um processo perceptivo - por parte daqueles que se defrontem com o objeto - que supere a pura experiência imediata e envolve cada um desses espectadores-participadores em um emaranhado de redes constitutivas interligadas.

O caráter político revolucionário historicamente atrelado ao termo subversão, talvez seja, uma das interrogações mais fortes postas a propósito de sua presente utilização. E, a resposta a esse ponto, traz consigo uma dupla reflexão, se, por um lado a “arquitetura” histórica dessa palavra determina de certa maneira seu emprego enquanto insurgência político social, por outro, seu significado propriamente dito, ou seja, sua proposta encerra justamente o combate às caracterizações prévias ou opressoras.

Sob esse aspecto, a

resistência a esse rigor da exigência histórica quanto ao uso do termo subversão, por si só já caracteriza o combate, na medida em que leva a formular indagações referentes ao “espaço” conceitual que o termo habita, e mais exatamente, à relação que esse “espaço” mantém com sua época e campos do conhecimento. Ou seja, o fator de maior importância da questão posta anteriormente reside menos em limitações e incumbências do que em fazer perceber artisticamente a presença do conceito intrínseco ao termo subversão. Em resumo, o que a presente pesquisa busca explorar dentro do conceito de subversão é a redescoberta de possibilidades de questionamento, de ruptura e transformações por meio do trabalho artístico. Na pesquisa em andamento podemos pensar a subversão a partir de seus termos processuais, ou seja, algo que emerge mediante a própria produção artística aqui estudada.

Nas primeiras experiências com o desenho sobre jor-

nal (Fig.01 e 02), a subversão dá-se a partir da interferência e apropriação dos textos veiculados pelo jornal. Observação semelhante pode ser feita a propósito das fotos, propagandas e ilustrações cujas especificidades de inserção no meio dependem claramente de sua relação com os textos e anúncios veiculados. A partir de minhas interferências por meio da colagem, sobreposição de imagens, deslocamentos de fotos de seus respectivos contextos, o conteúdo jornalístico informado, mais do que sofrer alterações ou mesmo uma eliminação total de suas mensagens, sofre uma metamorfose, e habita um outro campo, o da arte. O objeto após minha intercessão não guarda mais nenhuma zona específica ou hierárquica dentro de uma determinada distribuição gráfica, mantêm-se na contrainformação, ironiza, neutraliza, desinforma. O objeto, após minha intervenção ainda mantém três de suas principais possibilidades: seu manuseio, escolha de conteúdo e de leitura.

Só que, ao entrar nas páginas do objeto o leitor não encontra seu “lugar marcado” como no jornal habitual.

Nessas primeiras explorações é claro o ato subversivo de insurgência inclinar-se ao predomínio da interferência sobre os textos, e às concepções possíveis de sentido que tais textos mantêm com o meio urbano contemporâneo.

Numa segunda fase de experimentações o desenho sobre folhas de jornais, passam a instalar-se também, no meio urbano (Fig.03), convidando o leitor a sentar-se confortavelmente em uma poltrona e promover uma leitura. Criam uma espécie de microambiente particular. Nessa proposta a subversão alia-se a ironia da situação de afronta e deboche posta pela comodidade e paciência reivindicadas pela proposta da poltrona em meio à urgência e correria urbana do dia a dia.

Também no 1º Salão de Artes Visuais do Triângulo (Fig.04), onde a poltrona, em meio a vários outros trabalhos, oferece-se ao leitor

como um campo de reflexão, um convite aberto ao sentar e folhear. Longe, porém, de questionar a predominância da subversão textual - acima exposta - na escala de valores da presente pesquisa, a terceira fase de experimentações e estudos assume-se como mais conceitual, menos centrada na reação gestual dos traços, das sobreposições de imagens, do ataque gestual contra a superfície. A postura agora se baseia na reação dada por meio da negação. O golpe, agora conceitual, não se insere em meio aos textos e imagens para subvertê-los em seu próprio campo, pelo contrário, o golpe, dessa recente fase de experimentações, é de negação total. Os desenhos cobrem a superfície das páginas impossibilitando a leitura, silenciam mensagens e anúncios que emanam das áreas impressas. Não há mais espaço para ironias ou inserções parasitárias em meio aos textos habituais do jornal; o desenhar agora rejeita a superfície em toda sua extensão comunicativa. A

subversão dada, nessa última fase¹⁴ de experimentações, é tanto reação quanto inflexão. Essa rejeição não impede que o espectador seja colocado em uma situação de confronto e diálogo direto com o meio, no que se refere à questão de comunicação e comunicar-se, pois, mesmo sem a presença de textos, o jornal-objeto reivindica uma leitura, não somente visual, mas, também contextual e simbólica.

Partindo dessas experimentações, surgem questionamentos referentes às próprias dimensões padronizadas do jornal impresso, as quais, no objeto apropriado, sempre foram mantidas de modo a assegurar o manuseio. Convém reconhecer, aliás, que havia uma afinidade particular com essa dimensão, por suas possibilidades de apresentação, facilidade de folhear e tam-

14 - Referente às experimentações plásticas sobre jornais de tamanho padrão, valendo-se de uma negação artística que vela quase que completamente o conteúdo das páginas. E, também, na extrapolação das dimensões do objeto plástico.

bém por sua ironia declarada e afluída no deboche às padronizações (ordem de leitura, títulos em destaque, textos diretamente relacionados às imagens, dimensões padronizadas), uma vez que ele mesmo se articulava em meio a estas.

No entanto, as alterações dimensionais exploradas (Fig.13) não vêm de modo a suprimir o espectador de suas possibilidades de inte-

ração com o objeto, lançando-o em uma relação meramente frontal e de recuo, mas, de subverter a própria ideia de interação que até o momento foi explorada, estendendo o golpe de negação e afronta também ao campo de relação objeto/espectador.

Assim, acredita-se ter apresentado, nesse capítulo, as questões processuais relevantes desse conjunto

de trabalhos, que envolvem apropriação, subversão, sensacionalismo e silenciamento. Buscou-se também, sem pretensões de grandes aprofundamentos filosóficos, discuti-las à luz de conceitos deleuzianos como o Rizoma e o Corpo sem Órgãos, de modo a dar-lhe um novo “corpo” de significados teóricos e intenções abertas. ■

2.1 - Desenho: conceitos e definições

“

O desenho não se entrega a definições prévias, rompe todas as hierarquias, situa-se a margem de qualquer cronologia, revela seu próprio tempo e o tempo do artista. Mas escapa a polêmica entre o velho e o moderno e o contemporâneo, entre vanguarda e não vanguarda. Navega, imperturbável, entre épocas e ismos, entre sensibilizações e conceitos. (MORAIS, 1975, s.p.)

”

O trabalho motivador dessa pesquisa se inicia com a relação entre apropriação e desenho e, culmina em um objeto artístico manipulável, produto dessa relação inicial.

Ao se pensar o desenho contemporâneo em seus inúmeros desdobramentos plásticos, que a cada dia se entrelaçam e se ampliam mediante as novas possibilidades tecnológicas - a destacar da informática e dos

meios de impressão digital - torna-se importante pensar também as clássicas possibilidades do desenho como: o ponto, a linha, a mancha. Esse caráter de linguagem híbrida, bem como a sua liberdade na exploração dos mais inusitados suportes como realização, talvez seja uma das nuances mais marcantes que habitam o campo do desenho contemporâneo.

Historicamente, o desenho tem congregado em si as mais diversas funções e peculiaridades. O desenho como projeto/estudo de uma ideia a ser realizada, como no design de produtos e objetos; o desenho como estrutura de orientação para futuras coberturas pictóricas na pintura; o desenho como construção de imagens do pensamento e expressão de um plano a realizar; o desenho

enquanto ilustração (técnica ou artística) de um conteúdo textual específico; e também, o desenho como registro de algo que se apresenta diante de nosso campo de visão. Também podemos considerar, acerca do desenho, sua simplicidade no que tange a necessidade de recursos materiais específicos para sua execução. (FRANÇA, 1995, s.p.)

O desenho contemporâneo busca articulações que façam emergir novos sentidos, possibilidades visuais que arrolam tempo e espacialidade. Mostra-se como expressão autônoma, sempre aberta a inter-relações, mas direta e transitivamente focado em si, livre de definições de subserviência junto a outras linguagens. Assim, o desenho, como linguagem artística independente, furta-se ao vir a ser de um projeto, furta-se ao campo do

“intermedialismo” processual e, coloca-se à frente como expressão plástica em si mesmo. O desenho contemporâneo não é mais paralelo, ele é convergente, autônomo em suas articulações e sentidos próprios. Afirma-se em sua relação com outras linguagens, dá vida a várias questões, interpene-tra materiais, rompe barreiras e, ainda assim, permanece ele mesmo enquanto se relaciona com outros campos.

“

Mas o desenho, da mesma forma que as artes da palavra, é essencialmente uma arte intelectual, que a gente deve compreender com os dados experimentais, ou melhor, confrontadores, da inteligência. [...] Porque o desenho é, por natureza, um fato aberto. (ANDRADE, 1984, p.65-66)

”

O desenhar contemporâneo rompe pré-definições, torna-se plural, abrangente o bastante para ganhar total autonomia e, inclusive, autonomia o suficiente, para compartilhá-la com o artista. O

desenho - enquanto expressão emancipada nas relações da arte contemporânea não se despe de seu caráter crítico e, tende mesmo, a se autoarguir constantemente, questionando sua própria definição no sentido de linguagem, e os desdobramentos do campo onde se instaura.

A partir de tais aspectos, pode-se concluir que o desenho ainda permeia os mais diversos procedimentos de instauração de um trabalho plástico, esboçando, projetando e antecipando probabilidades. No entanto, apresenta-se em um campo expandido de funções, conquistou autonomia e, ao mesmo tempo, não se restringe a essa autonomia permitindo-se permear por outras linguagens, transitando livremente entre o funcional e o expressivo. Uma linguagem acessível e adaptativa que atravessa a história da arte, configurando e reconfigurando seus percursos dentro da pluralidade contemporânea.

“

O desenho na arte contemporânea, é a autonomia do desenho, é a autonomia do artista que transforma o estado de ordem-desordem-ordem do mundo, em vontade única. (FRANGE, 1996, p.03)

”

Ao se direcionar diretamente ao objeto plástico, posto nessa pesquisa a partir da apropriação de um elemento advindo da mídia impressa, evidenciam-se por meio do processo físico/gestual de construção dos desenhos, os modos constitutivos do objeto, o processo do fazer artístico. Em meio às folhas do jornal, o desenho dá continuidade às palavras, cria ruídos, grita, agride, silencia. Dentro do objeto artístico, os textos das páginas perdem sua função informativa preestabelecida, elas não apresentam mais uma leitura óbvia, pois sua representação visual, agora ressensibilizada pelos desenhos e colagens, intensifica o que a idéia artística congrega.

2.2 - Processualidade e proposições instalacionais

Para apresentação do conjunto de trabalhos práticos, a presente pesquisa, por se inserir na linha “Práticas e Processos em Arte”, prevê junto a sua defesa final a realização de uma exposição em espaço público, nesse caso no MUnA - UFU (Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia). Tal fato constitui-se dentro da pesquisa como outro dado a ser considerado, uma vez que exige pensar a partir de um espaço específico - mediante suas contingências e limitações - como apresentar o produto e objeto dessa pesquisa. Como expor de modo pertinente o objeto abrigando todas suas especificidades críticas, conceituais, materiais e mesmo, suas relações espaciais de proximidade e manipulação? Como manter seu fator de interação com os visitan-

tes? Como adequá-lo ao *layout* arquitetônico característico do local? O caráter fenomenológico de reconhecimento empírico do espaço se faz presente a fim de que a investigação não se ocupe apenas das operações ajuizadas pela consciência, e sim, que o autor e sua obra se façam presentes, *in loco*, ocupem e estabeleçam relações com o espaço e que essa relação, transcenda a aparência.

“

O investigador da natureza não se dá conta de que o fundamento permanente de seu trabalho mental, subjetivo, é o mundo circundante (*Lebensumwelt*) vital, que constantemente é pressuposto como base, como terreno da atividade, sobre o qual suas perguntas e seus métodos de pensar adquirem um sentido (Husserl, 2002, p. 90).

”

Pretende-se, nessas linhas, vislumbrar possibilidades de modo a responder tais pontos. Pensado a partir das características do espaço, o trabalho propõe um caráter instalacional de modo a inserir-se e dialogar com o espaço, e, caso se pense esse espaço como já ocupado por espectadores do museu, dialogar e inserir-se também em relação às pessoas como constituintes da instauração artística. Será, portanto, nesse trinômio espaço/sujeito/objeto que se dará a real experiência instauradora do trabalho que inclui, como constituinte de sua realização, os espectadores que ali irão habitar.

De modo a ampliar essa discussão acerca das relações obra, espaço, espectadores posta nas linhas anteriores, remonta-se à idéia de

intersubjetividade¹⁵ proposta por Tassinari (2001), em que o corpo da obra e o espaço onde ela se instala não formam um conjunto unívoco, pois, para tal, precisam ainda da presença de subjetividades outras.

“

[...] para haver intersubjetividade, é necessário que existam subjetividades. A uma coisa qualquer no espaço em comum não se atribui subjetividades. É necessário, então, que a coisa seja de algum modo compartilhada por pelo menos dois sujeitos, e que estes tracem para ela a trama de intersubjetiva. Alguém passa um objeto para um outro e a trama estará armada para que dela participe o objeto. Mesmo solitária, uma subjetividade poderá reconhecer na sua inspeção do mundo os traços de outros sujeitos. Nada de seu é tão seu que um dia não tenha sido individuado por sua convivência com os outros. (TASSINARI, 2001, p.144)

”

O citado autor propõe assim, uma relação de compreensão mútua, entre sujeitos, espaço e trabalho artís-

tico, na qual o outro possa ser compreendido por cada um que compreende esse trinômio.

Nessa parte constituída por proposições, é evidente o já mencionado caráter de linguagem híbrida que o desenho contemporâneo conquistou, onde as relações desenho, instalação, objeto, permeiam constantemente umas às outras dentro de uma mesma proposta, ativam um espaço novo, uma fusão, onde o todo pressupõe relações constantes que não se constituem de unidades, e sim, de dimensões.

O jornal enquanto objeto de tamanho padrão (64 x 56cm, aberto) conjuga o ver e o manipular, e ambos completam-se. Tal manipulação mantém em si certa aura de tensão, uma vez que o objeto se constitui precariamente de folhas de jornal. Ao manusear o objeto percebe-se sua textura, a densidade

da tinta, o relevo das colagens, as sobreposições de fitas adesivas, e ao mesmo tempo amplia as possibilidades de conhecimento e entendimento sobre o objeto. Enfim, uma relação fenomenológica de entendimento mútuo, sensível, visível e participativo.

Enquanto no jornal de dimensões alteradas (2,56 x 2,44m, aberto), o mesmo tende a se mostrar distante ao toque manual, a manipulação das páginas, ao mesmo tempo em que se impõe visualmente, infringindo um olhar à distância dos que frente a eles se colocam. Desta maneira, propõe-se ao espectador como lidar com essa tensão ampliada entre ver e manipular estabelecida pelas dimensões físicas do objeto.

É possível conectar e trazer à reflexão do processo dessa pesquisa, um caminhar de responsabilidades, uma vez que, os gestos agressi-

15 - Referencia-se aqui, o conceito de intersubjetividade de Tassinari, pois essa recuperação proposta não é unívoca, mas sim, aberta a subjetividades outras. (...) para haver intersubjetividade, é necessário que existam subjetividades. [...] Mesmo solitária, uma subjetividade poderá reconhecer na sua inspeção do mundo os traços de outros sujeitos. Nada de seu é tão seu que um dia não tenha sido individuado por sua convivência com os outros. (TASSINARI, 2001, p.144)

vos de construção dos primeiros jornais, sempre acompanhados de convites confortáveis para sua apreciação (poltrona, mesa e cadeira) agora, de certo modo, se invertem. A cons-

trução atual do objeto destaca o golpe conceitual de negação, e o ato agressivo, agora está na responsabilidade dada às pessoas no desconforto e tensão em tentar folhear o jornal.

A seguir (Fig.14), são apresentadas algumas simulações dadas a partir da experiência em meio às novas dimensões, às probabilidades de empilhamento vertical e às características do espaço. ▮

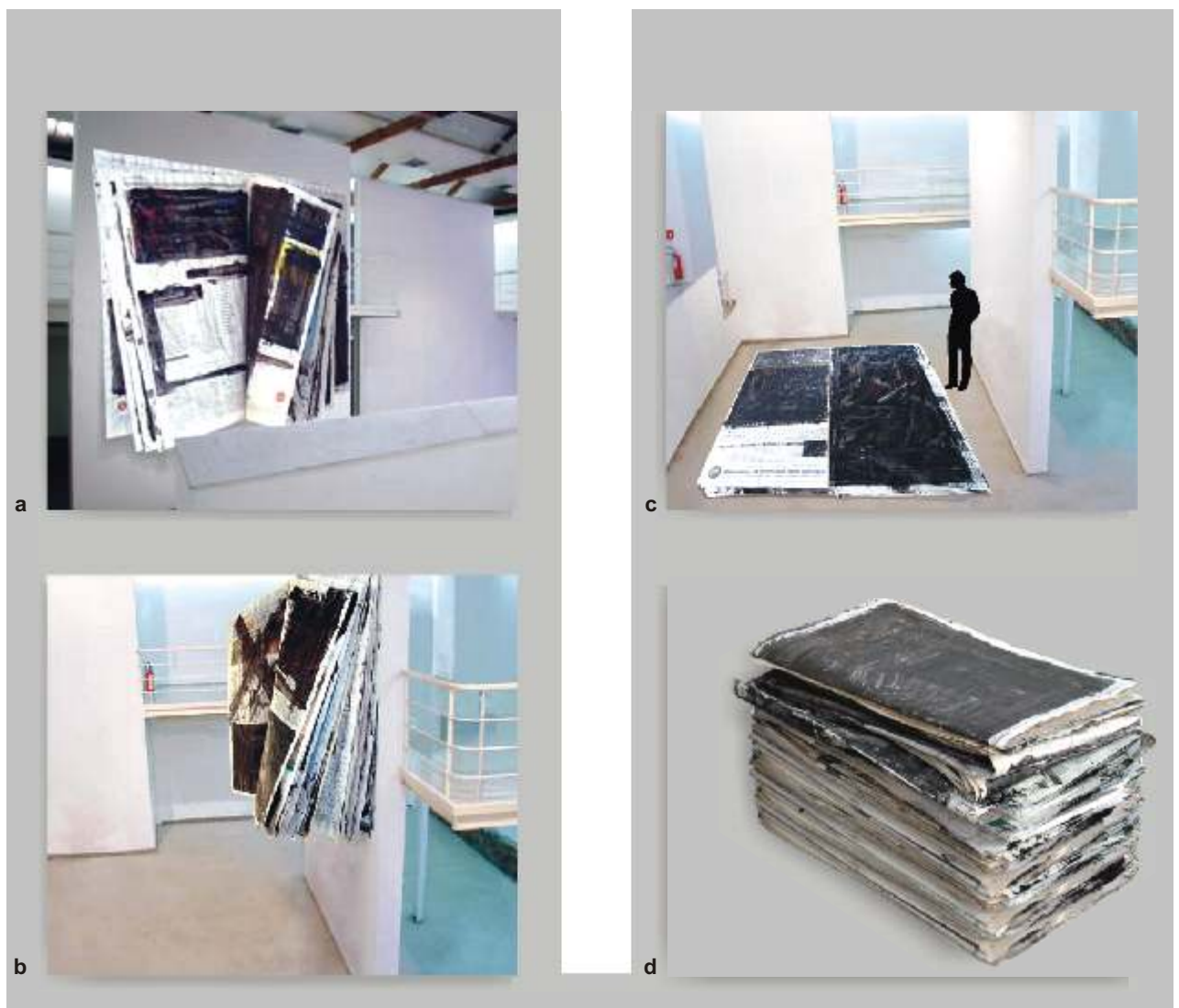


Fig.14- Simulações digitais de possíveis apresentações do trabalho no MUaA.

a, b (dimensão alterada - 256x244cm - fixado na parede: dois pontos de vista),
c (aberto, dimensão alterada sobre o piso, tendo como referência uma pessoa de 1.80m altura)
d (dimensão padrão - 64x56cm - empilhado com as folhas dobradas)

2.3 - Desenho e suporte: aproximações com a História da Arte

A discussão até aqui, nos conduz à necessidade de buscar dentro da História da Arte, produções que se relacionem com o desenho e outras questões aqui postas. Traça-se de modo linear (por razões de organização) a partir da modernidade, relações no que tange a busca por novos suportes, colagem, apropriação, relação com mídia impressa e com a interatividade.

Pensando na ideia de exploração de suportes e ruptura, aos até então, ditos materiais para arte, no sentido de nos conduzir a uma sensação outra, que a mera reprodução visual da pintura; é destacado o ato cubista de dispor no espaço da tela elementos retirados da realidade - pedaços de jornal e papéis de todo tipo, tecidos, madeiras. Com este, ato a

arte passa a ser concebida como construção sobre um suporte, diluindo fronteiras rígidas entre pintura e escultura, na medida em que liberta o artista da imposição da superfície.

Natureza morta com palhinha de cadeira (Fig.15)

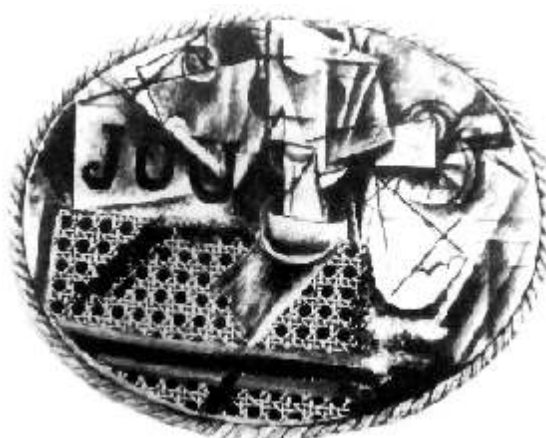


Fig.15 - Natureza Morta com Palhinha de Cadeira, Pablo Picasso, 1911.

de Picasso (1881-1973) nas experimentações do cubismo analítico é um desses trabalhos que faz a passagem de uma pintura convencional para uma pintura cujo caráter de realismo passa a ser o real intrínseco à pró-

pria matéria em sua relação no contexto plástico. “O cubismo analítico não se expandiu lateralmente, mas desencavou a superfície pictórica, contrariando as tentativas anteriores de defini-la.

Facetas do espaço são impedidas para a frente; às vezes

elas parecem grudadas à superfície. Um pouco do cubismo analítico, portanto, já podia ser visto como uma espécie de *collage manquée*¹⁶.”

(O'DOHERTY, 2002, p.33-35).

Em função des-

sa nova proposta de composição, as pesquisas cubistas tomam um novo caminho e despertam também o interesse de diversos outros artistas não somente do campo da pintura, como também da escultura com a *assemblage*.

Posteriormente, os futuristas, movimento que envolveu uma estética plástica focada na máquina, na velocidade, no progresso, mas, que também envolveu amplos estudos e experimentações no desenho gráfico, explorando o uso das formas tipográficas e dos contrastes dos espaços em branco para propor questões críticas, e tensões visuais fortes. **V**



Fig.16 - De noite, na cama, ela relê a carta de seu artilheiro na frente de batalha, página desdobrável, Filippo Tommaso Marinetti, 1919.



Fig.17 - Zang Tumb, capa do livro, Filippo Tommaso Marinetti/ Cesare Cavanna, 1914.

Os dadaístas também se fazem importantes aqui, nessa discussão, acerca do trabalho com a tipografia e experimentações composicionais de livros e revistas. Podemos comprovar nos projetos gráficos dos dadaístas (revistas, jornais, panfletos...) seu desdenho pelas regras e tradições de composição, optando por utilizarem a palavra e as imagens de forma totalmente livre, apropriando-se de ima-

gens prontas, exagerando nos contrastes, misturando diversas famílias tipográficas e ornamentos em suas composições gráficas: “A habilidade dos dadaístas para fazer propaganda, a princípio empregada em sua própria auto promoção, foi desviada para a divulgação do próprio design como parte de uma revolução social, na qual a liberdade seria obtida por meio da crescente mecanização”... (HOLLIS, 2001, p.52). **V**



Fig.18 - Merz11, Kurt Schwitters, 1924.

Ainda entre os dadaístas, destaca-se Marcel Duchamp (1887-1968), que, durante todo o tempo, dedicou-se a destruir conceitos e a subverter o estabelecido, às vezes com ações espalhafatosas e sensacionalistas. Dentre tais ações, uma que, de maneira ímpar, conecta-se em forma e conceito à presente pesquisa é sua atitude e crítica em relação a *Monalisa*, pintura do grande mestre Leonardo Da Vinci (1452-1519), que, historicamente, representa o clássico ideal renascentista de arte. Aí tem-se o conceito de “imagem ready-made”, em que Duchamp apropriou-se de uma imagem (repro-



Fig.19 - L.H.O.O.Q., Marcel Duchamp, 1919

dução em off-set) para transfigurá-la. A “*Mona Lisa de bigode*” (L.H.O.O.Q) é um exemplo claro de afronta à sociedade e à própria Arte. Quando pintou os tais bigodes na *Monalisa*, (como se pichasse uma parede qualquer), Duchamp colocava nítida e subversivamente sua crítica pessoal ao ideal clássico de representação e ao próprio fazer artístico.

Torna-se importante aqui também mencionar Kurt Schwitters (1887-1948) que tratou sua produção pictórica e gráfica na busca de uma síntese particular, no sentido de uma revolução de uso de materiais e meios. Seus quadros eram constituídos com restos de material ou mesmo lixo, cordas, detritos, papéis usados: passagens, rótulos, restos de embalagens recolhidos nas ruas. Todos os elementos eram pregados ou colados nos quadros, sobre os quais fazia intervenções em pintura e poesia.

Segundo Schwitters “detritos, eram também, as palavras soltas, recolhidas aqui e ali no aleatório dos jorna-

is.” (SCHWITTERS apud MORAIS, 1975, p.32) ▮



Fig.20 - Black'nburgh, colagem, Kurt Schwitters, 1946

As palavras de Schwitters servem nesse trabalho, como um ponto de apoio, para trazer como conexão também os trabalhos de Robert Rauschenberg (1925-2008) com suas colagens e interferências sobre materiais impressos advindos dos meios de comunicação. Em 1958, ele começa com os “transfer drawings”, impressões tiradas diretamente de jornais e revistas, por meio dos quais ele tomava posição no tocante aos acontecimentos da atualidade, inclusive políticos. A partir do embate posto por Raus-

chenberg na confrontação livre entre a reprodução mecânica da indústria e elementos gráficos, pictóricos e plásticos na produção artística, pode-se constatar ligações frente às questões de confronto e interação que esse trabalho estabelece com o espectador. Algo entre o objetivo e o subjetivo, uma conversa entre o individual e o coletivo.

Suas “combine paintings” nutrem diretamente o

desenvolvimento dessa pesquisa por levantar, ao seu modo, questões políticas e sociais. São montagens cuja composição mistura valores de sentido sociais a níveis “não estéticos”¹⁷ de construção. Nelas, ele empregava livremente elementos pictóricos de maneira selvagem e explosiva, passando uma sensação de intensa ação construtiva e uma aparente ausência interpretativa. Na combina-

ção desses elementos, Rauschenberg põe em questão as propriedades intrínsecas dos meios de comunicação e seu “valor” de uso na economia capitalista contemporânea. ▽



Fig.21 - Canyon, combine painting, Robert Rauschenberg, 1959



Fig.22 - Cama, óleo e lápis sobre travesseiro, colcha e lençol sobre suporte de madeira, Robert Rauschenberg, 1955

17 - O termo “não estético”, apesar de ser na arte contemporânea algo já assimilado há décadas, é aqui utilizado para caracterizar algo oposto a um ideal ainda muito incutido no senso comum, ou seja, em uma visão de estética artística focada no “gozo” visual do clássico estereótipo de belo, que tem como premissa a representação de formas perfeitas e proporções harmônicas. A beleza é uma realidade perceptível mediante um sentido especial que não exige raciocínio nem explicação (HUTCHESON); o belo é o que agrada universalmente e sem necessidade de conceito: finalidade sem fim (KANT); a beleza é o reconhecimento do geral no particular (SCHOPENHAUER). Para Platão, o belo é o que faz com que hajam coisas belas. O belo é independente, em princípio, da aparência do belo, é uma idéia (...), o “belo” a rigor não é um predicado, mas uma realidade inteligível, possibilita toda predicação. (MORA, 1996, p.64-65)

Ainda articulando conexões formais e conceituais que a presente pesquisa herda de outros artistas, em relação ao suporte adotado, distingui-se em Antonio Manoel uma referência no campo artístico nacional de suma pertinência nesse contexto. Não somente pela apropriação da realidade imediata veiculada pelo jornal e pelo modo subversivo com o qual poeticamente atuava sobre o mesmo - mantendo sua paginação e possibilidades de manipulação como que, conclamando a todos, aqui estão os fatos, vamos enfrentá-los - mas, pelo seu processo dentro dessa experimentação, que culminou, após o uso das folhas de jornal, na impressão de seus próprios exemplares clandestinos de jornais, esses já, com profundas mudanças na estrutura gráfica e de conteúdo geral do veículo.



Já nos trabalhos do artista Anselm Kiefer, as questões colocam-se pela disposição física e conceitual no uso dos materiais. Sua crítica pessoal e mordaz materializada em uma trama de relações formais e imagéticas expõe sua aversão crítica ao autoritarismo, denota clara denúncia à realidade de uma cultura repressiva. Nos trabalhos de Kiefer, suas críticas históricas ao passado nazista da Alemanha, não se perdem no tempo, ao contrário, evocam por meio da memória, uma clara retomada crítica frente ao presente.

“

A arte de Anselm Kiefer, como a dos deuses embalsamadores, é uma arte da regeneração, e, na medida em que a questão de todos os seus temas é o passado, uma arte de regeneração da memória do mundo. [...] (TASSINARI, apud SILVEIRA, 2008, p.79)

”

A ligação com as propostas enunciadas nessa pesquisa se faz ainda maior nos trabalhos de livros de artista, nos quais, Kiefer literalmen-

te, empilha diretamente sobre o piso da galeria uma mescla de fotografia, pintura matérica e desenho. Tais trabalhos denotam uma abor-



Fig.24 - Jahre Einsamkeit.
Lona, Madeira, livros,
Anselm Kiefer, 1998



Fig.25 - Die erdzeitalter.
Guache e carvão sobre
papel fotográfico, 150x123cm,
Anselm Kiefer, 2009.

dagem de interação em que a sugestão substitui a afirmação e intensificam o conhecimento dos indivíduos em suas possibilidades de folhear tais livros, cujas grandes dimensões propõem uma relação tensa desde seu conteúdo, até seus aspectos físicos.

Jorge Macchi, com seu minimalismo a partir de recortes de jornal, nos dá a impressão de um adensamento formal das atrocidades do mundo, resumindo todas as notícias a um simples esquema de cheio e vazio, ou em paralelo com o objeto em estudo, entre o velado e o realçado. Enfim, um produto plástico que expõe os vestígios processuais de uma ação artística física, meticulosa e incisiva do artista sobre cada pequeno recorte executado sobre as imagens, textos, legendas e títulos. Cada um desses cortes, além do papel, recortou também, todo o esquema de construção discursiva que o jornal outrora comunicava.

Fig.26 - El Enigma Transparente.
Recortes de periódico,
Jorge Macchi,
2002



Fig.27 - Fotografia de Jackson Pollock pintando, Nova York, Hans Namuth, 1950

Nessa pesquisa o ato de trabalhar sobre as folhas de jornal, impondo gestos amplos em vez de detalhes, agressividade e força em vez de cuidado, a incorporação do acaso que a tinta proporciona ao escorrer ou espirrar, aproximam-se do expressionismo abstrato de Jackson Pollock. Suas *action painting* marcadas por seu método de pintar caminhando ao redor da superfície trabalhada, sua técnica de deixar cair a tinta sobre a

tela, seus gestos rápidos, seu envolvimento físico com a criação. Segundo o próprio Pollock:

“

Quando estou na minha pintura, não tenho consciência do que estou fazendo. É só depois de uma espécie de um período de 'familiarização' é que vejo o que andei fazendo. Não tenho medo de fazer mudanças, de destruir a imagem [...]. (READ, 2000, p. 266-267)

”

Pensando, nessa última fase de experimentações com o jornal de dimensões ampliadas, ao refletir sobre a questão do traço mais amplo e retangular, nas proposições de instauração sobre o piso, como também, no afloramento das tensões de interação com o público durante a exposição, descreve-se, nas próximas linhas, conexões formais e conceituais, respectivamente com Célia Euvaldo, Carl André e Lygia Clark.

No trabalho sem título (Fig.28) da artista Célia Euvaldo, a presença monocromática, se impõe a partir de vastas pinceladas retan-

gulares sobre a superfície branca da tela. A espessura e amplitude de abrangência dos traços pretos, que se estendem para fora das extremidades da tela, trans parecem um “peso” visual que parece se relacionar de modo tenso com a suavidade das pequenas áreas de branco restantes.

Esse mesmo traçado retangular e “pesado” caracteriza também os desenhos realizados sobre as folhas do jornal ampliado. No entanto, o “peso” que esses desenhos apresentam torna-se ainda mais relevante na medida em que o objeto se apresenta sobre o piso da

galeria. Com o trabalho exposto diretamente sobre o chão, a percepção visual de cada desenho parece transformá-los em pesados “blocos” de tinta, sobre as folhas de papel.

A questão do piso como um constituinte significativo na instauração do trabalho plástico, permite recorrer ao trabalho intitulado *Equivalent VIII* (Fig.29) do artista norte americano Carl Andre. Nesse trabalho, o artista apresenta ao espectador, diretamente sobre o piso, uma composição retangular formada por 120 blocos de concreto, meticulosamente alinhados. Peso real e peso visual dialogam claramente nessa composição minimalista, ao mesmo tempo em que tangenciam também, uma clara relação com a espacialidade que o envolve e, sobre sua temporalidade processual de execução, pois, a partir do objeto plástico, é possível perceber e mentalmente imaginar, o artista em ação empilhando cuidadosamente cada um desses 120 blocos, de peso considerável, em um tempo

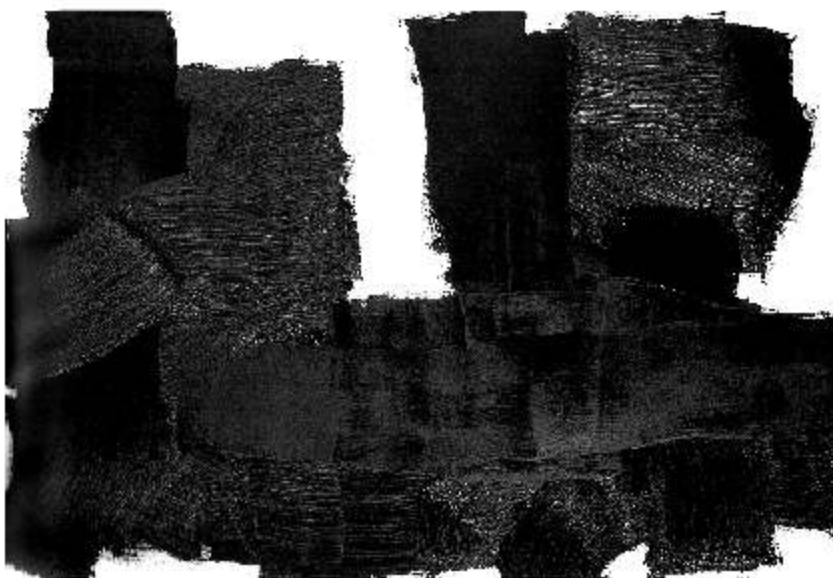


Fig.28 - Sem título, óleo sobre tela, 160x230cm, Célia Euvaldo, 1999

específico dentro do qual o espectador não se insere fisicamente mas, a partir do objeto, posiciona-se mentalmente para recuperar essa ação.



Fig.29 - Equivalent VIII, 1966, Carl Andre, Tate Gallery, Londres.

No âmbito da interatividade com o público, proposta a partir do objeto, são relacionados os trabalhos de Lygia Clark realizados na primeira metade da década de 60 do século passado. Nesses trabalhos, intitulados “Bichos” (Fig.30) realizados com placas de alumínio anodizado interligadas e articuladas por dobradiças, a artista busca lançar ao espectador propostas de recriação acerca de seus objetos artísticos. Nesse sentido, artista propositor, objeto proposto e participante são colocados em um movimento constan-

te de mutabilidade e renovação. As dobradiças desdobram não somente a característica formal do objeto como também desdobram o participante em seu aspecto de co-autor, na medida em que ao manipular, dobrar e desdobrar o objeto, ele cria um outro “Bicho” a partir do “Bicho” proposto pela artista.

A proposta interativa dada com o objeto plástico jornal, apesar de não possibilitar uma mudança em sua estrutura formal, propõe articulações e desdobramentos no que tange sua leitura espacial e semântica a partir

dos conteúdos velados ou realçados e, sobretudo, de seu processo criativo de realização. Nesse sentido interativo, o jornal objeto plástico deixa de informar para formar-se, a partir de cada participante que aceita o compromisso físico/perceptivo de folhear suas páginas.

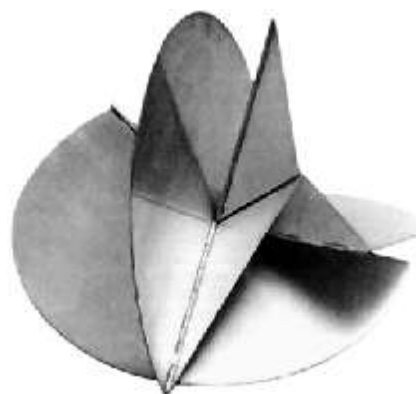


Fig.30 - Bicho, alumínio anodizado, 1963, Lygia Clark

A partir desses aspectos plásticos, operacionais e processuais apontados em cada um desses referenciais artísticos pôde-se construir e estruturar um significativo campo de associações formais e conceituais. Partindo, dos aspectos selecionados a partir de cada artista abordado nesse item final do capítulo 2, constrói-se a estrutura referencial artística dessa pesquisa. ■

3 - DO SUPORTE ÀS AÇÕES: O CORPO COMO MEIO INSTAURADOR

3.1 - Ação performatizada: corpo e registros em um campo de coexistência

Pretende-se desenvolver, nesse capítulo, idéias sobre o processo performatizado¹⁸ de construção dos desenhos, o que torna necessário, traçar alguns aspectos da linguagem artística da performance de maneira a clarificar e ampliar questões postas acerca do processo de construção do discurso das imagens, que, de certo modo, “documentam” instantes específicos do corpo na efêmera construção dos desenhos que edificam o presente trabalho plástico.

3.1.1 - Corpo, ações e registros

“Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a performance é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la”. (COHEN, 2004, p.28). Partindo desse pequeno trecho

do livro *Performance como Linguagem* de Renato Cohen (1956 - 2003), percebe-se claramente na expressão “ao vivo” uma espécie de “prerrequisito” eliminatório para se adentrar no campo das possibilidades performáticas.

Embora como já dito antes, não seja propósito dessa investigação definir a presente construção processual como uma perfor-

mance, não se trata tão pouco de excluir completamente suas ligações com a mesma. O que, de certa maneira, exclui-se aqui é a obrigação do processo de criação dos desenhos darem-se em tempo real diante de um público (convidado ou accidental), para só assim assumir certo rótulo de ação performática e, estar a partir daí, credenciada a lançar-se em diálogo com a arte da performance.

Dessa maneira, o processo de construção do objeto plástico motivador dessa pesquisa, mesmo não

18 - O termo performatizado aqui usado, baseia-se no empréstimo de mecanismos e princípios da performance, mas não de sua característica primeira que é ser realizada ao vivo, de forma presencial e sinestésica junto a um público. Tal termo que utilizo vem revestido de uma espécie de ausência presente, (*performartizar* + *ado* = sufixo adjetival de tempo, que no caso remete ao passado) de uma idéia de algo já ocorrido, mas que os desenhos colocam em constante potencia de re-presentificação (no sentido de trazer de volta ao presente) e de transformação interpretativa desse presente que se recupera.

sendo aqui classificado como uma performance (onde as ações são oferecidas ao público a partir de uma realidade dentro da qual se julga permitir a totalidade participativa dos presentes como co-autores em tempo real - “ao vivo”), tão pouco pode ser reduzido a puro gestual mecânico de construção.

Se, de certa maneira, dentro dessa idéia performatizada de construção, exclui-se a imediata presença do público durante o processo de concepção, os desenhos - produto desse processo - preservam a idéia de ação de um corpo artístico que o construiu em um tempo específico, ou seja, por meio dos desenhos - que transparecem como o artista agiu - esse corpo continua construindo, na medida em que cada indivíduo o perceberá e o reinterpretará de modos diferentes.

O sentido performatizado atribuído ao processo de construção plástico começa a emergir do momento introspectivo de relação e manipulação das folhas de

jornal, intensifica-se na ação física do corpo sobre as folhas e, mesmo após findar-se a ação do desenhar, todo esse processo manterá sua recuperação no próprio discurso exposto por este objeto artístico produzido. Ou seja, tal processo escapa do domínio visual imediato dos indivíduos, vindo a surgir e “materializar-se” novamente em um outro tempo, na relação deles com o objeto artístico.

Claro que, nessa recuperação temporal proposta pelos desenhos, admite-se a probabilidade de variações particulares na leitura do processo a partir da apreciação do indivíduo frente ao objeto artístico exposto, pois, este, trabalha naquele as possibilidades de uma recuperação visual do ato de desenhar a partir da articulação mental de elementos e ações em um tempo não presenciável e não mensurável. E, apesar dos possíveis excessos, ou mesmo, leituras eventualmente ingênuas que percebam o jornal apenas como mero suporte para os desenhos e não como um

constituente plástico/conceitual, não cabe aqui julgar, o que, claramente, cadencia as possibilidades de liberdade perceptiva dentro dessa proposta.

O processo performatizado assim mantém-se como um espaço em obra, em constante vias de se completar a partir das diferentes apreciações e compreensões de cada espectador. A “incompletude” (o não comparecimento do corpo que desenha em seu tempo real de ação não significa ausência) desse processo é o que faz com que essa performatização criativa se re-corporifique no espaço criativo e subjetivo¹⁹ dos indivíduos que entram em contato com os desenhos. Apesar desse caráter processual dar-se mediante o desenho, não cabe aqui dizer que esses desenhos tencionem representar, ou mesmo, que representem o processo, pelo contrário, eles apresentam o processo e comparti-

19 - Referencia-se aqui, o conceito de intersubjetividade de Tassinari, vide nota de rodapé nº 15, página 62.

lham-no abrindo um campo de construção subjetiva e criativa frente ao objeto plástico. Sob a superfície das folhas, apresentam-se as marcas de um corpo em ação, um corpo que desenha, mas, que também se desenha nas contingências do processo, e, tal processo, ainda será durante a exposição do objeto artístico redesenhado, enquanto configuração de uma idéia, de um trajeto compreensivo nas interpretações de cada espectador: como esse corpo mantém seu eixo de equilíbrio corporal para alcançar a totalidade dessa superfície? Quando decide se a tinta irá velar total ou parcialmente determinada página? Se esse corpo que desenha está apreendido no tempo do desenho, está em suspensão na percepção tátil e visual que esse apresenta?

O momento da criação e seus constituintes materiais e conceituais possuem seu tempo único, e posteriormente ao seu instante presente, não se apresentam exatamente como antes, até

porque, mesmo que se execute novamente o processo, tais componentes não serão mais os mesmos, pois independem de nossa vontade. Com os desenhos, de certa maneira, projeções da imagem dos movimentos do corpo, propõe-se despertar no olhar do outro, o interesse por essas ações, pelo menos tem-se a expectativa de que questões que afetam o artista possam também afetar outras pessoas. É preciso deixar claro que essa ação a que se refere, bem como suas motivações, não é simplesmente mecânica, como poderia ser: dirigir um veículo, lavar as mãos ou mesmo rabiscar um papel durante momentos de espera ou de conver-

sas ao telefone; tal ação é, também, intelectual e sensível.

Por outro lado, é também um erro pensar tal ação, como sendo apenas corporal, no sentido de propor, a partir dos desenhos, um exercício de imaginação quanto aos movimentos por meio dos quais estes desenhos se constituem. Tal ação é também uma investigação interior, não somente do espectador, como também do artista²⁰ e da sociedade em que se insere, pois, nasce de questões próprias de uma reflexão particular, mas na qual, o termo “particular” se compõe de numerosos fragmentos sociais, de temporalidades e culturas díspares, pois, advém de uma vivência socializada no meio urbano.

20 - Cabe aqui expor - dentro desse campo de possibilidades propostas - um campo particular de tensões e incertezas, pois, ainda que exista no artista pesquisador a expectativa em despertar no espectador uma recuperação mental diretamente estruturada nos conceitos e ações motivadores e instauradores do produto estético exposto, tal recuperação também poderá inclinar-se mais às adições do campo da imaginação pessoal de cada indivíduo. No entanto, se com o fruir dessa proposta, o espectador, a partir dos desenhos, sinta-se à vontade o suficiente para erguer dentro desse “campo em branco” proposto uma “ponte pessoal” ligando o mundo objetivo ao mundo criado a partir da sua própria imaginação, tal fato em si, já comprovará a ampla possibilidade de ocupação produtiva desse espaço.

3.1.2 - Do campo de coexistência

Nessa transição temporal, que o objeto plástico apresenta, o que se eleva enquanto formação de conhecimento, quando pensamos no corpo que desenha e seus porquês, não é tanto sua indignação quanto aos conteúdos ou suas ações físicas no ato de desenhá-lo, mas sim, aquilo que esses constituintes mencionados revelam em relação ao processo artístico de criação, ou seja, um processo reativo físico/conceitual aqui definido como performatizado que constrói, dentro do objeto plástico, um espaço e uma temporalidade próprios e, em constante possibilidade perceptiva de re-presentificação. Essa perspectiva de recuperação processual - a partir do objeto - do corpo que desenhou, no entanto, não se apresenta fechada, pelo contrário, por caracterizar-se essencialmente a partir de percepções particulares, esse

campo de recuperação se apresenta como “espaço em branco”²¹ no qual coexistem permanentemente em potência de recuperação interpretativa, as ações do corpo que desenhou em um espaço/tempo específicos, e a carga de memória e percepção do participante. Tal proposta ambiciona ampliar as possibilidades do observador ultrapassar o plano da experiência passiva - ainda que presencial - tornando o fruir artístico em uma experiência do pensamento. Em contraponto à contemporaneidade urbana, na qual os meios de comunicação, em grande parte, permeados por interesses políticos, limi-

21 - O campo que aqui se nomeia como “espaço em branco” é o espaço da materialização mental das ações do corpo que desenhou, recuperadas e re-presentificadas, a partir das percepções advindas da relação direta dos participantes com o objeto plástico. É um espaço subjetivo, e fértil, tanto quanto tenso e permeado de incertezas.

tam-se a estipular leituras e possibilidades compreensivas pré-definidas, essa perspectiva sugere que a experiência artística construa-se para²², e a partir do indivíduo, que mais do que espectador, torna-se um participante responsável pela construção do conhecimento artístico proposto.

Assim, se a possibilidade de realizar uma performance, na qual, apresente-se a criação dos desenhos ao vivo diante de um número “x” de pessoas sustenta a experiência - potencializando a percepção presencial dos movimentos físicos - o campo que se abre a partir da proposta de recuperação do aspecto processual dos desenhos aqui apresentados, podem acionar e potencializar o movimento do pensamento, pois, a partir deles, a percepção presencial também pode dar-se internamente ainda que conectada às qualificações e contin-

22 - Esse “para” traz consigo um caráter de particularidade, no sentido de construir, não para o público, mas, construir de modo singular para cada um que constitua esse público.

gências da memória e da imaginação de cada participante. Desse modo, o produto plástico mantém-se em processo na medida em que se coloca “entre” diversos tempos e propõe-nos aos participantes, incitando suas capacidades de apropriação criativa. E aqui, insere-se uma questão de significativa relevância: a apropriação proposta ao fruidor do trabalho. Inicialmente praticada pelo artista ao impregnar as folhas de jornal com os desenhos, e artisticamente subverter um meio impresso, a apropriação estende-se também a outros, na medida em que o participante irá gerir esse “espaço em branco” aberto na recuperação visual do processo de criação do objeto plástico e, para preenchê-lo (poderíamos até mesmo dizer, para nele desenhar seu entendimento), irá se apossar de sua criatividade e memórias para ampliar a percepção e entendimento do objeto artístico em suas diferentes temporalidades. Enfim, uma “folha em branco” a ser desenhada intelec-

tualmente, um espaço semelhante ao que Robert Morris, em seu texto *O tempo presente do espaço* chama de espaço mental.

“

[...] quer dizer, um espaço descaracterizado de profundidade infinita: um tipo de tela contra a qual as figuras imaginadas são projetadas. O espaço tem um obstáculo característico que não é com o espaço real: ele não existe como espaço. Não tem dimensão nem localização [...] exceto no tempo. (MORRIS, 1978, p.5)

”

Ou seja, ainda que o corpo em ação do artista - percebido a partir da apreciação formal do objeto plástico - não se apresente ao vivo em seu momento e espaço de ação, a própria realidade desse corpo em seu “fazer processual” submete-se, a partir do trabalho exposto, à subjetividade e afecção do outro.

Coloca-se assim, junto à questão formal, uma dicotomia temporal: o *tempo fugaz* do corpo que desenha, em contraponto ao *tempo sem*

limitações que o objeto plástico abre em seu proposto campo de recuperação interpretativa. Atrelado a esses, o tempo pessoal de cada indivíduo, pois, a recuperação do processo físico de criação a partir do campo interpretativo que os desenhos abrem, não coloca o tempo do espectador na subserviência do tempo do artista. Cada movimento do corpo, cada traço compositivo dos desenhos poderá ser percebido no tempo pessoal de cada um e, na medida em que tal espaço estrutura-se em um campo de relações subjetivas, será também impregnado de imaginação e memórias. Desse modo, o processo, outrora não presenciado ao vivo, socializa-se de modo completamente aberto, na formação de conhecimento do produto artístico.

Ainda no âmbito da temporalidade, se um dos caminhos para esse campo de recuperação passa pelo campo ampliado a partir dos desenhos, e portanto, de seu aspecto plástico, o campo processual das

ações e relações do corpo do artista com o objeto plástico, pode aclarar-se ainda mais, na medida em que o objeto plástico jornal, depois de instalado em determinado espaço artístico, estabelece relações (dimensão, textura, nuances de cor e textos, possibilidades táteis, proximidade, afastamento) com este e com os espectadores inseridos nesse espaço. Abre-se assim, um espaço que se reinventa a cada instante a partir da entrada de diferentes subjetividades.

Ancorado no conceito deleuziano de Rizoma (1996, p.32), acredita-se que, a partir da proposta artística aqui discutida, pode-se falar da criação de espaços correlacionais singulares, a partir de um espaço artístico proposto. Partindo dessa idéia, cada entrada individual ao objeto plástico, por mais distinta que seja, possui ligações uma com as outras, pois dizem respeito a esse campo de coexistência que, a partir dos desenhos, correlaciona e congrega em si: artista/objeto/espaço/participador.

3.2 - Desenho e instalação: convergências

Pretende-se traçar, nesse tópico, considerações sobre o caráter instalacional, dentro do qual, o objeto artístico se reveste. Não é intenção, desse item, definir o termo instalação²³, mas mapear possibilidades e dúvidas que a questão instalacional coloca sobre o processo de instauração do trabalho plástico motivador dessa pesquisa. O desenho/desejo²⁴ instalacional, visto até aqui, como projeto de intenções e expectativa de afecção, insere-se agora, concretamente, no espaço real da galeria e, em interação direta com o espectador-participador²⁵. Compreendendo esse trabalho a partir daqui, como em constante relação com a galeria do MUnA, buscar-se-ão correlações entre: espaço, objeto, expectativa, participador, enfatizando movimentos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização²⁶ que, se sobrepõem em fluxo constante dentro da instauração/instalação²⁷ deste trabalho.

23 - "A denominação "Instalação" costuma abranger genericamente um sem número de experiências diversas na arte atual. Mas o que seria real e finalmente uma instalação? Land Art, obras "in situ" ou ambientais seriam pensáveis e conceituáveis tal como? Que tipo de experiências legítimas abrange?" (JUNQUEIRA, 1996, p.552). Mesmo após quatorze anos da publicação do texto de Fernanda Junqueira *Sobre o conceito de instalação*, a Arte continua a interrogar-se sobre uma terminologia que posicione a linguagem da instalação, e ainda assim, essa, insiste em, literalmente, instalar-se na fronteira das linguagens e de suas possíveis relações.

24 - O termo desenho/desejo refere-se a uma cumplicidade entre ambos na fase de idealizações instalacionais intencionadas pelo pesquisador. Tendo o desenho, nesse caso, um caráter de intenção e, o termo desejo, relação quanto às expectativas e à vontade de realização concreta dessas intenções.

25 - Como chamado por Hélio Oiticica, não mais um espectador passivo e externo ao produto plástico, mas, um espectador-participador, incorporado e responsável dentro do processo de instauração do objeto artístico. Assim, dentro das reflexões postas nesse item, referir-se-á sempre a este indivíduo, que se relaciona com o trabalho, como um espectador-participador. Algumas vezes, no intuito de evitar uma repetição cansativa, utilizar-se-á apenas o termo participador.



3.2.1 - O objeto e a expectativa instalacional

É fato que, trabalhar uma instalação é *a priori* trabalhar com o corpo fornecido pelo espaço arquitetônico. Visto que esse corpo/espaço será o sítio dentro do qual o objeto plástico irá territorializar-se, precisamos antes, percorrê-lo por entre suas compleições, seus cantos, suas fissuras; sendo essas, as referências primordiais para a compre-

ensão do primeiro agenciamento que se apresenta no movimento do corpo do trabalho artístico para o corpo do ambiente, na medida em o primeiro só se realiza nas possibilidades relacionais que esse corpo arquitetônico lhe oferece. Esse pensamento converge aos conceitos de instalação, gerados no contexto experimental dos anos sessenta e, poste-

riormente, formalizados nos anos setenta, segundo os quais uma instalação artística compreende “a totalidade da relação entre a coisa instalada, o espaço constituído por sua instalação e o próprio espectador” (JUNQUEIRA, 1996, p.567).

No entanto, antes de inserir nessa discussão, o quarto corpo²⁸ - o participante - desse quadrinômio instalacional dentro do qual serão tecidas reflexões; propõe-se, nesse primeiro momento, pensar a relação posta anteriormente entre o cor-

26 - O território, na obra de Deleuze e Guattari, possui uma definição ampla e, engloba tanto uma dimensão espaço/geográfica, quanto psicológica, e sociológica. É o campo da apropriação e da subjetivação, das possibilidades. Um território é o campo de emergência dos agenciamentos, aliás, os autores definem que todo agenciamento é, em primeiro lugar, territorial. De um modo simplificado, um território é um campo de emergência, dentro do qual se articulam, a todo instante (em diferentes níveis e dimensões), ações de entradas e saídas, de territorializações/ocupações, de desterritorializações/desligamentos, e, de reterritorializações/reentradas. Nas palavras dos autores, “Um território está sempre em vias de desterritorialização, ao menos potencial, em vias de passar a outros agenciamentos, mesmo que o outro agenciamento opere uma reterritorialização (...)” (Deleuze e Guattari, 1997, p.137).

27 - Termo aqui usado com a mesma intenção posta no conceito desenvolvido por Tunga para algo que se realiza enquanto acontece, uma troca dinâmica entre artista, trabalho e pessoas em um processo conjunto de realização mútua. “O espectador (se é que se pode chamar por este nome as testemunhas deste mundo em obra) é convocado para além de seu olho-tela ou olho-espelho, sob pena de ser deixado de lado pela obra. Ele tem que reativar a vibratibilidade de seu olho, que redevem corpo, povoado por espécimes vivos, conjunto singular e dinâmico de sensações/universos. Ele tem que desejar a obra. Na pulsação do achego entre o corpo do espectador, agora testemunha ativo, e o corpo da obra, novas composições se fazem, outros destinos se apresentam, outros sentidos.” (ROLNIK, 1998, p.8)

28 - O leitor desse texto pode imaginar por que se posiciona aqui o participante como um “quarto corpo”; ele, não seria - como posto por Fernanda Junqueira - um terceiro elemento dentro do trinômio instalacional (trabalho, espaço, espectador)? Junqueira assim, refere-se ao que está concretamente presente. No entanto, essa proposta considera também dentro do corpo do trabalho plástico aqui em discussão, o dado do corpo do artista, que como já visto no item 3.1 - Ação performatizada: corpo e registros em um campo de coexistência - supera a pura mediação mecânica de construção, para inserir-se, no corpo do objeto plástico, como um corpo em permanente ação, um corpo que desenha e continua se desenhando ao ser percebido pelo participante diante do confronto com o objeto plástico. Desse modo, o corpo do artista que não está presente *in loco* no espaço, é apresentado e presentificado no corpo do objeto. Portanto, discute-se, a partir dessas reflexões postas mais claramente ao longo do capítulo 3, um quadrinômio instalacional, ou seja um campo instalacional que se constitui a partir das relações corpo/artista, corpo/trabalho, corpo/espaço, corpo/participador.

po/trabalho e o corpo/espaco da galeria.

Essa abordagem a partir do corpo/arquitetônico e do corpo/trabalho traz a mente uma materialidade, e, conseqüentemente, ao falar de corpos, pensa-se também, nos órgãos que compõem esses corpos e, de certa maneira, arranjam-se hierarquicamente a partir desses corpos.

Mais uma vez, o conceito deleuziano de Corpo sem órgãos - vide capítulo I, item 2.2 - se faz presente de modo instigador na discussão a que se adentrou. Em um primeiro momento, foram introduzidas as idéias do corpo sem órgãos em relação ao corpo do trabalho plástico, no intuito de oscilar (corporal e intelectualmente), as atitudes perceptivas do participante ao entrar em contato com o objeto. Essa mesma perspectiva, pode aplicar-se ao corpo do espaço arquitetônico? Não se trata aqui de colocar os dois corpos - objeto e galeria - em oposição no plano de agenciamento a partir de um mesmo conceito, mas, de propor um e outro em coexistência; e, claro (uma vez

que nos valemos do conceito de CsO de Deleuze); como pensar um corpo sem órgãos a partir do corpo da galeria?

Pode-se, inicialmente, pontuar quais são os órgãos (elementos que compõem o espaço arquitetônico) que sensibilizam nossa percepção quanto ao corpo/arquitetônico da galeria do MUnA, tais como: portas, escadas, corrimão, paredes, cantos, piso, teto, iluminação. Todos esses órgãos componentes do espaço da galeria mantêm-se na superfície da visibilidade e, por si só, definem trajetos dentre as quais os participantes irão se locomover e utilizar para posicionarem-se quanto ao trabalho artístico. Obviamente, não se está aqui propondo uma rejeição quanto ao espaço da galeria, mas propondo sensibilizá-lo, por assim dizer, em outros sentidos além do preestabelecido. Investigar e repensar características sensoriais em seus dados de afetabilidade mais insignificantes, no sentido de grau mínimo. Não se fala aqui apenas de interferências físicas, dadas a partir do traba-

lho plástico, sobre esses elementos do espaço da galeria, mas, de uma redescoberta sensível para as possibilidades desses espaços. Como, por exemplo, o piso que de base para locomoção interna da galeria passa, a partir da presente proposta plástica, a ser percebido como o plano a partir do qual o trabalho se apresenta e sobre o qual os participantes circulam e congregam-se para interagir com o trabalho ou entre si mesmos, em meio ao trabalho.

Pode-se, até o momento, perceber que essa relação corpo/arquitetônico e corpo/objeto, como em qualquer outra relação na qual corpos distintos se relacionem, propõe um campo de tensões e instabilidades constantes. Como desorganizar esse órgão edificado? Como “esvaziá-lo” do que nos parece desnecessário? Como conceber o espaço em função de necessidades distintas?

Veja, por exemplo, como - a partir do conceito de CsO - pode-se propor uma desorganização do espaço para redescobrir o piso da galeria a partir do trabalho.

3.2.2 - Redescoberta, superfície, plano

Considerando, inicialmente, o piso da galeria como responsável pela sustentação dos corpos que, ali em trânsito, buscam se relacionar com o que geralmente as paredes lhes oferece - desenhos, fotografias, pinturas, projeções ou ainda, trabalhos que se ergam a partir dele por meio de módulos, de pedestais e, mesmo, objetos autônomos que o utilizem como superfície de sustentação para se posicionarem. Em meio a esse discurso, o piso ainda encontra-se organizado a partir da estrutura arquitetônica da galeria e, portanto, mantém uma relação pré-estabelecida e convencionalizada quanto ao participante em diferentes níveis sensoriais e intelectuais, no que diz respeito às possibilidades de outras formações de conhecimento artístico e novas percepções espaciais a partir dele.

Por esse motivo, articulam-se, aqui, alternativas para uma proposta mental e

física que distancie o participante desse ritual preestabelecido de relacionamento com esse espaço arquitetônico. Do ponto de vista estrutural, pode-se inclusive ser questionado o lugar (valor) do piso nessa edificação, pois, é a partir dele, que tudo se origina. Este é a infra-estrutura do corpo/arquitetônico, a partir do qual, apóiam-se paredes, teto e demais órgãos.

Outra questão instigante que perpassa essa linha de pensamento é: o que representa o piso/chão para um jornal veículo informativo convencional no meio urbano? Pode-se imaginar que, nesse caso, o piso cumpre a função de abrigar o que acaba de perder sua utilidade, sendo assim, descartado e, mesmo, a função de caracterizar algo dispensável. Em meio a essa pontuação, pode-se compreender o chão do meio urbano como o último destino para um jornal convenci-

onal e, ao mesmo tempo, a partir dessa percepção, refletir sobre o que representa o chão para um jornal artisticamente subvertido e, com o qual, se tenciona articular valores visuais e reflexivos.

No cerne da proposta de instalação do objeto plástico adotada para o corpo/arquitetônico da galeria, o piso evoca sua legitimidade na instauração do objeto artístico, não pela perspectiva de uma organização que lhe imponha funções mas, ao passar pela emergência do agenciamento proposto, um órgão artisticamente desorganizado, de um campo de funções para um campo de relações, de apropriações e subjetivações. Em termos relacionais, o piso ganha importância visual e espacial, conseqüentemente, todo o corpo arquitetônico da galeria também tem sua percepção alterada diante essa redescoberta quanto à presença do piso. Assim, os participantes, durante sua relação com o objeto, convergem para esse plano com uma consciência diferente da usual.

Dessa maneira, cada participante se assume como responsável, não somente da instauração do trabalho plástico, mas, da instauração de si próprio a partir do trabalho plástico que esse compartilha em meio a outros. Esta hipótese²⁹, apesar de já ter sido repetidas vezes experienciada e vivenciada pelo artista, coloca-se ainda em vias de ser confirmada em meio ao convívio e ação de diferentes subjetividades no real momento da instauração/instalação do trabalho na galeira do MUnA.

Permitindo às questões do desenho, tangenciar novamente essa reflexão acerca do corpo/arquitetônico da galeria, fazem-se questionamentos sobre essa redescoberta da superfície do piso, esse “novo” plano sob o qual, o objeto

plástico posiciona os desenhos. Pode-se questionar se, com essa redescoberta do plano do piso a partir do objeto plástico, uma maior presença do desenho se posiciona dentro do espaço da galeria? Esse posicionamento, enquanto distribuição sobre o piso, é o mesmo diante do qual defrontou-se o corpo do artista ao desenhar?

A essência, para uma primeira reflexão acerca das questões postas é - acreditando ser isso muito significativo - articular essas reflexões não a partir do piso, mas, em meio ao discurso proposto ao piso, pois esse, agora, é um campo relacional. Um campo que convida as pessoas não

somente a exercitarem seu olhar, como também exercitarem ações que admitam agenciamentos diversos de apropriação e subjetivação como: se aproximarem, se abaixarem, tocarem, levantarem, se afastarem, reaproximarem, tocarem novamente, enfim, permitam se relacionarem enquanto espectadores-participadores e indivíduos sociais a partir de uma proposta artística. Afinal, propõem-se relações que incitam a percepção espacial e a formação de conhecimento não gratuito mas, uma formação de conhecimento que se dá mediante exercício corporal, psico-mental e, também, social.

3.2.3 - Um campo de tensões

29 - É importante aqui posicionar como hipótese essa reflexão pois, apesar de ser uma situação, pelo pesquisador repetidas vezes experimentada e experienciada dentro do processo de criação do objeto plástico, ainda se questiona se sua percepção não estaria, em determinados momentos, devido ao convívio diário, sensibilizada de modo mais aflorado.

Todas essas relações até aqui desenvolvidas lançam uma dupla apreciação: por um lado, tem-se o corpo/arquitetônico da galeria, seus órgãos e as possíveis relações que esse conjunto irá empreender frente às sub-

jetividades que ali irão adentrar; e, do outro, o corpo/trabalho plástico, seus órgãos e especificidades. Ve-se, portanto, que essa proposta instalacional é, antes de tudo, um campo de instabilidades. Cabe lem-

brar que esse espaço da galeria já é um espaço pré-concebido para receber objetos artísticos, ou seja, um espaço já territorializado como “da arte” e, que a partir do plano de agenciamento artístico proposto, será reterritorializado “em arte”. Instalar é, assim, instabilizar um espaço até então estável. Não estável no sentido de estagnado, até porque como nos propõe Deleuze, qualquer território é um espaço em vias de transbordar de si mesmo (1997, p.137), e, obviamente esse espaço escolhido para a instalação “vibrou” aos meus olhos, sensibilizou-me antes que eu refletisse em como vir a res-sensibilizá-lo a partir do objeto plástico trabalhado em sua singularidade.

Transpassando novamente esse percurso reflexivo é imponderável deixar de registrar aqui, como o desenho se insinua constantemente nas trajetórias que antecedem a instalação/instauração final do trabalho e que, antes de

sua concreta ocupação do espaço da galeria e relação com o público que se fará presente nesse local, ainda perambula mais próxima ao território das expectativas de uma realização.

Então, a questão: como o desenho se estrutura diante esses condicionantes instalacionais (artista/objeto/espaço/participador) que se pretende correlacionar? Essa questão pressupõe, como caminho inicial nessa pesquisa, um campo projetual intuitivo, a partir do qual, inicialmente, alicerçou-se as conjecturas instalacionais valendo-se do desenho enquanto *desígnio*, *desejo*, *projeção*.

O desenho, visto por esse prisma, ocupa um lugar - na instalação/instauração - que não é exatamente visto, pois não é representativo, mas, um lugar que antecede a instalação, e no qual, essa instalação, em vias de instauração, instala-se enquanto reflexão e conhecimento. Uma vez que se falou em

corpo/objeto e corpo/arquitetônico, seria fácil, para não dizer óbvio, aqui posicionar metaforicamente o desenho como “estrutura óssea” de todo esse corpo intelectual que o trabalho articula, no entanto, o desenho, no contexto dessa pesquisa, é também, literalmente, corpo, sangue e suor. Ele constrói-se enquanto pensamento e, como tal, supera a materialidade dos objetos, a temporalidade cronológica linear. Dentro dessa pesquisa, o desenho posiciona-se como pontos de um processo Rizoma deleuziano, tecendo uma espécie de rede dentro da qual, em qualquer estágio que este se apresente - seja no croqui inicial, nos traços diretos sobre as folhas de jornal, ou nos desenhos enquanto configurações de ideias no momento da instalação - ligue-se aos outros estágios que o precedem e o sucedem, pois o fluxo continua no encontro e nos desvios, nas tensões e redescobertas.

3.2.4 - O quarto corpo: indivíduo e individualidades

Pensemos, inicialmente, como antecipar possíveis modos de propor o trabalho plástico ao espectador-participador? Que tipo de relações³⁰ iniciais o objeto artístico, no espaço da galeria, pode despertar nesses indivíduos? E, nesse ponto, não se pode esquecer que esse participante também estará em estado de expectativa quanto ao trabalho. Deleuze posicionava o artista como um animal constantemente à espreita³¹, sempre sondando possibilidades de melhor se posicionar quanto ao entorno. E, talvez, esse posicionamento à espreita seja um passo inicial para podermos pensar também esse quarto corpo - que o

participador compõe - em meio à instalação. Pode-se então, também, pensar no espaço que o trabalho constrói com o participante, juntamente com o espaço construído para este. Nesse sentido, posiciona-se, literalmente, o espectador-participador como o quarto corpo da instauração artística, pois dele fluirá a própria instauração do trabalho como objeto de arte e de conhecimento.

Nesse sentido, pode-se dizer, que já foi iniciado o traçado para adentrar algumas indagações postas anteriormente, e, cuja primeira questão a ser pensada, posiciona-se em meio ao espaço externo e interno de cada participante. Como incitar a reflexão a partir da percepção? Uma possível entrada em direção às respostas para essa interrogação é; começar a proporcionar condições que inicialmente se apresentem de fora para dentro reivindicando ações

e flexões físicas - para que cada participante possa estabelecer suas reflexões de dentro para fora, em outras palavras, fazendo-o agir física, perceptiva e intelectualmente a partir de sua relação sensível com o objeto plástico. Passo a passo, em sentido literal e de ações subsequentes, o corpo/participador percorrerá o corpo/galeria e corpo/trabalho, entremeando-se aos mesmos. Objeto e participante corpo-a-corpo desenhando, preenchendo-se e esvaziando-se mutuamente, para cada gesto de folhear uma página que se desterritorializa, uma reterritorialização que não abdica da impregnação do território que o antecedeu.

“

No território, há sempre um lugar onde todas as forças se reúnem, árvore ou arvoredo, num corpo-a-corpo de energias. [...] Esse centro intenso está ao mesmo tempo no próprio território, mas também fora de vários territórios que convergem em sua direção ao fim de uma imensa peregrinação [...] (DELEUZE, 1997, p.130)

”

30 - A expressão, relação, nesse caso, refere-se não somente às prováveis intervenções físicas, como: tocar, manipular ou folhear o objeto, mas também, articula-se em meio a outros níveis relacionais como o psicológico, o intelectual e o social.

31 - O abecedário de Gilles Deleuze, vídeo realizado por Pierre-André Boutang, produzido pelas Éditions Montparnasse, Paris, 1988/1989. Legendado, Duração de 158 min.

E se observar bem essa idéia, ver-se-á que o conceito de território posto nessa proposta não é apenas um campo ocupado, seja pelo trabalho, pelo artista ou pelo participante, o território que se coloca aqui em questão é o território que se atualiza enquanto território. E, nesse caso, atualizar-se enquanto território é ser capaz de territorializar, desterritorializar e reterritorializar-se em meio ao espaço, ao trabalho e ao outro.

Ainda valendo-se diretamente do conceito deleuziano de território, percebe-se o objeto plástico aqui como um “Platô”, um pico territorial que congrega em si uma diversidade de possíveis em si, e é, a partir desses, cortado a todo instante e, em diferentes níveis, por ações, flexões e tensões. Cada uma de suas páginas é um possível de si, são singularidades de um todo. Cada página virada, constitui um possível de si, não simplesmente pelo espaço que ocupa dentro do todo, mas pela criação de novos espaços que possibilita. A cada folha virada, sobrepõem-se territórios,

até o momento, afastados, ao mesmo tempo, essa página virada também distancia territórios até então colados. Essa é a instabilidade característica do que Deleuze defi-

ne como “Platôs”, desdobramentos territoriais que se entrecruzam, se desorganizam e, retornam, sem a mínima obrigação de se repetirem.

3.2.5 - Um território que se atualiza

Foram conjugados até aqui, desdobramentos acerca da temática do corpo e do espaço, perpassando por questões físicas, sensíveis e territoriais que se adentram também pelo viés temporal e social. Acrescentar-se-ão agora, duas pontuações relevantes acerca do participante: a expectativa e o risco postos no momento do relacionamento direto com o trabalho plástico.

Inicialmente, pode-se dizer que um indivíduo, ao adentrar a galeria, é um participante em expectativa, em potência de territorialização. No entanto, sua presença ainda se coloca em uma espécie de fase de reconhecimento sensível. É esse o campo no qual são inicialmente esboçadas as ten-

sões e contradições que irão atravessar cada indivíduo em vias de se tornar um espectador-participante. No entanto, já a partir do deslocamento físico dado nos primeiros passos, iniciam-se os movimentos da possível territorialização do lugar do corpo/participante acerca do corpo/arquitetônico, e, automaticamente, do corpo/trabalho pois, este imane ao corpo/arquitetônico também já iniciou seus passos em direção ao agora já participante. Passo a passo o participante percorrerá as entrâncias do espaço e do trabalho que, não ocupa apenas um espaço determinado da galeria mas, alastrou-se por cada órgão, cada canto ou fissura que, desorganizados de seu

caráter puramente espacial por meio da proposta artística potencializam novas marcas³² em cada um dos quatro corpos que compõem a instalação da instalação.

O trabalho plástico atravessa o participante, colocando-o em uma situação de possibilidade e risco, pois existe um risco, não em relação à constituição física do participante, mas o risco psicológico, de receio e tensão em manipular as páginas de um jornal dezesseis vezes maior que um jornal comum (aberto, ocupa uma área de aproximadamente 5,8m²), e, cuja decisão de virar as páginas, o obriga a articulações físicas e mentais de como fazê-lo. O risco assim se coloca para o participante, nessa situação insólita de relacionar-se com um jornal que lhe exclui a comodidade característica de manipulação que um jornal comum lhe oferece. Como então folhear o conteúdo desse jor-

nal? Como manipular suas folhas sem rasgá-las? Para conseguir virar suas páginas é necessário conjugar duas ou mais pessoas para tal ação?

“

O espaço real não é experienciado a não ser no tempo real. O corpo está em movimento, os olhos fazem movimentos sem fim em variadas direções focais, fixando-se em inumeráveis imagens estáticas ou em movimento. A localização e o ponto de vista estão constantemente mudando no ápice do fluxo de tempo. A linguagem, a memória, a reflexão e a fantasia podem ou não acompanhar a experiência. Mudar para chamar a experiência espacial: objetos e visões estáticas piscam dentro do espaço mental. Uma série de imagens congeladas reconstroem a experiência fílmica do tempo real. (MORRIS, 1978, p.02)

”

Em suma, uma relação em tempo real, em constante fluxo de aproximação e distanciamento para reconhecimento visual, de deslocamento e trânsito pelo corpo arquitetônico; de inter-

relações entre participantes acionadas pelo objeto plástico exposto, como: toques, conversas, sons, estranhamento, alteração no fluxo de circulação preestabelecido, e mesmo articulações que promovam o trabalho em conjunto dessas subjetividades, por exemplo, duas ou mais pessoas que se aliam para virar as páginas do objeto.

Decorre daí, uma situação interessante, pois, do ponto de vista da experiência em tempo real, cada participante será percebido pelo outro, como em situação de relação constante com os corpos (artista/objeto/espaço/participante) que conjugam a experiência artística ali proposta. Seja em que nível for - sensível, físico, psicológico ou lúdico - relações distintas se constroem e territórios se atualizam diante a percepção em *loco* de cada participante, que inclui, como já dito antes, não somente os constituintes, corpo/artista, corpo/objeto plástico, corpo/arquitetônico, como também, a percepção do corpo do outro como mais um agente artístico que ali coexiste e constrói. ■

32 - A ideia de marca aqui utilizada, refere-se a posta por Suely Rolnik no texto *Pensamento, corpo e devir*. Para a autora, cada experiência que vivemos deixa diferentes marcas que nos instabilizam "(...) e nos coloca a exigência de criarmos um novo corpo - em nossa existência, em nosso modo de sentir, de pensar, de agir etc. - que venha a encarnar esse estado inédito que se fez em nós E cada vez que respondemos à exigência imposta por um destes estados, nos tornamos outros". (ROLNIK, 1993, p. 242)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentre as considerações e percalços, vivenciados no decurso dessa pesquisa, a problematização do desenho, a partir da apropriação e subversão de conteúdos do jornal impresso, mostrou-se um campo fértil em possibilidades e reflexões acerca das questões processuais e subversivas que incitaram o início dessa investigação plástica.

Como, a partir do objeto plástico, estimular uma percepção mais aguçada em contraponto ao entorpecimento crítico da percepção rotineira em relação ao jornal impresso? Partindo dessa interrogação, considerou-se inicialmente nessa pesquisa um olhar mais minucioso sobre as características intrínsecas dos objetos em questão: o jornal impresso, em sua carga comunicativa e material e, o desenho em suas possibilidades visuais e significativas. Posteriormente questões referentes ao caráter subversivo da apropriação, da singularidade do processo gestual de criação e, possibilidades instalacionais

que valorizassem a interação objeto/participador foram aspectos de extrema relevância e ponderações que emergiram e intensificaram-se em meio a realização do trabalho.

Ao partir de preocupações e inquietações acerca dos fatores motivacionais, físicos e conceituais, que se fizeram presentes em todo o processo criativo, pôde-se com o amadurecer desse trabalho, perceber que, nessa pesquisa, as questões corpo/artista, corpo/objeto, corpo/espço e corpo/participador, não se cadenciam em si mesmas, não se reportam umas a outras de modo hierarquizado ou arborescente e, sendo assim, não há como serem descoladas e analisadas em uma acepção particularizada. Tanto no processo de criação, quanto nas fases operacionais e experienciais - durante a exposição - corpo/artista, corpo/arquitetônico, corpo/objeto e corpo/participador, a todo instante, atravessam, e são atravessados, uns pelos outros. Em meio a esse fluxo relacional

constante, os níveis de tensão se fazem presentes, às vezes permeando incertezas, outras, novos direcionamentos. Um claro exemplo de uma nova possibilidade advinda das tensões e experimentações constantes do processo criativo foi a extrapolação das dimensões do objeto plástico. Advinda de ensaios práticos que ambicionavam confrontar o corpo do artista com uma superfície ampliada de atuação e reflexão, tais dimensões ganharam também um novo “corpo” de significados. A construção de um jornal de tamanho ampliado ao mesmo tempo em que exigiu do corpo/artista novas articulações físicas e conceituais frente às novas contingências dimensionais, no momento da exposição, esse novo tamanho das páginas também coloca os participantes em um campo de tensões que exige muito mais exercício físico e mental no intuito de fruir seus conteúdos, do que as propostas anteriores, com o objeto jornal em suas dimensões originais, a ser manipulado con-

fortavelmente em uma poltrona ou cadeira.

Também os estudos conjecturais de ocupação do espaço arquitetônico do MUnA revestiram-se de dúvidas e inseguranças no referente à interação dos participantes na instauração do trabalho. Como a percepção não é condicionada apenas pelo objeto, e sim, pelo todo que envolve a instauração artística da exposição, com a alocação do objeto sobre o chão da galeria, objetivou-se uma redescoberta do piso, no intuito de gerar - em diferentes níveis - novas condições de interação e percepção que proporcionassem refletir como o participante se situa no espaço a

partir do objeto e, sobretudo, como ele se situa no espaço criado a partir da interação com o objeto.

No decorrer dos estudos, foram pontuadas teórica e *poiéticamente*, as tensões que envolveram os quatro corpos responsáveis pelo desenvolvimento dessa investigação: corpo/artista, corpo/objeto, corpo/espaço e corpo/participador. Correlacionadas com o campo filosófico deleuziano, pontuações referentes ao gestual performatizado de criação e conjecturas instalacionais/interativas que envolvem esses corpos, nutriram-se de novas possibilidades plásticas e teóricas. Cada um dos momentos de tensão e

dúvidas que permearam essa conclusão, em diferentes aspectos, contribuiu significativamente para a realização plástica e construção teórica aqui apresentada. Mesmo que persistam algumas lacunas, muitos questionamentos foram, em grande medida, preenchidos.

Ainda que determinadas correlações filosóficas tenham se dado de modo despretensioso, em meio às conquistas e insuficiências, que marcam essa pesquisa, estas se tornaram notadamente significantes ao abrirem também novos caminhos para um futuro prosseguimento dessa investigação artística. ■

REFERÊNCIAS



LIVROS

- ANDRADE, Mario de. **Aspecto das Artes Plásticas no Brasil**. 3. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984.
- ARTIGAS, Vilanova. **O desenho. Caminhos da arquitetura**. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 1999.
- BELTRÃO, L. **Iniciação à Filosofia do Jornalismo**. São Paulo: Editora Edusp, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. A dinâmica dos campos. In: BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Trad. Daniela Kern e Guilherme Teixeira. São Paulo: Edusp/Porto Alegre: Zouk, 2007. p.212-239.
- COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- DELEUZE, G & GUATTARI, F. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. I, trad. Ana Lucia de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- _____. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 3, trad. Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- _____. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 4, trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.
- FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- GOMES, João Filho. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma**. São Paulo: Editora escrituras, 2000.
- HOLLIS, Richard. **Design gráfico: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HUSSERL, E. **A Crise da Humanidade Européia e a Filosofia**. Porto Alegre: ED PUCRS, 2002.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. São Paulo: Editora Pensamento, 1995.
- MORA, José Ferrater. **Dicionário de Filosofia**: Tradução Roberto leal Ferreira e Álvaro Cabral, 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MORAIS, Frederico. **A crise da hora atual**. Rio de Janeiro: Editora Paz e terra S/A - 1975.
- O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OSTROWER, Fayga Perla. **Universos da Arte**. 11. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1996.
- PSICOLOGIA SOCIAL, o homem em movimento**. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- READ, Herbert. **Uma história da pintura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- SANTAELLA, Lúcia. **Cultura das Mídias**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- SILVA, Rafael Souza. **Diagramação: o planejamento visual gráfico na comunicação impressa**. São Paulo: Editora Sammus, 1985.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada:** da ternura à injúria na construção do livro de artista. 2ª.ed. - Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.

TASSINARY, Alberto. **O espaço moderno.** São Paulo: Cosac&naify, 2001.

WONG, Wucius. **Princípios de Forma e Desenho.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.

PERIÓDICOS

FRANÇA, Cláudia. *O Desenho.* **O Correio**, Uberlândia, 03/11/1995, s.p.

FRANGE, Lucimar Bello P. **Desenho: uma construção moebius(ana).** Congresso Nacional da ANPAP, em 1996.

JUNQUEIRA, Fernanda.

Sobre o conceito de instalação. Rio de Janeiro, PUC/RJ, Gávea. 14 (14), setembro, 1996, p.551-569.

LARROSA, Jorge. **Seminário internacional Michel Foucault: perspectivas,** realizado em Florianópolis, setembro de 2004, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

MORRIS, Robert. **O tempo presente do espaço.** in: *Art in America*, jan/fev 1978. Tradução: Cláudia Maria França Silva Gozzer.

PASSERON, R. **Da estética a poética.** Porto Alegre, v.8, n.15, p.103-116, Nov 1997.

ROLNIK, S. Pensamento, Corpo e Devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. Publicada no **Cadernos de Subjetividade**, v.1, n.2: 241-

251. Núcleo de estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993.

_____. **Instauração de mundos.** Revista Mam, São Paulo, p. 6-22, 1998.

VALÉRY, Paul. Primeira aula do curso de poética. In: **Variiedades.** São Paulo: Iluminuras, 1991 (pp. 187-200)

IMAGEM EM MOVIMENTO

O abecedário de Gilles Deleuze. Direção: Pierre-André Boutang. Produção: Éditions Montparnasse, Paris, 1988/1989. Legendas em português, DVD vídeo (158 min), NTSC, cores, legendado.