

Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Artes Visuais

Gabriela Caetano

PAISAGEM HÍBRIDA

A Reprodutibilidade da Imagem na Arte Contemporânea

São Paulo

2013

Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Artes Visuais

Gabriela Caetano D' Amoreira

PAISAGEM HÍBRIDA

A Reprodutibilidade da Imagem na Arte Contemporânea

Dissertação apresentada à banca examinadora do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como exigência parcial para obtenção de título de Mestre em Artes Visuais, dentro da linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, sob a orientação do Prof. Dr. Agnus Valente.

São Paulo

2013

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP
(Fabiana Colares CRB 8/7779)

C128p

Caetano, Gabriela (Gabriela Caetano D'Amoreira), 1987-
Paisagem híbrida : a reprodutibilidade da imagem na arte
contemporânea / Gabriela Caetano. - São Paulo, 2013.
138 f. ; il.

Orientador: Prof. Dr. Agnus Valente
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Artes, 2013.

1. Arte - Apreciação. 2. Linguagem multimídia. 3. Paisagem na arte. I.
Valente, Agnus. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III.
Título

CDD – 701.17

Nesta pesquisa abordo algumas questões sobre as obras de arte e os meios de reprodução contemporâneos além de alguns conceitos importantes para meu processo artístico, como: a sobrevivência das formas; a paisagem na arte enquanto temática e o conceito de diferença e repetição aplicado ao meu processo artístico. Como pontos importantes da pesquisa estão a gravura, analisada no contexto de uma época em que as imagens não eram distribuídas ou muito conhecidas, e a fotografia, analisada a partir da sua inserção na arte como uma nova linguagem. Como parte dessa dissertação está a apresentação de algumas obras de artistas contemporâneos, com as quais a minha produção artística dialoga, demonstrando assim as relações híbridas existentes na criação das obras de arte, e problematizando alguns aspectos importantes que entendo como parte do meu processo de criação. Para finalizar, apresento a série de trabalhos de arte desenvolvidos durante o período do mestrado, e que apresentam visualmente as questões estabelecidas e discutidas durante toda a pesquisa.

Palavras chaves: hibridismo, linguagens multimídias, paisagem, poética artística, reprodutibilidade da imagem.

In this research I will approach a few questions about the works of art and the means of contemporary reproductions besides some important concepts for my artistic process, such as: the survival of the forms; landscape in art as a theme and the concept of difference and repetition applied to my artistic process. As important points of the research there are engraving, analyzed in the context of a time in which the images weren't distributed or very well known, the photography, analyzed from its insertion in art as a new language. As a part of this dissertation is the presentation of a few pieces from contemporary artists, with which my artistic productions speaks to, demonstrating in this manner the hybrid relationships existent in the creation of works of art, and questioning some important aspects which I understand as a part of my creative process. Finally, I introduce the series of art works developed during the period of my masters, and that present visually the established questions which were discussed throughout the research.

Key Words: hybridism, multimedia languages, landscapes, artistic poetry, image reproducibility.

Realizar este mestrado não teria sido possível se não fossem muitas coisas. Mas antes de qualquer uma delas, a conclusão dessa pesquisa só foi possível graças a confiança, ao carinho, e a saudade que senti todos os dias, da minha mãe.

| Agradecimentos |

Agradeço ao Programa de Pós Graduação da UNESP, por acreditar no meu projeto e assim aceitar que eu pudesse desenvolver minha pesquisa dentro do Instituto de Artes.

Agradeço ao meu orientador Professor aGNuS VaLeNTe, que acolheu ao meu projeto e para quem, em suas próprias palavras, "o verbo 'acolher', no contexto da orientação em Arte, é sinônimo de 'escolher' por ideal e afinidades artísticas".

Agradeço aos professores Dr. Rosana Paulino e Dr. José Spaniol, por terem participado da minha banca de qualificação e por todas as observações cuidadosas e pertinentes apontadas durante todo o processo até a defesa.

Agradeço aos professores Dr. Rosana Paulino e Dr. Sergio Romagnolo, que participaram da banca de defesa e que contribuíram imensamente para a reflexão sobre esse projeto.

Agradeço a minha família, que mesmo com a distância e a saudade diária, sempre me apoiaram e continuam acreditando em mim.

Agradeço aos meus amigos - os que estão longe e aqueles que cada dia estão mais perto - que torcem e acreditam no meu sucesso.

Agradeço em especial a Júlia, minha amiga querida, que um dia me fez acreditar que eu conseguiria realizar um mestrado, e que agora mesmo estando além-mar, me ajudou a finalizar e ter a calma e sabedoria necessárias para concluir esta etapa da minha vida.

Agradeço a todos. Principalmente aqueles que acreditam em mim.

Repetir, repetir até ficar diferente. Repetir é um dom de estilo.

Manoel de Barros

| Sumário |

Apresentação 	10
Capítulo 1	
As Multimídias e a Construção de Obras Artísticas.....	12
1 Meios de reprodução de imagem.....	13
2 A sobrevivência das formas.....	19
3 A temática da paisagem na história da arte.....	24
4 Diferença e repetição - novas possibilidades contemporâneas.....	33
Capítulo 2	
Processos Iniciais.....	37
1 Sobre a estampa.....	38
2 Sobre a fotografia.....	43
Capítulo 3	
A Reprodutibilidade das Imagens nas Obras dos Artistas Contemporâneos.....	49
1 Obras Multimeios.....	51
1.1 Daisy Waterfall (Rain Machine), 1971 - Andy Warhol.....	55
1,2 Fatias de Horizonte, 1996 - Amélia Toledo.....	59
1.3 A vista, 2002 - Cássio Vasconcellos.....	62
1.4 Araucária Angustifolia, 2007 - Gabriela Albergaria.....	67
1.5 Tramazul, 2010 - Regina Silveira.....	70
2 A reprodutibilidade como fricção na arte.....	71

| Capítulo 4 |

Poética Pessoal: Processos e Procedimentos Artísticos.....	74
1 Precedentes Artísticos em minha Poética Pessoal.....	75
2 Estranho e Familiar.....	79
3 A imagem que se repete ou O problema da poética na arte contemporânea.....	82
3.1 Coleção Alheia.....	88
3.2 Autorretrato.....	98
3.3 Outras Vistas.....	106
3.4 O que eu e você chamamos de arte.....	114
3.5 [Ver] a vista.....	120
4 Obras em processo.....	122
5 Considerações Provisórias - Depois da escrita.....	129
Notas Finais.....	132
Referências Bibliográficas.....	136

Esta pesquisa se iniciou a partir dos desdobramentos do meu trabalho de conclusão de curso na Graduação em Artes Plásticas, na Universidade do Estado de Santa Catarina, no ano de 2009. Desde então venho desenvolvendo novas propostas artísticas e problematizando minha produção. Para isso, me propus a pesquisar e desenvolver uma pesquisa sobre o enfoque da questão da reprodutibilidade das imagens a partir do meu próprio processo de criação.

No primeiro capítulo abordo a questão das obras e dos meios de reprodução contemporâneos. E para entender e focar nesse aspecto apresento os objetos da pesquisa conceitual que são aparentes no meu trabalho enquanto artista: a sobrevivência das formas, a paisagem na arte enquanto tema e o conceito de diferença e repetição aplicado ao meu processo artístico.

No segundo capítulo pontuo a importância da gravura em uma época em que as imagens não eram muito distribuídas ou conhecidas. Trato também da inserção da fotografia como nova mídia na produção artística, e como isso alterou o entendimento das reproduções de imagens na arte.

No terceiro capítulo apresento algumas obras de outros artistas com as quais a minha produção dialoga. A proposta é demonstrar as relações híbridas na criação dessas obras de arte

de modo a propiciar a compreensão de minha poética pessoal, e com isso problematizo alguns pontos importantes que considero parte do meu processo de criação.

No último capítulo apresento o projeto artístico proposto neste mestrado bem como as obras concebidas para a série, discorrendo sobre meu processo artístico, trajetória, obras produzidas durante o mestrado e por fim proponho novas questões para uma futura pesquisa.

| Capítulo 1 |

As Multimídias e a Construção de Obras Artísticas

Acho que uma das preocupações essenciais da arte corresponde à sina do garimpeiro, que se autodefine como alguém que vive de procurar o que não perdeu.

Cildo Meirelles

Neste capítulo, abordarei a questão das obras e meios de reprodução artística contemporâneos. Para entender e focar nesse aspecto, apresentarei os objetos da pesquisa

conceitual que são aparentes nesse trabalho enquanto artista: a reprodutibilidade da imagem, a sobrevivência das formas; a paisagem na arte enquanto tema e o conceito de diferença e repetição aplicado ao meu processo de criação.

1 | Meios de reprodução de imagem

Todas as imagens sobrevivem para um além; possuem sentidos distintos em meio a diferentes formas de execução, ou mesmo ao contexto em que estão expostas. Nesta questão, cabe explicitar aqui o papel fundamental que as novas tecnologias inseriram na arte contemporânea, principalmente após a fotografia ser inserida na criação artística, papel esse que foi decisivo na automatização da reprodução da imagem pós-gutenbergiana.

Até então, o trabalho de composição e criação da imagem era designado apenas ao artista, que o fazia com a utilização de seus meios manuais (desenho, pintura, gravura, entre outros). Mas a partir da popularização das técnicas fotográficas na produção artística, seu processo de criação foi modificado, sendo aprimorado pela utilização das lentes da câmera fotográfica. Não podemos deixar de apontar aqui que a câmara escura já era empregada para a realização de desenho, sendo bastante utilizada pelos artistas desde o Renascimento.

Porém, uma mudança de pensamento criativo viria a ocorrer na arte com a invenção das técnicas fotográficas; transformação que, para alguns teóricos, possibilitou a todos os artistas uma liberdade de renovar e reinventar sua posição artística. Contudo, essa liberdade de criação não seria aceita ou mesmo entendida logo nos anos iniciais da popularização da nova técnica.

Nos primeiros anos da fotografia enquanto possibilidade artística, a técnica contou com adeptos que enxergavam neste processo um auxiliar para seu trabalho. Mas também uma grande quantidade de artistas entendia que o novo invento representava um prenúncio da atividade artística enquanto representação da realidade. Segundo Annateresa Fabris, "(...) a maioria dos artistas, percebe no novo invento uma ameaça, não apenas em termos de criação, mas de domínio de mercado" (2008, p. 178).

Ainda que desde seu início a fotografia tenha dado a impressão de ser verdadeira ou mesmo de ser a própria realidade, aos artistas coube a oportunidade de transformar esse novo meio de produção em outra possibilidade de criação artística; o que de maneira alguma descartou a realidade, mas a propôs em uma nova relação de reapresentação do mundo. De acordo com Edmond Couchot,

à automatização da representação, a fotografia acresce ainda a automatização da reprodução. Ainda que o pintor tenha tido à sua disposição os meios de reprodução que autorizam uma certa mecanização, como a gravura, estes meios não eram comparáveis àqueles oferecidos pela fotografia. A automatização da reprodução deveria mudar completamente o *status* social da imagem, sua difusão e sua conservação (COUCHOT, 2003, p. 33).

Dessa maneira, quando a fotografia passa a ter autonomia enquanto técnica, abre-se uma ampla escala de possibilidades para os artistas produzirem obras de arte e inserirem essa nova modalidade em suas produções criativas, uma vez que essa nova imagem ganhava uma posição diferente de tudo aquilo já conhecido. Ao construirmos um raciocínio sobre as inovações tecnológicas (especialmente da fotografia, inseridas nos meios de produção artística) e sobre como sua inserção no campo artístico alterou os modos de reprodutibilidade e multiplicidade das imagens, trazendo novas questões sobre estes procedimentos artísticos, torna-se necessário investigar como essa transformação e adaptação processual interferiu na própria difusão e aceitação de uma imagem artística.

Ainda de acordo com Couchot, "a possibilidade de reprodução de uma imagem fotográfica aumentou consideravelmente a dependência da indústria sobre ela, tornando-a uma verdadeira mercadoria de consumo" (2003,p. 33). Ainda que a questão da reprodução das imagens tenha modificado esses entendimentos no campo das artes, aos artistas essa nova possibilidade trazia muito mais do que questões de mercado, mas principalmente a inserção de novos meios criativos na execução de suas obras artísticas. Não cabe aqui entrar em questões mercadológicas, ou outras ainda questionadoras da legitimação da arte, mas o que interessa de fato é percebermos como os artistas se enquadraram aos novos meios de produção de arte contemporânea, e ainda mais, como o fator da reprodução da imagem acabou sendo somada à própria poética artística.

Esta nova relação criada com o surgimento da fotografia, e como isso veio a reverberar nas práticas artísticas, pode ser entendida a partir do pensamento de Rosalind Krauss (2002). Segundo a autora isso deu através do

imenso impacto da fotografia, a maneira como impregnou nossas sensibilidades sem que o percebêssemos realmente, além da utilização de estratégias profundamente estruturadas pela fotografia no conjunto das artes visuais. São inúmeros os sintomas de percepção deste fato por nossa cultura, espelhados na repentina multiplicação de exposições, colecionadores, trabalhos universitários e o sentimento cada vez mais forte de frustração no terreno da crítica quanto à verdadeira natureza da fotografia (KRAUSS, 2002, p. 22)

Percebe-se que a inserção da fotografia modificou toda uma estrutura no campo artístico, principalmente na apresentação e exposição dessas obras ao público. Antes acostumado com pinturas, desenhos ou mesmo esculturas que retratavam seres e coisas, ao presenciarem uma nova mídia que passava a ser usada de maneira artística, o próprio espectador estaria confrontado com uma nova maneira de percepção.

E a recorrência de determinadas imagens nos trabalhos de arte contemporânea são aqui observadas e questionadas do ponto de vista da sua criação. Contudo, embora não seja possível identificar exatamente quando os artistas iniciaram uma produção que contemplasse a reprodutibilidade das imagens por mídias tecnológicas (entenda-se aqui por mídias tecnológicas as possibilidades de criação que surgiram e foram incorporadas na produção artística após a invenção da fotografia), ou mesmo saber que ferramentas foram inicialmente utilizadas nessas produções, é possível, no entanto, entender o contexto em que isto aconteceu.

Uma das características mais marcantes da arte do século XX foi a persistência com que os artistas questionaram as tradições já estabelecidas na arte e a alta velocidade com que as ferramentas tecnológicas foram sendo incorporadas nas criações artísticas durante as décadas. De acordo com Michael Rush (2006), a história da arte produzida junto aos meios de comunicação em massa está relacionada consistentemente ao próprio desenvolvimento dessas tecnologias, principalmente a fotografia e o vídeo.

Percebo que o autor trata do percurso da criação artística ligada às produções com novas mídias diretamente relacionada à percepção da possibilidade de reprodução das imagens artísticas, sendo elas através de fotografia, vídeo, multimídias, performances ou mesmo uma criação artística envolvendo ações computadorizadas e digitais.

Esta noção, dada aos artistas, de que suas produções podiam ser concebidas de maneira atrelada às mídias tecnológicas (que acrescentam, ao conteúdo artístico, novos conceitos plásticos e teóricos, e que possibilitam muitas possibilidades de criação), resulta, sobretudo, de uma sucessão de acontecimentos ocorridos durante todo o século XX e que, graças à incorporação realizada por outros artistas, tornou-se um real campo de estudos e pesquisas em arte contemporânea.

Ricardo Resende (2000) aborda esta questão ao tratar dos desdobramentos da gravura contemporânea, exemplificando como as mais variadas possibilidades de reprodução da gravura aumentaram consideravelmente a repercussão desse conceito na produção poética dos artistas. E não somente a gravura, mas de certo modo, todos os novos meios agentes da reprodução, como

as novas mídias de impressão, ou até mesmo o próprio processo da reprodução xerográfica contribuíram para se repensar a reprodutibilidade das imagens dentro dos processos artísticos atuais. Segundo o autor, "a fotografia como fruto da tecnologia, passados todos esses anos, não colaborou com o fim da pintura, pelo contrário, essas linguagens em alguns casos hibridizaram ou convivem lado a lado em completa harmonia" (RESENDE, 2000, p. 227).

Temos hoje na produção artística contemporânea uma multiplicidade de meios e possibilidades de criação que permitem ao artista compor suas obras de maneiras variadas, podendo experimentar suportes e mídias das mais inovadoras possíveis. E todos esses multimeios, de certa maneira, acabam refletindo um pouco da própria poética pessoal. Enquanto artista, penso ser possível transitar em diferentes meios, se assim a obra em questão solicitar. Vejo o processo criativo como uma teia que vai se formando a partir das diversas pesquisas e experimentos que se produz até obter um resultado, que nem sempre se trata do único ou final.

De qualquer forma, a hibridação dos meios de produção artística são possíveis e atuam nas mais variadas formas de arte contemporânea. Percebo essas questões em meu trabalho artístico quando utilizo de mídias e meios diferentes no processo de criação de uma obra. E ao utilizar de linguagens diversas para criar uma terceira possibilidade, percebo nesses casos que minha produção visual também acontece de forma híbrida. Em meus trabalhos, por exemplo, utilizo de meios técnicos, como a gravura e a fotografia, de meios tecnológicos, como as produções em vídeo e projeções além de meios artesanais, como nos trabalhos em que há bordado e desenhos.

Enfim, se a memória visual do artista e de sua época guarda resquícios passados e se isso contribui na apresentação de novas criações artísticas e, mais ainda, se é análoga a uma convergência de tempos diferentes sob um único olhar, penso ser prudente então considerar que talvez a reprodução e multiplicidade de imagens contemporâneas possam se constituir de revisitações a outras obras e, por extensão, a outras temporalidades.

2 | A sobrevivência das formas

Podemos imaginar que, através dos olhos guardemos algumas imagens na memória, principalmente aquelas que foram vistas frequentemente. Acredito ser possível guardar detalhes sutis das coisas que vemos. Porém, nem todas as imagens vistas no dia-a-dia são de fato tão interessantes ou instigantes para se fixarem na memória.

Essa predisposição de aceitar esta ou aquela imagem, não é de fato uma questão que encontra respostas rápidas e bem delimitadas na mente, mas é algo que acompanha minhas reflexões. Tenho uma certa disposição em guardar, colecionar e mesmo pensar em determinadas imagens. Na verdade, ao olhar parte da produção artística que realizei desde os primeiros anos, pude perceber a predominância de imagens de natureza, em especial de árvores. Na busca de

apreender essa sensação de escolha das imagens, encontrei nos escritos de Roland Barthes algo que me pareceu explicar melhor essa questão. Roland Barthes (1984) escreve sobre esse assunto, e embora não seja um artista ou mesmo fotógrafo, ele discorre sobre como acontece o interesse do observador por uma determinada imagem. O autor diz:

não tenho necessidade de interrogar minha comoção para enumerar as diferentes razões que temos para nos interessarmos por uma foto; podemos: seja desejar o objeto, a paisagem, o corpo que ela representa; seja amar ou ter amado o ser que ela nos dá a reconhecer; seja espantarmo-nos com o que vemos; seja admirar ou discutir o desempenho do fotógrafo, etc.; mas esses interesses são frouxos, heterogêneos; tal foto pode satisfazer a um deles e me interessar pouco; e se tal outra me interessa muito, eu gostaria de saber o que, nessa foto, me dá o estalo (BARTHES, 1984 p. 35).

Esse estalo causado por determinada imagem, tal como mencionado pelo autor, pode ser entendido como uma perturbação constante à qual nos colocamos incessantemente até que nos convençamos da necessidade de sentir, dizer ou criar algo a partir dessa relação. A fotografia permite ao observador imaginar e inventar novos sentidos. As imagens fixadas pelo ato fotográfico são de certa maneira um resquício de algo passado e que já não está mais presente.

Ao fecharmos os olhos por um segundo e tentarmos contar em palavras cada detalhe de tudo aquilo que povoa a visão, é provável que a precisão nos escape. A memória nem sempre consegue ser tão precisa quanto ao dado que pode ser encontrado na fotografia. Isto porque é diferente quando o artista recorre à criação visual para transmitir esse mesmo universo plural que envolve o olhar, pois de alguma maneira, a liberdade artística permite um certo devaneio poético sobre cada questão encontrada e, assim, extrapola o sentido comum, permitindo novas reflexões sobre os temas.

Barthes emprega o conceito do *isso foi*, para explicar aquela imagem na foto que não apresenta, mas presentifica algo acabado. Daquilo que só existe por ter sido realidade e, ao contrário da pintura, não simula, não nega sua existência (1984, p. 115). A fotografia apresentaria talvez uma verdade passada. Ao artista que caminha diante de seu mundo cabe encontrar a melhor forma de projetar essas coisas, esses objetos. Mas, faz isso de tal maneira a ponto de tornar sensíveis as indigências cotidianas do homem e explorar o mundo ordinário, materializando as sensibilidades e as percepções sobre as coisas mundanas. E ao tornar algo suspenso e encará-lo plasticamente, consegue abordar através de imagens cotidianas aquilo que de fato lhes é próprio.

Ainda para Barthes (1984), toda fotografia apresenta dois elementos, *punctum* e *studium*, cuja presença proporciona o interesse posterior que alguém possa ter por ela. O *punctum* seria aquilo que punge, que fere, que marca o olhar, a diferença em meio a todas as coisas, aquilo que não é visível primeiro, mas que só com esforço se pode alcançar. Acho que na arte é possível que o *punctum* seja aquela sensação que temos ao nos depararmos com detalhe, um pormenor de uma obra que nos encanta, nos tira o fôlego, ou mesmo nos inquieta.

Ao perceber essa noção apresentada pelo autor, notei que talvez seja isso que encontro em minhas produções artísticas. Ao entender a recorrência e repetição de determinadas questões, de certa maneira, pude perceber que havia algo em todas as imagens que me atraíam para elas, no caso a própria semelhança entre todas, ou como escolhi tratar, a própria questão do tema que as unia. Segundo o autor, essa ideia de *punctum* consiste numa espécie de marca permanente,

uma cintilação que atrai, a obsessão que se engendra em certos momentos da vida: “pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere).” (1984, p. 46).

Punctum é uma parte, não se trata do todo. Indica uma única ponta que desvia sua concentração e arrebatada. Diferente do seu conceito de *studium*, que traria então a explicação referente a um interesse peculiar, uma apreciação cultural, a partir da qual se tem acessos aos gostos gerais. Para Barthes, “*studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, 'estudo', mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular.” (1984, p. 45).

O *studium* não diz respeito à especificidade, mas daquilo que fica em torno, na borda, à deriva na imagem; algo que apenas parece estar preenchendo o espaço. Trata-se de informação comum, não apresenta nada único, não significa algo em especial. É um dado qualquer, que apenas localiza e presentifica. E nesse entendimento, não é apenas a questão da paisagem, da natureza como um todo ou mesmo fotografias de árvores que me chamam a atenção. Mas de alguma forma, é dentro desse conjunto de imagens, que a primeira vista poderiam ser todas iguais, mas que de alguma forma percebo uma diferença, que busco aquilo que quero mostrar de forma artística. E é nesse encontro que seleciono e produzo obras que acabam dialogando com outras produções..

Embora Barthes (1984) só trate da fotografia, acredita-se que em todas as obras de arte haja um *punctum* esperando a ser descoberto. Esta ideia pode ser complementada com o conto de José Saramago (1978), intitulado “Cadeira”, no qual o autor escreve sobre o momento em que uma cadeira cai e, a partir desse incidente, propõe-se a descrever e relacionar esse acontecimento com tantos outros devaneios. O escritor consegue fazer com que um acontecimento de segundos dure tempo suficiente e argumento bastante para discorrer por mais de vinte páginas.

Mostra que o tempo é relativo quando se trata daquilo para o qual estamos dedicando nosso olhar criador. Desse modo, o artista se torna aquele que é capaz de materializar o prolongamento ou a compressão do tempo. Para Saramago, “mudam-se os tempos, mudam-se vontades e qualidades, o que foi perfeito deixou de o ser, por razões em que as vontades não podem, mas que não seriam razões sem que os tempos as trouxessem. Ou o tempo.” (1978, p. 14).

O fato é que, ao se concentrar sobre um único foco, horas poderiam se passar até que se pudesse dar conta da existência do tempo que transcorreu. Seriam segundos-hora. Nesse caso, o tempo age sob os pensamentos e nos conduz à aproximação do dito objeto com a própria realidade. E se ao nos aproximarmos de algo a ponto de vê-lo e senti-lo tão próximo, o que pode ser comum nas produções artísticas contemporâneas, então seria possível ao artista enxergar além da própria imagem da obra de arte e transfigurá-la. Em outras palavras, o gesto artístico consegue produzir no espectador o estiramento ou a redução temporal porque o artista é movido

por sensibilidades e percepções que atingem e reverberam através de sua criação. Aquilo que incomoda o artista serve de matéria ao seu processo de criação.

3 | A temática da paisagem na história da arte

A paisagem enquanto gênero nas artes tem sua relevância dada e afirmada ao longo da história. Muitos foram os artistas que exploraram esse tema em suas composições e trataram de representar a paisagem como matéria própria de investigação artística e poética. Como nesse trabalho apresento obras que tratam desse tema, considero pertinente dedicar aqui um espaço para analisar e confirmar sua importância enquanto gênero largamente difundido e discutido, perante estudiosos da arte. Mas me interessa aqui, não mostrar seu uso nos anos passados, mas sim tentar apreender o início do seu fascínio sobre os artistas e a sua própria conceitualização enquanto problemática artística. Para o entendimento da importância desse gênero enquanto parte efetiva da obra de arte, buscarei refletir sobre qual o seu lugar hoje, na contemporaneidade.

A escolha da paisagem, e em algumas ocasiões da imagem da árvore, como tema principal nos meus trabalhos, é algo recorrente desde o início da minha produção artística, porém não busco somente a forma, cor ou uma simples composição; busco, nessas imagens, uma

ligação artística, conceitual e poética de maior densidade. Pensar uma imagem que se repete, a variação de uma temática tão explorada como a paisagem, e entendê-la como elemento crucial na composição final da obra, seja talvez discutir sobre os problemas da poética na arte contemporânea.

Não procuro pensar a paisagem como gênero pictórico apenas, mas ampliar seu entendimento e a colocar num tempo-espço contemporâneo, onde se extrapola seu sentido e até podemos imaginar novos significados. Desse modo, penso a criação de novos trabalhos que abordam uma mesma temática, como uma maneira de completar as imagens que produzo, de forma a trabalharem como fio temporal da narrativa que teço, não sendo, porém, uma necessidade primária de começo, meio e fim, mas sim, agindo como retornos possíveis ao universo que pretendo apresentar dentro da arte.

A paisagem como temática escolhida vem ampliar o sentido da própria obra de arte, na qual o público pode adentrar em um mundo paralelo, buscando aprofundar suas possibilidades de reflexão, abertas por esse pequeno movimento contrário criado pela obra. Há então, certa suspensão temporal, criada e mediada através de uma obra de arte. Acredito que minhas investigações levam o espectador a acessar as possibilidades de criação e projetar, dentro do espaço expositivo, seus próprios conceitos nesse espaço-tempo.

Para entender essa questão da paisagem enquanto temática na arte, recorro aos escritos da autora Anne Cauquelin (2007), nos quais discorre sobre o entendimento do conceito de paisagem nas produções artísticas, bem como a diferenciação entre *natureza* e *paisagem*. Essa

diferenciação de conceitos foi parte importante no próprio entendimento das obras de arte apresentadas e produzidas nesse momento. Ao apreender que o conceito de paisagem poderia abarcar um sentido muito maior do que comumente se tem, fez com que isso elevasse minhas pesquisas e aumentasse as possibilidades de criação e mesmo de reflexão sobre o processo poético.

Dois pontos são importantes para essa diferenciação. O primeiro é a impressão que possuímos de que o conceito de paisagem preexista à nossa própria consciência, ou seja, que inconscientemente saibamos definir o que de fato pode ser entendido como tal. Mas pensar assim é ignorar que exista então um momento anterior ao sentido que hoje damos a paisagem. É sugerir que aquilo que conhecemos e nomeamos hoje como paisagem tenha sido assim desde sempre, negando um momento de origem; e persistir nesse raciocínio talvez seria confundi-la com a própria Natureza. Para Cauquelin, “a Natureza é ‘uma ideia que só aparece vestida’, isto é, em perfis perspectivistas, cambiantes. Ela aparece sob a forma de ‘coisas’ paisagísticas, por meio da linguagem e da constituição de formas específicas, elas próprias historicamente constituídas” (2007, p. 29). O segundo seria a separação da ideia de *natureza* do conceito de *paisagem* e, de certa forma, perceber que o que se mostra em produções artísticas não é a natureza real, mas uma noção camuflada, vestida com o conceito do artista, que explora e apresenta uma questão ímpar. O que vemos nas obras de arte, então, são paisagens desenhadas, pintadas, gravadas, fotografadas e escolhidas por olhos que conseguiram enxergar no todo - a natureza - aquela parte que ele pode colocar em evidência, ou seja, a paisagem.

Estabelecendo um contraponto, lembremos Nietzsche *apud* Barthes (2004, p. 281), que observa que "só por uma grosseria dos sentidos, podemos dizer que conhecemos uma árvore, pois ela é sempre muito diversa e muito mais complexa do que aquilo que podemos dizer ou pensar sobre ela".

Para Cauquelin, "as paisagens em sua diversidade pareciam uma justa e poética representação do mundo" (2007, p. 7). A autora constrói seu raciocínio no sentido de mostrar que talvez o entendimento que se tem de determinadas questões sejam comumente distorcidas, quando, na verdade, alguns conceitos nem sempre podem ser delimitados e traduzidos de uma única maneira. E isso aconteceu com a questão da paisagem. Ainda segundo a autora, de fato "parece que a paisagem é continuamente confrontada com um existencialismo que a transforma em um dado natural" (2007, p. 8). Mas não passa de confusão, mero engano: os conceitos estão tão ligados e entrelaçados que já não se consegue mais distinguir um do outro. Esse termo ganhou ao longo dos anos um sentido muito maior do que ele em si representa. E sendo assim, pode-se compreender que a paisagem em seu princípio é representação, cópia, composição agrupada, montagem ficcional, enquanto a natureza seria aquilo que se dá a ser percebido, representado e copiado.

Percebi que essa ideia que alimentava minha poética correspondia então ao conceito de paisagem, e pude encontrar nas minhas próprias produções artísticas paralelos com o que percebia nos escritos da autora. Outro ponto bastante significativo foi notar que certas noções e definições que temos das coisas podem vir através de relatos de terceiros e não necessariamente

através de nossas próprias vivências. Com relação a isso, Cauquelin relata a descrição de uma paisagem que ela ouviu quando criança. Ela nunca esteve naquele lugar, mas podia sentir como se tivesse estado lá; foi sua primeira formação de uma imagem, de uma paisagem. A noção primeira foi-lhe dada através de um relato (2007, p. 21).

A partir da descrição de uma paisagem, forma-se uma imagem tão perfeita e detalhista que acaba por se tornar a própria paisagem descrita. Há a construção da ideia, porém sem personagem. Todos poderíamos ter uma noção de paisagem inicial, primeira. Uma imagem prévia sem personagem. Um lugar, uma paisagem. Acredito que, de certa maneira, a arte proporciona experiências assim. Ao entrarmos em contato com uma obra artística, de alguma forma estamos vivenciando a experiência alheia. Enquanto artista, talvez possa estar compartilhando através das minhas produções relatos de paisagens percebidas por mim para outros olhos. De alguma forma, ao expor uma obra de arte, torno-me também parte desse processo. Ainda segundo a autora,

Pinturas, esculturas, fotografia, vídeo e trilhas sonoras compõem paisagens mestiças, híbridas, nas quais o espectador se sente imerso. Imagens e sons digitais nos filmes e videogames, em consoles ou em *play stations*, os CD-ROM com filmadoras ou *webcams*, a educação da visão e da audição, da compreensão das coisas e dos vínculos que elas mantêm entre si, tudo isso é atualmente bem diferente do que era típico das gerações anteriores. (CAUQUELIN, 2007, p.15).

Podemos estender essa reflexão e pensar sobre o entendimento de paisagem na contemporaneidade, os sentidos e conceitos que são largamente explorados nas produções atuais. Se, hoje, as linguagens ultrapassam as técnicas e maneiras do passado, indo muito além da

pintura, do desenho ou da escultura, talvez seja pelo excesso de meios de produção de arte que a temática da paisagem possa ser reinventada e retomada nas obras de arte.

A construção da imagem da paisagem é feita pelo nosso próprio repertório cultural. Nossas referências moldam as imagens que criamos e aquilo tudo que nomeamos como paisagem. São nossas próprias construções intelectuais que formam nosso acervo imagético. Nesse sentido, podemos pensar a construção da paisagem como uma construção que envolveria, hoje, variadas formas de arte, constituindo "um processo de hibridação de diferentes sistemas artísticos em relações intertextuais e intersemióticas" (VALENTE, 2008, p.29-34).

É esse entendimento que percebo existir nas obras apresentadas nesse momento e acredito que relações artísticas podem ser híbridas a partir da intencionalidade do artista em cruzar os sistemas da Fotografia, da Gravura, do Desenho etc bem como através das questões apresentadas e propostas em cada uma delas não somente no sentido da produção e criação, mas na própria recepção e interação com o público.

Se para Cauquelin são nossos modos de ver o mundo que formam as paisagens e as visões que criamos a partir delas (2007, p. 27), enquanto artista proponho-me a refletir sobre esse argumento, muitas vezes através de minhas próprias criações artísticas. Pois acredito que a arte pode ser uma possibilidade de nos relacionarmos com o mundo e as coisas ao nosso redor, e assim poder entender nossas próprias referências e entendimentos. E é justamente em meio a essas noções pré-estabelecidas que se tem, que pode-se compreender os diferentes tipos de paisagem e sua representação através das obras de arte contemporânea.

E para concluir aqui esse raciocínio, podemos entender conforme a autora que "o que chamamos paisagem então, parece traduzir para nós uma relação estreita e privilegiada com o mundo, representa como que uma harmonia preestabelecida, inquestionável, impossível de criticar sem se cometer sacrilégio" (2007, p. 28). Em minha produção artística, percebo a paisagem agora de uma maneira muito mais ampla do que anteriormente. Vejo aos poucos novos processos irem se estabelecendo em meio da tantas imagens, representações, da natureza. E pouco a pouco novas referências vão sendo incorporadas e passam a problematizar as questões de maneiras diferentes.

Por outro lado, conforme Krauss, "a relação da paisagem na arte será alterada depois da segunda metade do século, pois a pintura - principalmente a de paisagem - reage com seu próprio sistema de representações. Ela começou a interiorizar o espaço de exposição (a parede) e a representá-lo" (2002, p. 42). Dessa maneira, há aqui uma modificação do entendimento e do próprio uso das pinturas de paisagens nesse momento, e uma nova percepção dessa temática enquanto campo artístico. Muitos autores já escreveram sobre como a paisagem foi incorporada enquanto temática a ser explorada em processos artísticos, e nem sempre todos apresentam as mesmas questões, o que torna muito mais rica e produtiva a reflexão sobre esse tema.

Um outro ponto importante ainda nessa questão seria pensar o início da paisagem, a 'invenção' desse termo, e para isso tentar encontrar uma gênese da forma. Segundo Cauquelin, "a paisagem teria vindo da Holanda, passado pela Itália até se espalhar definitivamente como conceito e se tornar por si só uma vertente da forma" (2007, p. 35). Porém, ainda que não se tenha

dados precisos quanto a isso, há autores que indicam seu nascimento por volta de 1415. Para a autora,

esse originário é, a meus olhos, composto de milhares e milhares de dobras, de milhares e milhares de memórias, e, se é possível que elas se tenham constituído porque eram convocadas pelo 'fundo', nós, contudo, não teríamos por testemunho nada além da multiplicidade dessas mesmas formas, suas 'variações' (CAUQUELIN, 2007, p. 31).

Há de se entender, no entanto, que a utilização da paisagem nas artes teve seu início e disseminação através da pintura. Ainda que seu uso inicialmente não fosse como gênero predominante, e muitas vezes usada apenas para completar uma figura, um fundo, uma forma de preencher a tela, é verdade também que foi a partir daí que a paisagem se desenhou como campo artístico. Segundo Krauss,

assim que foi aceita esta compressão, que permitia representar todo o espaço de exposição no interior de uma única tela, outras técnicas foram utilizadas com a mesma finalidade. Trata-se por exemplo das paisagens seriais, penduradas umas ao lado das outras, imitando a extensão horizontal da parede, como os quadros de Monet da catedral de Rouen; ou então das paisagens comprimidas e sem horizonte, que se estendiam até ocupar todo o comprimento de uma parede (KRAUSS, 2002, p. 42).

A partir do momento que a paisagem se torna uma temática própria na pintura, ela ganha também a possibilidade de representação como foco, objeto principal da composição. Os artistas passaram a explorá-la enquanto linguagem e possibilidade artística.

Podemos perceber essa tendência crescente inclusive através de diversos movimentos artísticos consolidados historicamente. Se, hoje, os artistas podem tratar da paisagem enquanto tema principal em seus trabalhos de arte, sabemos todavia que nem sempre foi assim. Podemos

compreender essa questão, deslocando nosso pensamento para a utilização desse tema na produção pictórica. Temos na pintura uma variedade de temas sobre a natureza, devido à própria variedade dela mesma. E se, na contemporaneidade, ela encontra espaço para ser objeto principal na obra de arte, isto se deve muito a uma revisitação dos gêneros consagrados que os artistas hoje buscam para traçar novas relações e paralelos, inclusive problematizando de formas diferentes as mesmas questões já vistas e apresentadas em toda a história da arte. Essa revisitação à paisagem enquanto temática de produção artística é entendida por Cauquelin da seguinte maneira:

as 'formas' evoluem, mas a partir de um dado existente desde toda a eternidade. Nada a ver, diz-se, com uma construção mental. A paisagem participa da eternidade da natureza, um constante existir, antes do homem e, sem dúvida, depois dele. Em suma, a paisagem é uma substância (CAUQUELIN, 2007, p. 39).

Sendo assim, é possível que a temática da paisagem apresentada nas obras de arte contemporâneas nos leve a discussões acerca de conceitos a serem revisitados e reflexões possíveis de serem desenvolvidas acerca da arte e de outros campos do conhecimento. Muito embora a paisagem na contemporaneidade esteja fortemente ligada a todo seu referencial histórico, e com isso muitas vezes mostrada de maneira a ser revisitada e questionada sobe novos ângulos, é verdade também que a arte hoje amplia e possibilita a descoberta de novas questões e sendo assim, nos leva a propor outros raciocínios a partir do contato entre espectador e obra.

4 | Diferença e repetição - novas possibilidades contemporâneas

Pensar a questão da possibilidade de reprodução das imagens na produção artística é, de certa maneira, tentar levantar questões sobre as similitudes encontradas nas obras que possuem alguma repetição, sejam elas temáticas, de procedimentos, técnicas ou mesmo conceituais. Para Charlotte Cotton, “a repetição transforma a especulação em proposta, pois o ato repetitivo parece oferecer a prova de alguma coisa. Geralmente somos solicitados a comparar semelhanças e diferenças” (2010, p. 42). De qualquer maneira, parece-me bastante difícil tratar da semelhança, sem procurar compreender a diferença.

No contexto de minha poética, penso que alguns conceitos podem ser importantes ou mesmo esclarecedores das obras que produzo. Questões como a montagem ou sobreposição, a repetição e a perda da origem, são trabalhadas nas minhas obras desde os primeiros estudos ainda durante o curso de graduação em Artes Plásticas. Busco a composição agregada, ou como defende Gilles Deleuze (1988) “das possibilidades do conjunto, da diferença na série que só é possível na repetição”. É dessa repetição metódica para qual levo os processos e pesquisas plásticas, além da maneira sutil como elas se diferenciam entre si, são pontos importantes que percebo nas obras que produzo e que também vejo nas obras dos artistas com os quais busco aproximação. De acordo com Deleuze:

semelhanças são desfeitas para se descobrir uma igualdade que permita identificar um fenômeno nas condições particulares da experimentação. A repetição só aparece, aqui, na

passagem de uma ordem de generalidade a outra, aflorando por ocasião desta passagem e graças a ela (DELEUZE, 1988, p. 24-25).

Creio que nenhuma obra nasce de um ponto zero, onde pode ser considerada uma criação absolutamente nova ou sem precedente, podendo assim, dispensar outras referências histórico-artísticas. Parece-me bastante plausível que, apesar de viver num tempo específico, todo artista pode alcançar outras temporalidades, outros pensamentos e sensibilidades, materializando na obra estes seus recuos e avanços em relação ao seu presente. Vivemos nosso tempo e produzimos sempre retornando a algo preexistente ou que já existiu de alguma maneira em outras temporalidades. Assim, a potência da obra não resulta na sua originalidade absoluta, mas naquilo que insiste e persiste que faz retornar questões irresolutas através dos tempos.

Como ponto inicial, busco analisar a composição que reproduz a mesma imagem em diferentes situações. É essa busca pela diferença em meio à repetição que encontro nas obras de alguns artistas contemporâneos e para a qual também levo os processos e pesquisas plásticas. Sobre a questão da repetição com diferença, ou seja, das imagens que retornam na produção artística ainda que apresentadas por novas mídias ou suportes, Deleuze afirma que:

se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um relevante contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão (DELEUZE, 1988, p. 24).

Se, para os artistas contemporâneos, a repetição pode ser entendida como forma de transgressão, é, portanto, nesta fenda conceitual que entraremos para observar suas produções. Seus repertórios abarcam diversas imagens oriundas das mais variadas áreas de investigação. E

como nos mostra Henri Focillon (2001), a memória visual acompanha todas as pessoas e isso resulta na formação de seu próprio repertório. Na arte, podemos relacionar isto com a própria produção dos artistas, seu processo criador e sua construção poética. De acordo com o autor,

todos nós sonhamos. Inventamos nos nossos sonhos não apenas uma série de circunstâncias encadeadas, uma dialética do acontecimento, mas também seres, uma natureza, um espaço, de uma autenticidade obsessiva e ilusória. Somos os pintores e os dramaturgos involuntários de uma série de batalhas, de paisagens, de cenas de caça e de rapto, e compomos todo um museu noturno de obras-primas repentinas, cuja inverossimilhança é sustentada pelo enredo, mas não pela solidez das massas ou pela precisão dos tons. A cada memória, põe, igualmente, à disposição de cada um de nós um rico repertório (FOCILLON, 2001, p. 74).

Por sua vez, esse tempo existe no passado, que não é paralelo ao tempo que se mostra na criação, mas que chega através de uma distância, e a isso podemos chamar de memória. É ela que configura o tempo criador, entrelaçando suas fendas e aproximando-as de modo perturbador. Tendo como pressuposto os pensamentos de Georges Didi-Huberman, é coerente dizer que “a memória é aquilo que convocamos e interrogamos para realizar as aproximações temporais entre diferentes repertórios e não somente o passado de algo já feito” (2006, p. 40). Para dizer de outro modo, podemos reconhecer como parte de um pensamento plástico que as imagens estão sempre sujeitas a um jogo infinito de montagens, submetidas a repetidas e sucessivas reordenações.

Sendo assim, é possível que são nossos repertórios nos proporcionem um arsenal de imagens, e enquanto artista é desse modo que posso problematizar novas questões no processo de criação, e podendo assim sempre retornar as mesmas questões e imagens. Frente às imagens da arte que vejo ou mesmo as que produzo, entendo existir um elemento duradouro que faz com

que ela possa ser levada para outros olhos futuros, e possa ser vista e compreendida sem a necessidade da presença constante do artista.

| Capítulo 2

Processos Iniciais

A arte não se doa ao mundo como informação semântica, mas como informação estética.

Júlio Plaza

Neste capítulo pretendo apresentar questões sobre a importância da gravura em uma época na qual as imagens não eram distribuídas ou conhecidas. Problematizar a ideia das gravuras de *venutas* - paisagens de Veneza - como um cartão-postal que ao ser levado junto com o artista para outras cidades propagava aquela paisagem. Tratarei da fotografia enquanto

linguagem artística, e como ela foi utilizada como meio de reprodução de imagens. Aqui também me proponho a abordar as possibilidades artísticas surgidas com a utilização da reprodução de imagens

1 | Sobre a estampa

Ao buscar um recorte para essa pesquisa foi necessário enumerar entre tantos assuntos possíveis, quais seriam indispensáveis apresentar, para que se pudesse conduzir uma linha de raciocínio e pensamento coerente, e que pudessem contribuir não somente para a apresentação das minhas obras, mas também que fossem coerentes com os trabalhos dos artistas com os quais escolhi dialogar e traçar paralelos e relações.

Propor uma breve história da gravura, que desse conta de mostrar um panorama ideal para que se possa localizar minhas pesquisas e reflexões poderia parecer um tanto pretensioso, visto que a própria história da gravura talvez não deva ser reduzida a algo breve ou pouco aprofundado. Portanto, para que se possa satisfazer essas intenções sem incorrer em superficialidade ou pouca generosidade, a opção mais coerente é a de pontuar questões adequadas a contribuir com a construção desse fio narrativo em vias de se tecer.

Assim, permitimo-nos certa liberdade poética ao recusar a escrita temporal ou histórica, e dessa maneira poder iluminar no texto os fatos e questões prioritários para o entendimento do recorte proposto. Ao questionar o conceito de reprodutibilidade, foi necessário listar quais meios e linguagens abordam essa questão e, assim, perceber nessas trajetórias, onde o tema escolhido foi aparecendo e se destacando dentro da problemática apontada nesta pesquisa.

Entender a importância da gravura como forma documental, artística e técnica, poderia ser vista como algo menor diante talvez da vasta bibliografia sobre o percurso histórico frente a outras linguagens artísticas como a pintura ou a escultura. Perceber as minúcias e nuances dessa questão, no entanto, me aponta para desvendar certa noção de algo pouco exposto ou mesmo a falta de abundantes referências . Mas, ao contrário, o que proponho aqui é partir de questões acerca dos desdobramentos da gravura para compreender os pontos que permeiam minhas reflexões.

Entre os séculos XV e XIX praticamente só os mesmos temas eram produzidos nas gravuras. Numa época em que a ciência estava se descobrindo enquanto campo do conhecimento, a gravura aparece como meio técnico e processual utilizado no surgimento dos primeiros manuais de botânica. É nesse momento em que pela primeira vez são produzidas gravuras e cópias das imagens mais ‘famosas’ da época para os artistas, contribuindo para que eles pudessem aumentar seu repertório de imagens. A autoria da imagem gravada não era ponto percebido na época, e dessa maneira os gravadores eram em geral artistas anônimos que não assinavam seus trabalhos. O que havia, no entanto, eram ateliês coletivos, com artistas gravadores que trabalhavam em

conjunto, em atividades nas quais a autoria individual não tinha espaço dentro daquela lógica de produção.

Aos poucos, alguns gravadores começam a se destacar, como Mantegna (1431-1506), Schongauer (1448-1491), Dürer (1471-1528), Rubens (1577-1640) ou Rembrandt (1606-1669), e tornaram-se comuns a troca e compartilhamento de xilogravuras, como forma de distribuir suas imagens e proporcionar certa divulgação do trabalho do próprio gravador. A maioria dos artistas (pintores/escultores/desenhistas) eram também ourives e gravadores, e esses ofícios eram em sua grande maioria destinados a encomendas feitas apenas por reis/senhores/comerciantes ricos.

O mais famoso gravador do século XV, talvez tenha sido o *Mestre das estampas do gabinete de Amsterdã*^(a) que, no entanto, executava poucas cópias das imagens que eram gravadas. A produção desse Mestre é de cerca de oitenta estampas e encontra-se atualmente no Rijksmuseum, em Amsterdã.

De todas as formas de gravura, a xilogravura era talvez aquela que mais circulava entre a população durante o século XV diferentemente da gravura em metal, que normalmente acabava sendo direcionada para mãos de colecionadores, muito por conta de sua própria questão técnica e dos procedimentos de desenho, gravação e impressão.

No entanto, independente do destino dessas gravuras, a grande maioria das estampas tratavam sempre os mesmos temas: das questões religiosas, do cotidiano e de cenas engraçadas e em até certo ponto grotescas. Por conta de sua grande circulação entre as pessoas, muitas

imagens eram de domínio comum, o que gerava certo interesse nas pessoas quando da apresentação de novas estampas.

Sendo assim, a estampa poderia então operar por substituição, e por isso seria a multiplicação de algo não presencial. A partir desse entendimento, poderia ser compreensível dizer que ela acabava por se tornar própria para os artistas viajantes, que propagavam seu trabalho, ao mesmo tempo em que renovavam e ampliavam seu repertório visual. Porém, a temática da paisagem enquanto forma a ser executada na gravura só iria aparecer no final do século XVI. Um importante gravador de paisagens foi o holandês Hercules Seghers (1589-1638) artista especializado em paisagens fantasiosas, que abriu a possibilidade da reprodução para a própria imagem. Ele pertenceu à segunda geração de paisagistas holandeses e aprofundou as bases da temática da paisagem, uma vez que esse tema era até então visto como gênero de fantasia.

Outro artista importante para a reprodução das estampas com temática de paisagens foi o arquiteto e gravador italiano Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). Esse artista passou a olhar para o passado, e a partir de então desenvolveu uma série de imagens de paisagens da Roma Antiga. Piranesi promovia debates com os intelectuais de sua época, sobre a questão da história da arte e sua paixão por Roma. Enquanto a França estava com uma progressão nas suas artes gráficas, Piranese se dedicava a desenhar as paisagens clássicas.

De família influente, seu padrinho patrocinou seu trabalho e o colocou em contato com mecenas da época. Ao estudar perspectiva e água-forte, acabou por produzir *venutas*, as famosas vistas da cidade de Veneza. Essas imagens circulavam entre os artistas da época, quase como a

ideia que temos de cartões-postais, - a apresentação de um espaço, sem a necessidade da pessoa estar presente no local - e dessa maneira, as vistas dos lugares acabavam por serem levadas ao conhecimento de mais pessoas.

Em Roma, o gravador desenvolveu suas obras a partir do olhar para a cidade, onde criou um conceito revolucionário, abandonando a perspectiva única ao pensar uma perspectiva com muitos pontos de fuga, criando um espaço caleidoscópico, com diferentes ilusões. De volta para o ateliê em Roma, praticou essas 'vistas' e aprendeu a técnica da água-forte. Suas produções a partir dessas vistas foram entendidas como novos gêneros de desenho e produção artística. A circulação dessas estampas proporcionou a divulgação dos trabalhos artísticos de muitos gravadores da época e o reconhecimento de grandes mestres da estampa.

Essa relação dos artistas com a temática da paisagem ainda seria largamente explorada durante os anos futuros. Tanto na gravura como na pintura, a paisagem alcança sua posição e se tornaria ponto principal de muitos estudos e movimentos artísticos durante os séculos posteriores. Principalmente entre os séculos XVIII e XIX, a paisagem será explorada e transformada em matéria artística em suas mais diversas vertentes e possibilidades.

Um grande pintor do romantismo inglês apresentará, em suas telas, a paisagem enquanto temática expressiva. Joseph Mallord William Turner (1775-1851) tratou a paisagem como forma sublime e em suas telas é possível perceber a grandiosidade e até mesmo a ferocidade da natureza e suas formas naturais. Outro grande artista que com maestria usou dessa temática foi John Constable (1776-1837). Embora de maneira mais austera do que Turner, Constable pintou as

paisagens, principalmente os céus ingleses, de maneira que a paisagem se tornasse muito além de mera temática, diluindo em suas tintas a própria questão da prática artística e mostrando-se assim um artista potente e de olhar cuidadoso.

Além dos artistas mencionados, os impressionistas que viriam a partir do século XIX, principalmente nomes como Paul Cézanne (1839-1906) ou Claude Monet (1840-1926), vão marcar em sua obra a paisagem de forma transformadora e potente, capaz de abranger a tela com uma força maior que um mero detalhe ou preenchimento de fundo. Esses artistas se debruçaram frente as mesmas questões e paisagens durante suas carreiras. Enquanto a montanha de Saint Victoire foi para Cézanne uma obsessão artística, Monet por outro lado, criou um jardim vivo muito além de suas telas. Para cada um deles, a paisagem se tornou objeto de criação e possibilidades poéticas.

2 | Sobre a fotografia

Até o final do século XVIII, é possível dizer que poucas formas de se reproduzir uma imagem eram conhecidas pelos artistas. Pensando em termos históricos, pode-se perceber que a gravura, em suas diversas especificidades, foi durante muitos séculos a mais conhecida e utilizada técnica de reprodução de imagens. Durante um longo percurso na história das imagens na Arte, a

gravura foi entendida por diversas vezes como a maneira mais próxima de reprodução de uma imagem, preservando a maior fidelidade possível e possibilitando ao gravador o maior número de cópias idênticas.

Por isso, talvez, hoje não seja possível que, acostumados a um mundo repleto de novas informações e invenções a cada momento, imaginemos a imensa transformação conceitual, teórica e artística que a invenção da fotografia refletiu entre os artistas daquela época. Aos que tinham a gravura como uma maneira de criar uma imagem e reproduzi-la fielmente, devem ter se chocado com a estranha criação que agora prometia a fixação de uma imagem, sem a necessidade da mão do artista para fazê-la, e a possibilidade de reprodução ilimitada de cópias dessa imagem. De acordo com Krauss (2002, p. 22),

quando correu a notícia, que dois inventores acabavam de fixar qualquer imagem que lhes fosse trazida em placas prateadas, espalhou-se um espanto universal que não podemos aquilatar hoje em dia, por estarmos tão acostumados à fotografia há muitos anos e termos nos tornado indiferentes a ela em função de sua vulgarização.

Não se trata aqui de entrar na discussão sobre a vulgarização da imagem nos dias atuais, mas de compreender que, hoje, seria pouco provável que tivéssemos uma reação semelhante a dos artistas àquela época. Mas o que nos aparece aqui como ponto a analisar é em relação ao papel que a fotografia ocupa nesse contexto e as premissas que vão se instaurar e que são referências até os dias de hoje. É importante perceber também que o tipo de fotografia sobre a qual Rosalind Krauss trata é de maneira geral a fotografia analógica, e que essa lógica se aplica àquela situação. Porém, com a entrada na era digital, muitas questões e entendimentos sobre a

fotografia permanecem os mesmos, já que de certa maneira, ainda se trata a fotografia com os mesmos precedentes, ainda que ela seja expandida e redirecionada a outras vertentes artísticas.

Dessa forma, é inevitável perceber que o pensamento analógico ainda atua no digital. A fotografia digital vai constituindo sua linguagem de maneira autônoma, mas isso não quer dizer que aspectos da linguagem analógica sejam totalmente descartados, como a possibilidade de reprodução, manipulação e até mesmo noções de arquivo e constituição de memória visual através das imagens fotográficas.

Problematizar a fotografia enquanto linguagem criadora e passível de reprodução é simplificar toda uma discussão acerca da fixação da imagem através dos procedimentos fotomecânicos e do valor e contribuição conceitual que ela atribuiu à Arte. Ainda para Krauss (2002, p. 41), certamente com embasamento em Walter Benjamin, "o discurso estético desenvolvido no século XIX organizou-se cada vez mais em torno daquilo que poderia se chamar de espaço de exposição". E ainda segundo a autora,

quando decidiram que o lugar da fotografia do século XIX era dentro dos museus, que a ela era possível aplicar os gêneros do discurso estético e que o modelo da história da arte muito bem lhe convinha, os especialistas contemporâneos da fotografia foram longe demais. Para começar concluíram que determinadas imagens eram *paisagens* (em vez de vistas) e, desde então, não tiveram mais qualquer dúvida quanto ao tipo de discurso a que essas imagens pertenciam e ao que elas representavam (KRAUSS, 2002, p. 49).

Podemos com isso notar que a fotografia foi categorizada logo no início de sua utilização artística, e mais ainda, as fotografias de paisagens, foram denominadas assim para que talvez

fossem diferenciadas de uma produção já existente, porém sem lugar ou espaço aceitável ou nominável.

Podemos pensar os lugares nos quais a fotografia se apresenta, tanto no campo das ideias, como na questão física, ou seja, nas galerias, museus ou coleções particulares. Contudo, é prudente lembrar, conforme Krauss (2002, p. 48), que "a história da arte moderna é produto do espaço de exposição mais rigorosamente estruturado do século XIX, ou seja, o museu". Mas antes mesmo de se estruturar como peça artística, posta em exposição dentro dos espaços e circuitos da arte, a fotografia já encontrava seu lugar dentro dos laboratórios e grupos de experimentação das possibilidades diversas que a técnica oferecia aos novos autores de imagens e que hoje a fotografia goza de uma aceitação dentro do circuito artístico, ou seja, o que fica fora desse espaço é marginalizado e o que entra é aceito como arte.

Podemos tecer algumas considerações acerca da fotografia e do seu papel artístico hoje. Será que em seu início a fotografia foi pensada para ser objeto estético ou científico? Se pensarmos na utilização da gravura durante tantos anos como um auxiliar dos manuais de botânica, não seria errôneo dizer que a fotografia poderia ter sido colocada nesse contexto, operando apenas uma troca de técnica na apresentação das imagens? Mas ao se refletir sobre seu uso durante todo o século XX, percebemos que a fotografia tomou outros caminhos e criou para si um discurso próprio, mapeando seu lugar de atuação e traçando paralelos com outras áreas do conhecimento, sem porém desvincular-se da ideia inicial de que seria acima de tudo uma

linguagem de representação, criação e reprodução de imagens. Sendo assim, será mesmo possível compreender como e em que espaço discursivo a fotografia opera hoje?

De acordo com Krauss (2002, p. 50), ainda que não tenhamos conceitos ou determinações fechadas, o que nos parece uma possibilidade positiva na investigação dos rumos da linguagem fotográfica dentro da produção artística contemporânea, "o fato de que a obra seja resultado de uma perseverança na intenção e o fato de que tenha um vínculo orgânico com o esforço daquele que o produz" só nos abre novas possibilidades de entendimento e relações reflexivas sobre sua utilização na atualidade.

Encontramos manifestações da fotografia na arte contemporânea que se apresentam de distintas maneiras e com os usos mais variados possíveis, porém ao tratarmos dessa linguagem enquanto proposição artística criativa, podemos esbarrar em algumas fronteiras invisíveis, como a questão da técnica fotográfica como meio de reprodução documental, ou no entendimento da fotografia como abstração criativa, ou ainda como mera possibilidade de criação de imagens ilustrativas. Ainda que a fotografia pudesse ter dado ao artista do século XIX e XX novas possibilidades de criação, entendimento artístico ou mesmo experimentações técnicas, para Charlotte Cotton (2010, p. 22):

a arte foi revelada como um processo de delegação aos objetos cotidianos mais comuns, e a fotografia se tornou o instrumento pelo qual o artista podia esquivar-se à necessidade de criar uma "boa" imagem. Ao contrário, significa sugerir que a ambiguidade com a qual a fotografia se posicionou no universo da arte, ao mesmo tempo como documento de um gesto artístico e como obra de arte, é o legado imaginativamente usado por alguns profissionais contemporâneos.

A fotografia como arte contemporânea e suas possibilidades criativas em sintonia com outras linguagens artísticas problematizam a questão da obra de arte híbrida e amplificam o processo criativo que percebemos atualmente nas práticas de criação de muitos artistas, uma vez que eles muitas vezes acabam por produzir objetos de arte que não se configuram em suas apresentações estéticas finais como fotografias dentro do entendimento tradicional.

| Capítulo 3 |

A Reprodutibilidade das Imagens nas Obras de Artistas Contemporâneos

Muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil como estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte.

Walter Benjamin

Neste capítulo serão apresentadas algumas obras artísticas com as quais a produção desta artista-pesquisadora dialoga, e a proposta é demonstrar as relações híbridas na criação dessas obras de arte, de modo a propiciar a compreensão do que seria minha poética pessoal, além de pontuar nas obras onde percebo os conceitos anteriormente apresentados. Para isso, foram escolhidas obras específicas de alguns artistas a partir das quais serão problematizados pontos importantes considerados como parte do meu processo de criação.

Retornando aos meios e procedimentos utilizados na construção da obra, apresento também as situações midiáticas escolhidas, que aumentam e facilitam a exploração e construção ficcional esperada do contato com o trabalho. Há uma questão multimidiática na relação entre os meios e linguagens, pois as produções finais, contam com diversas intervenções entre fotografia, vídeo, gravura e projeções de imagem - "numa hibridação de meios e sistemas" (VALENTE, 2008, p.25-29) artísticos, o que contribui para a apreensão das obras produzidas e escolhidas para serem apresentadas no capítulo seguinte.

Compreendo que os desdobramentos das multimídias participantes do processo de construção de uma obra de arte são muitas vezes resultados de processos cíclicos na própria construção artística – e quando aglutinados na unidade de uma instalação que se constrói como uma paisagem, por exemplo, temos a percepção de uma totalidade que é híbrida e não de vários elementos apenas agrupados uns aos outros. O pensar e repensar sobre a produção gera noções maiores sobre a obra e contribui para que o artista possa de certa maneira enxergar os rumos do seu processo.

Acredito que os métodos de produção são formas que devem ser escolhidas de acordo com o processo individual. Assim sendo, à medida que novos meios surgem vão sendo incorporados aos outros já existentes. Nos meus processos de criação, que se dão paralelamente aos processos cotidianos, encontro maneiras de lidar com a linguagem estabelecida em cada projeto, porém ainda que não tenha diversos processos acontecendo simultaneamente, acredito que, de alguma forma, eles se relacionam com questões prévias já apresentadas, ou mesmo ideias que ainda não se estruturaram de maneira a formarem uma nova proposta artística.

1. | Obras Multimeios

Todas as referências e desafios enfrentados nessa tentativa de escrever sobre uma obra em processo, ou ainda mais, sobre um processo em continuidade, são questões que parecem remeter o artista ao desafio de como tomar a poética como um ponto de partida para o pensamento teórico. Dessa forma, a leitura de um trabalho plástico e de seus processos e procedimentos, seja de autoria própria ou de outrem, torna-se o instrumento ideal para encontrar os vestígios do não premeditado que atravessa as conexões entre a poética e a fatura da obra, reconhecendo o compasso e o descompasso entre fazer e pensar ou o abismo entre o dizer e o

ver, articulando problemas e formulando questões para, através de saltos e conexões, permitir que o pensamento possa mover-se de um ponto até outro do processo criativo.

Entre tantos perigos a se contornar no exercício ou tentativa de se pensar as poéticas contemporâneas, vejo recorrência na argumentação acerca da excessiva proximidade do artista em relação à obra ou envolvimento afetivo, bem como os riscos da imaturidade intelectual e da falta de distância emocional para tratar o tema ou abordar o objeto a ser estudado. Ocorre que este é um risco pertinente a toda pesquisa, bem como o são os riscos de tratar as imagens plásticas através de uma leitura puramente tautológica ou meramente como legenda bem intencionada da obra. Pensando bem, este parece ser um dos caminhos limitadores que colocam em questão a leitura da imagem artística, pois uma análise puramente formalista poderia ser tão complicada e redutora como uma abordagem contextual ou outra de natureza particularmente biográfica.

É importante salientar que, para a apreensão da série artística proposta, é necessário criar diálogos com outros tempos, artistas e procedimentos. Nesse sentido, talvez se consiga explicitar a necessidade que tenho, enquanto artista, de retornar a antigos meios e procedimentos, ou mesmo a questões antes já estabelecidas de outras maneiras, nas quais vejo possibilidades de serem recontadas e investigadas sob novas óticas e percepções.

A seguir, apresentado então uma sequência de cinco artistas, pontuando obras específicas, nas quais procuro traçar paralelos e relações com algumas questões que encontro em minhas produções artísticas. As obras escolhidas tratam de maneira geral dos seguintes pontos: a temática da paisagem como forma central da obra, a hibridação de meios na produção da própria

obra, a utilização da fotografia ou da gravura como elemento compositivo e a questão da reprodutibilidade da imagem, além de pensar as linguagens multimeios como propostas contemporâneas, problematizadas em instalações, intervenções urbanas e *site specific*.



Fig. 1 | Daisy Waterfall (Rain Machine), 1971 - Andy Warhol.
Mídias mistas e impressões xerográficas, acervo Museu Andy Warhol.

1.1 | Daisy Waterfall (Rain Machine), 1971 – Andy Warhol ^(b)

O trabalho do artista norte-americano Andy Warhol poderia ser visto aqui como um clichê, uma vez que ele tratou a imagem reproduzida de uma maneira crítica e potente ao falar sobre a cultura americana e a massificação da arte. Não será, no entanto, essa relação que farei aqui. Minhas anotações acerca desse artista e em especial desta obra, tratam especificamente da questão da escolha da temática da natureza, além da repetição explícita da imagem da margarida como ponto central da obra.

Daisy Waterfall (Rain Machine) é uma instalação concebida pelo artista por volta de 1969, e num primeiro momento pensada e executada de maneira bem mais grosseira do que a versão que hoje faz parte do Museu Andy Warhol. A ideia de apresentar um painel com imagens de margaridas, e uma estrutura na frente com um mecanismo que fizesse ‘chover’ frente ao painel, foi apresentada com a intenção de se criar uma ilusão de dimensões e percepções no visitante.

A temática da paisagem trazida por Warhol aponta pontos possíveis de encontro com minha poética artística, principalmente por esta obra tratar de uma instalação que tenta recriar elementos da natureza, e para isso apresenta um painel com imagens repetidas de margaridas e uma chuva artificial frente a elas, e propõe um novo raciocínio ao visitante, levando-o a uma situação inusitada. Ainda que os elementos individuais desta obra sejam comuns às pessoas, ao construir a

instalação o artista desloca o entendimento de percepção das coisas da natureza e cria uma paisagem nova e diferente.

A ideia das margaridas que se repetem sobre um painel fixado atrás dessa cortina de chuva traz ao espectador da obra, sensações e percepções deslocadas de seu espaço habitual. Ao poder presenciar essa espécie de "chuva" dentro do espaço expositivo, ao visitante pode caber algumas inquietações e mesmo reflexões sobre a relação dos elementos compositivos da obra. Não se trata aqui de analisar o trabalho e o que ele provoca no visitante, mas de apontar a escolha desse artista por trazer a questão da paisagem como elemento principal da obra, visto que no conjunto de sua produção este não seja seu trabalho mais conhecido ou mesmo dos mais comentados.

Ao escolher essa obra para iniciar as apresentações dos artistas escolhidos, promovo também um movimento de retorno, pois de certa forma, é possível ter enxergado num dos ícones da arte pop uma saída ou olhar distinto de tantas análises e discussões realizadas. O olhar para essa imagem é aquele que tenta encontrar brechas e fendas que de alguma maneira se espelham e desdobram nas minhas próprias discussões enquanto artista.

Percebo neste trabalho uma relação bastante estreita com algumas propostas artísticas que fazem parte das minhas produções, como a ideia de paisagem híbrida, além da obra apresentar soluções multimídias que se aglutinam em sua apresentação ao público.. Acredito que a junção de diferentes meios e situações, formulando uma obra que pode ser vivenciada ou mesmo acentuando uma possível interação por parte do público, são pontos que fazem parte da minha própria construção artística. A ideia de se criar situações para o público adentrar o espaço da obra,

relaciona-se diretamente com os trabalhos que realizo, como será apresentado no capítulo seguinte. Dentre a série de trabalhos apresentados para esse mestrado, encontra-se também uma instalação, na qual apresento como proposta a interação do público com a obra, pois penso que são nessas propostas artísticas que o espectador pode ter uma maior possibilidade de interação e reflexão com a própria obra de arte, e sendo assim encontro nessa obra pontos em comum e paralelos possíveis com minha produção artística



Fig. 2 | Fatias de Horizonte, 1996 - Amélia Toledo.
Chapas de aço inox polida e parcialmente oxidada com granelhas de ferro, acervo pessoal da artista.

1.2 | Fatias de Horizonte, 1996 - Amélia Toledo ^(c)

Desde a década de 1970 que a artista Amélia Toledo vem apresentando uma série de obras de arte que tratam da questão da natureza, usando elementos e materiais como conchas e pedras. A paisagem como temática em seus trabalhos também é uma prática constante, como na obra *Fatias de Horizonte*, onde a artista cria anteparos com chapas de aço que recriam a ilusão visual da linha do horizonte, envolvendo questões como continuidade e descontinuidade.

Esta obra apresenta não só a paisagem como temática, mas a artista aqui faz uso do próprio material para desconstruir e refazer as questões e reflexões pretendidas. Explora os materiais orgânicos e potencializa-os de modo que o espectador tenha de maneira bastante eficiente uma rápida absorção, ao menos pela questão matérica, do conceito e proposta dessa obra. Alguns críticos de arte^(d) dizem que o caráter experimental, a utilização de uma extensa gama de materiais - da natureza e industriais - e o interesse em recriar a paisagem são, portanto, recorrentes na obra da artista.

A criação de imagens através da oxidação nas placas de aço aponta para uma construção alinhada com o tempo que transcorre. A utilização do ferro para a oxidação da placa remete a uma noção cronológica da realização e construção dessas paisagens horizontais. O que o espectador vê, é aquilo que a ação do tempo realizou na obra. Tempo e memória atuando como agentes principais na construção da imagem da obra de arte. Aqui, a reflexão criada pela artista é contínua,

uma vez que a própria ação oxidante não tem fim, a obra de arte em questão é cíclica e não possui apenas uma única forma. Ao deixar a cargo do tempo a duração e percurso da obra de arte, a artista amplia e possibilita ao espectador se deparar com uma obra diferente a cada encontro.

Ao escolher esse trabalho para servir de contraponto às questões apresentadas e discutidas nesta pesquisa trago também uma nova relação que mostra que não necessariamente os meios de reprodução de imagens precisam estar presentes na concepção e criação da obra, para que se possa traçar paralelos e reflexões. Em meus processos artísticos problematizo também essa questão e entendo se tratar de conceitos mais amplos na criação de imagens como a noção de repetição e hibridização de meios. O conceito poético desta obra catalisa a problemática apontada aqui e traz, através da temática da paisagem, questões igualmente relevantes ao entendimento da obra.



Fig. 3 | Uma vista, 2002 - Cássio Vasconcellos.
Instalação fotográfica, acervo Museu de Arte Moderna, São Paulo.

1.3 | Uma vista, 2002 - Cássio Vasconcellos ^(e)

Ao iniciar a busca por referências artísticas para esta pesquisa, um dos primeiros encontros felizes que me ocorreram foi a obra do artista paulista Cássio Vasconcelos. Tive a oportunidade de ver a obra *Uma Vista* pessoalmente na mostra Paralela no ano de 2006. Além da utilização matemática de uma fotografia instalada no espaço, a obra se apresenta ao observador de maneira surpreendente, pois ao rodear e atravessar por ela, o espectador não consegue perceber que imagem de fato está sendo apresentada ali. Somente ao se colocar em um ponto estratégico e único, é que se consegue unir todas as partes da fotografia e, então, completar a imagem.

Essa obra transita entre a fotografia e a instalação, pois se compõe de várias fotografias em preto e branco, onde cada parte guarda uma fração diferente de uma grande cidade. Todas as imagens ficam suspensas a partir do teto em posições estrategicamente calculadas para que, em um determinado ponto de observação formem uma única figura, compondo assim uma grande paisagem urbana. Uso aqui esse termo para descrever essa obra, pois compreendo que a partir das noções descritas por Cauquelin previamente e após a reflexão feita, penso ser possível analisar tal imagem como sendo uma paisagem. Dessa maneira, também através dessa lógica traço um paralelo com outra produção minha, a obra "Outras vistas", que segue o mesmo indício, ao apresentar vistas urbanas e/ou naturais e tratá-las todas como paisagens. Penso que, como diz Nelson Brissac , "as cidades são as paisagens contemporâneas". (BRISSAC, 2004, p.9-11) e

portanto, essa imagem pode ser entendida como uma paisagem, bem como as imagens que escolho para realizar a obra "Outras Vistas".

De acordo com Felipe Chaimovich em crítica para o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) (2006)^(f), o observador pode se relacionar com a obra de duas formas diferentes. Primeiro pela possibilidade de se colocar no ponto exato calculado pelo artista e então visualizar a imagem formada completamente, ou ainda, circular entre as fotos suspensas, como se entrasse na paisagem. Sendo assim,

ao penetrarmos na cidade retratada na instalação, ficamos impedidos de representar um espaço ordenado: de dentro, vemos apenas vias que se cruzam, fragmentos desencaixados, ausência de padrão. Só é possível sintetizar o quadro de fora dele: ali, no ponto calculado por Cássio Vasconcellos, ao olharmos com um só olho aberto, vemos tudo se juntar num panorama. Mas sabemos que abandonamos o ponto de vista externo e mergulhamos nas ruas, o caos urbano nos engole.

Ao apresentar uma paisagem urbana da cidade de São Paulo, o artista desconstrói a percepção do espectador em relação ao lugar apresentado na imagem, além de usar essa estratégia de forma literal, ao separar a imagem em 67 partes de tamanhos diferentes e remontá-la no espaço, como se flutuassem, deixando a possibilidade do observador poder se colocar entre as camadas de imagens suspensas. Relaciono essa obra com minha pesquisa, apontando então duas questões pertinentes: a utilização da fotografia como linguagem principal, e a decomposição da imagem em partes diferentes. Vejo esse procedimento utilizado pelo artista também em minhas pesquisas plásticas, principalmente na exploração de possibilidades que as imagens fotográficas nos oferecem. Aqui fica evidente a noção de multimídia apontada em minhas produções, como a

possibilidade de integração de mídias distintas na concepção de uma obra, além de como é possível que a obra se configure numa totalidade (híbrida), mesmo antes sendo percebida em suas partes.

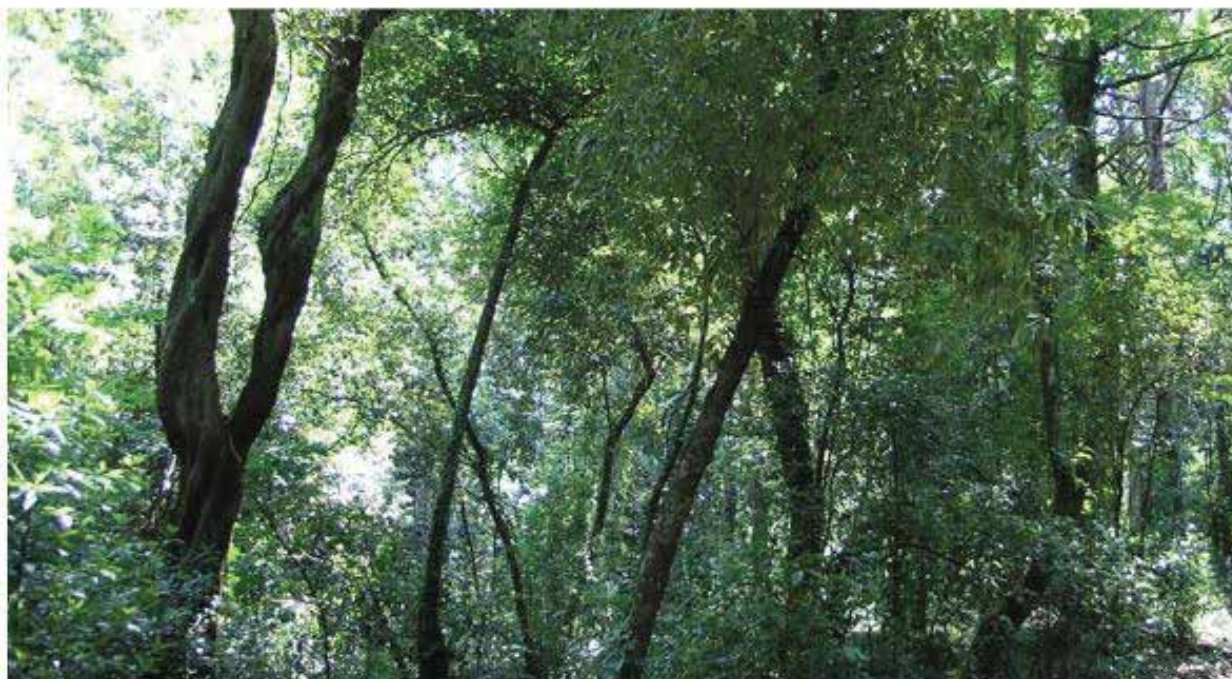


Fig. 4 | Araucária Angustifolia, 2007 - Gabriela Albergaria.
Desenho e fotografia, acervo Galeria Vermelho.



Fig. 4 | Araucária Angustifolia, 2007 - Gabriela Albergaria.
Desenho e fotografia, acervo Galeria Vermelho.

O trabalho da artista plástica portuguesa Gabriela Albergaria se relaciona intimamente com minhas pesquisas não só pela temática absoluta da paisagem, mas principalmente pela relação com as linguagens apresentadas: fotografia, desenho e instalação. Ela faz uso de procedimentos de montagem e composição que reforçam seu objeto de trabalho e evidenciam a temática escolhida. Para essa reflexão escolhi apontar aqui duas obras já expostas na Galeria Vermelho, em São Paulo, que condensam de maneira eficiente algumas das questões que procuro apontar e problematizar nesta pesquisa.

A artista se utiliza da repetição de suas imagens de paisagens e transforma em desenho todo o vazio deixado nas fotografias. Ao montar uma espécie de quebra-cabeças, deixa para o espectador a possibilidade de imaginar o que de fato foi deixado para trás, pelo enquadramento do fotógrafo. Se a paisagem que ela completa e nos apresenta é mesmo a real, não é de fato o ponto importante de se analisar, mas as possibilidades que isso abre ao observador são maiores e mais instigantes. De acordo com Cotton (2010, p. 42), "a repetição transforma a especulação em proposta, pois o ato repetitivo parece oferecer a prova de alguma coisa. Geralmente somos solicitados a comparar semelhanças e diferenças".

Ao escolher a fotografia como linguagem em suas obras, a artista determina uma maneira específica de se relacionar com seus trabalhos, pois a própria linguagem fotográfica possui

elementos intrínsecos a ela, que levam o espectador a partir de certos pressupostos e então optar também por alguns entendimentos. Ainda de acordo com a autora, "a fotografia é há um tempo um modo prático de fixar a observação, e também o meio pelo qual entra em vigor esse jogo entre registros visuais (COTTON, 2010 p. 39)".

As imagens dessa artista remetem às nossas próprias memórias das paisagens que conhecemos, de outras que imaginamos, das árvores que nos lembram estórias e dos jardins da nossa infância. A repetição e exploração da temática pela artista é quase um ato poético de fazer rememorar num entendimento coletivo as paisagens caras de nossa lembrança.

Para Cotton (2010, p. 46), além disso, "o gesto repetido permanece para nós visualmente inescrutável e nos indagamos o que significa, num reflexo do desejo desses peregrinos de compreender o que se passou". Aliar a percepção de lembrança e observação contínua é nesse caso um recurso valioso capaz de extrapolar os sentidos da obra. Assim, aproximo minhas questões e reflexões desta obra, apontando aqui os pontos que percebo importantes e que consigo encontrar também em minhas produções artísticas.



Fig. 5 | Tramazul, 2010 - Regina Silveira.
Instalação urbana - impressão digital sobre vinil adesivo, acervo Museu de Arte de São Paulo.

1.5 | Tramazul, 2010 - Regina Silveira ^(h)

Regina Silveira criou a obra Tramazul pensada especialmente para ser instalada no Museu de Arte de São Paulo - MASP. Foi a primeira vez que uma instalação desse porte foi autorizada pelos órgãos de preservação nacional, estadual e municipal. Essa proposta teve curadoria de Teixeira Coelho e foi feita a partir de imagem digital impressa sobre vinil adesivo, recobrindo todos os vidros externos do Museu.

Escolhi essa obra para compor minhas reflexões pela aproximação de conceitos, poética e temática da paisagem com a minha própria produção artística. Neste trabalho, o que vemos é uma imagem de um céu azul com nuvens claras, uma referência direta às imagens de céus que se refletem naturalmente nos vidros dos grandes edifícios, com a diferença de ter sido criada como um enorme bordado em ponto de cruz.

De acordo com o curador da exposição, Teixeira Coelho (2011)⁽ⁱ⁾, podemos perceber nessa obra os "céus estendidos pelos quatro lados do museu, agulhas de grandes dimensões e virtualmente fincadas numa trama de azul intenso simulam bordar as nuvens espalhadas pelos vidros, com fios de três tonalidades – entre o branco e o cinza médio".

Sendo assim, essa proposta artística apresenta ao espectador uma possibilidade de estranhamento em relação à cidade. Ao colocar as imagens das nuvens na altura dos prédios, a artista desloca também o sentido daquele que observa. Percebo neste trabalho as aproximações

que a arte pública permite no espaço urbano, retirando uma noção de que a arte está intocada, e problematizando então a percepção coletiva de uma paisagem que, de tão comum e rotineira, acaba por ser incorporada no cotidiano das pessoas.

2 | A reprodutibilidade como fricção na arte

Partindo da ideia de que a obra de arte não pode ser considerada uma criação totalmente nova e sendo assim, não dispensa referências histórico-artísticas, parece-me bastante aceitável que apesar de viver num tempo particular, o artista pode alcançar outras temporalidades, outros pensamentos e sensibilidades e produzir na obra estes seus recuos e avanços em relação ao seu presente. Ou como diria Walter Benjamin (1994, p. 175), "nunca as obras de arte foram reprodutíveis tecnicamente, em tal escala e amplitude, como em nossos dias".

Benjamin trata ainda da questão da reprodutibilidade técnica da imagem e como isso afeta a reprodução da obra de arte. Segundo o autor, "com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida (BENJAMIN, 1994, p. 171)".

Sendo assim, podemos pensar sobre a série e sua importância, e salientar também que mesmo que ela não aconteça sozinha – é necessária a vontade do próprio artista – há sempre certa compulsão em agrupá-la, ajustá-la, completar o vazio que há ali. Segundo Benjamin (1994, p. 180), "a arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original". Isso ocorre também na reprodução da própria obra de arte, e nas infinitas possibilidades dadas aos artistas de pensar uma obra a partir de outras obras e imagens.

Pensar a questão da reprodutibilidade da imagem na arte contemporânea é se lançar em meio a infinitas problemáticas que são possíveis no âmbito da arte. Ao direcionar e dar um foco a esta pesquisa escolhi tratar desse conceito por focos diferentes, e apresentar obras artísticas que pudessem embasar meu discurso. Dessa forma pude também dar corpo ao que produzo enquanto artista. Vejo a reprodutibilidade enquanto um conceito, como uma fricção atual e pertinente de ser entendida e pesquisada, pois é através dessa ligação que consigo traçar paralelos e encontros pertinentes entre aquilo que faço e o que outros artistas produzem.

Ainda que não esteja tratando do termo reprodutibilidade da mesma maneira que Benjamin (1984) tratou em seu texto, compreendo que seria incoerente usar esse termo nesta pesquisa e deixar de citar um dos mais célebres escritos sobre esta questão. Sendo assim, encontro nas palavras do autor algumas aproximações com o ponto de vista que adoto em minha reflexão e, portanto, não vejo problemas em me utilizar de seus pensamentos para que se avance com a construção da reflexão que estabeleço. Problematicar a reprodutibilidade nos dias atuais é quase

como tentar entender a velocidade com que as imagens são produzidas em nossa sociedade. Tarefa difícil, porém valiosa. Não termos domínio sobre essa produção, não significa deixar de estar atento a sua criação e verificar onde isso rebate dentro dos parâmetros da arte.

| Capítulo 4 |

Poética Pessoal: Processos e Procedimentos Artísticos

Sempre parto de alguma coisa - uma cadeira, uma mesa -, mas à medida que o trabalho progride vou perdendo a consciência da forma inicial. No fim, quase perdi a referência do assunto que foi meu ponto de partida.

Pierre Matisse

Neste capítulo apresento o projeto artístico proposto neste mestrado bem como as obras concebidas para esta série, discorrendo sobre meu processo artístico e minha trajetória, problematizando novas questões para uma continuidade da pesquisa. Os trabalhos desenvolvidos durante esse percurso foram pensados a partir de questões que me são recorrentes já há alguns anos. Dentro do universo da pesquisa sobre arte, minhas experiências têm sido problematizar teórica e conceitualmente as decisões artísticas que defino e realizo. Para essa dissertação, escolhi apresentar alguns trabalhos que são derivados de outras pesquisas além de novas problemáticas que são resultado de um amadurecimento intelectual e poético durante meu percurso enquanto artista.

1 | Precedentes artísticos em minha poética pessoal

Considero que a fotografia é uma arte pouco segura e assim como Barthes (1984, p. 32), "vejo a foto como uma ilusão presencial de algo morto". De algo passado, que vive somente na memória futura. E como não é confiável, se torna desprotegida das alterações temporais e humanas. Como artista, escolhi a fotografia como tantos outros escolhem suas linguagens. Não diria, porém, que sou fotógrafa ou especialista nos procedimentos fotográficos. Minha obra não se detém na especificidade da fotografia. Não penso na fotografia como uma linguagem única,

imaculada, sem interferências externas. Penso na apropriação dela e na sua transformação em coisa, em objeto; sem me deter por regras ou tradições.

Por outro lado, percebo a fotografia como a possibilidade de lidar com questões do tempo, realçar os apagamentos da memória, criar obras de arte que presentifiquem tudo aquilo que já se foi. Em outras palavras, reconheço-me na reflexão de Barthes (1984, p. 113) que diz que "o luto, por seu trabalho progressivo, apaga lentamente a dor; eu não podia, não posso acreditar nisso; pois para mim, o Tempo elimina a emoção da perda, isso é tudo. Quanto ao resto, tudo permaneceu imóvel".

Ao refletir sobre um processo de criação artístico, e como de certa maneira isso transborda em produções textuais e plásticas, é sempre importante pontuar que o tempo da escrita não segue o tempo da criação artística. E nesse desencontro de tempos, muitas questões acabam ficando a deriva. O percurso artístico varia sem correspondente e, enquanto artista, percebo que minhas produções plásticas não acompanham a criação textual. Embora os pensamentos nunca parem, a finalização ou mesmo aquilo que se poderia apresentar como obras prontas, não seguem em quantidade as problemáticas que ocorrem em meio aos processos criativos.

Penso ser uma artista que inicia poucos processos ao mesmo tempo, mas que de alguma maneira todos eles estão interligados e referenciam outras produções realizadas anteriormente, às quais são acrescentadas, como repetições, reiteraões – configurando-se como um desenrolar ou um desdobrar das mesmas problemáticas. É uma questão de coerência de linguagem esse constante reinvestir nas mesmas obras e expandi-las – e ainda que possa parecer que a produção

geral não está avançando horizontalmente, ela está avançando em profundidade justamente no aspecto de que, na reiteração da semelhança é que se dá a diferença.

As experiências acontecem a toda hora, as vivências se dão a todo minuto. Mas a escolha dos momentos a serem explorados como arte acontece num limite temporal muito curto e passageiro. O tempo age sobre as obras, do mesmo modo que elas necessitam dele para se fazerem como tal. A perda atua como fonte catalizadora da vontade criadora. É um estímulo a mais, uma necessidade de lidar com o vazio.

Produzo com uma vontade tão grande que me angustia até eu ter terminado. E depois de feito, as perguntas, os porquês surgem devagar. E também aos poucos respondo a isso. E às vezes, as respostas demoram a surgir em certas obras. E enquanto não encontro a solução, vou alimentando meus pensamentos e anseios. Tempo, novamente a relatividade dele e a constante que o torna um fator base na concepção do meu trabalho artístico.

E se a vida pode ser material para o artista produzir uma forma de arte, talvez se possa criar da própria arte a continuação da vida do artista, pois no momento que cria, escolhe a melhor maneira para realizar sua obra, e coloca ali todas suas ideias e pensamentos, e quando ela nasce, mostra que assim é o processo necessário para sua criação. Enquanto artista acredito que estranho seria viver sem tentar transpor em objetos as experiências que atormentam e interrogam a vida.

O sonho artístico é uma realidade, um bloco com vida própria. E é ele que faz materializar as criações em arte. Tentamos nos aproximar de um modo mais espontâneo de pensar, evitando medos ou arrogâncias para não sermos demasiado herméticos ou pretensiosos. Devemos procurar um modo mais sensível, acolhendo a curiosidade, as dúvidas e as surpresas.

Ao falar da matéria da qual um texto é feito, Barthes (2004, p. 281) explica que "todas as práticas significantes podem engendrar texto: a prática pictórica, a prática musical, a prática fílmica etc.[...]". E depois segue raciocinando que não há um modelo para uma ciência singular do texto, mas ele só acontece num intercurso infinito de códigos que não são meramente pessoais.

Reitera-se a citação de Nietzsche *apud* Barthes (2004, p. 281), anteriormente mencionada no capítulo 1, no sentido de que "só por uma grosseria dos sentidos, podemos dizer que conhecemos uma árvore, pois ela é sempre muito diversa e muito mais complexa do que aquilo que podemos dizer ou pensar sobre ela", entendendo que só por uma formulação grosseira poder-se-ia dizer que este texto sirva para explicar ou legendar minha criação artística.

Cabe destacar que Barthes não é um fotógrafo, mas um escritor. Impõe-se a impossível tarefa de encontrar uma equivalência entre o que pode ser desvendado numa espécie de delírio ao encontrar num detalhe a fagulha resplandecente da mãe desaparecida. Assim, a distância se torna íntima e pungente e o que pode ser dito desta experiência, encontra eco na experiência da criação literária.

Penso existir uma poética onde o artista é alguém que está sempre se auto-propondo regras como num jogo muito particular e único, aos quais se submete revestindo-lhe de potência na medida em que turva o estado de sono e vigília, a condição de engano e verdade, aqui estendida por quem admite e reconhece que, afinal, na arte tudo é somente e apenas efeito.

2 | Estranho e Familiar

Parto da ideia de que toda a obra de arte é uma espécie de máquina que funciona avariada e que põe em funcionamento certas surpresas e assombros. Mas como nada se inventa e nada se cria sozinho, ao fazer girar esta máquina retornam antigas questões, sendo os olhos de hoje banhados largamente pelas imagens produzidas em outros tempos, revisitando e renovando nossos arquivos de memória e criatividade, não só em relação ao tempo particular do artista, mas também ao repertório cultural do qual ele é herdeiro.

Assim como a imagem é sempre um deslocamento e jamais se pode apreendê-la, ao desejar reter ou voltar para algo que me foi muito intenso, obriguei-me a produzir outro movimento, agregando novos elementos e novas formas e por isso a imagem da criação artística, como a do

sonho, só existiu neste texto como uma espécie de contraforma, ou seja, o trabalho artístico foi pensado como uma deriva.

Percebo-me transformando o sonho em outra coisa, dando conta dos intervalos e distâncias, das luzes e sombras, dos sentidos que só posso construir ao me deslocar sempre para um mais distante, que afinal sempre me escapa. Dou-me conta de que há no sonho algo que antecede a palavra, e que é pura surpresa e imprevisibilidade, caos e inapreensão. A este respeito Sigmund Freud (1919) aponta que as palavras “estranho” – *unheimlich* – e “familiar” – *heimlich* –, em alemão não são o oposto, mas uma sobreposição, refletindo que aquilo que é bastante conhecido pode em certas ocasiões produzir uma experiência de assombro ou surpresa assustadora, sendo isto frequentemente trabalhado na arte e em particular na literatura.

Quando sonho, assim como quando crio, jamais sei qual forma se transformará em outra, ou no que uma imagem resultará a seguir. Daí resulta que o sonho é ao mesmo tempo familiar e estranho. É familiar porque permite acessar, penetrar algo íntimo que afinal só a mim pertence, onde posso reconhecer formas vividas e percebidas, sentidas e imaginadas. Mas isto é também demasiado estranho, porque no sonho escapo de mim, separo-me, não posso prever, controlar ou discernir enquanto estou sonhando. Eis para mim um enigma, porque durante o sonho, não sou a mesma de quando estou acordada, mas sim aquela que vive uma experiência diferente da diurna.

Entendo que ao artista cabe criar e legar ao mundo a sua criação, mas assim como ele não pode explicar plenamente aquilo que fez, deve entender que aquilo que criou deve ter vida própria,

uma vez que, para existir, uma obra deve sustentar-se sozinha, ser independente de discursos legitimadores.

Assim, ao mesmo tempo em que atuo como artista, sinto a necessidade de refletir na pesquisa plástica e na escrita, ou seja, completo-me num campo de dois sonhos diferentes que por vezes se parecem, embora não possam jamais encontrar a sua total equivalência. Se o sonho pode ser fruto das coisas que vejo durante o dia, também as coisas que sonho alimentam meus dias, assim como cada trabalho que crio, alimentam outras criações. Ao acordar, não posso voltar ao sonho, embora na noite seguinte possa sonhar novamente. Falo de condensações e desvios, movimento e deriva. Então também falo de um deslocamento, aquele que é impalpável e que faz parte da imagem, que cintila de uma distância e que alimenta um jogo em que revelar é velar.

Quando crio vejo-me impelida a seguir adiante, embora aconteçam sempre repetições. Eis um impasse: as palavras, quando ditas ou lidas, tendem a produzir figuras na imaginação, enquanto que quando as imagens são mostradas ou criadas, parece-me que o espectador não necessita buscar palavras que acompanhem, ao menos quando penso em termos de imagens na arte.

Como já foi dito anteriormente, cabe-nos investir na leitura de um projeto artístico e suas operações para encontrar vestígios do não premeditado que atravessa as conexões entre a poética e a realização da obra, reconhecendo relações entre fazer e pensar ou entre o dizer e o ver, refletindo os problemas e formulando questões para, através de saltos e conexões, permitir o

deslocamento de um ponto até outro dos processos, ou seja, tentar alcançar aquilo que permanece na produção contemporânea como sobrevivência póstuma da história da arte.

Como artista, afirmo que meu sonho é sempre com imagens e para digeri-las é necessário primeiro processá-las, transformando-o em outras imagens. O processo de criação técnico, no meu entendimento, da construção gráfica da imagem, aumenta a ilusão ótica no trabalho. Uma primeira experiência que tive enquanto artista que escreve sobre seu trabalho e processo de criação foi durante meu Trabalho de Conclusão de Curso na graduação em Artes Plásticas, quando escolhi traçar relações entre as obras artísticas realizadas naquele período e autores e artistas consagrados da história da arte. Percebo um amadurecimento intelectual e até mesmo artístico agora, que me põe novamente nessa situação de propor questões e apresentar novamente minhas obras de arte, desta vez, delimitando mais os problemas e discussões encontradas em minha poética pessoal com artistas contemporâneos.

3 | A imagem que se repete ou O problema da poética na arte contemporânea

Compreendo minha trajetória durante a pesquisa de mestrado não só como um avanço intelectual no campo das artes, mas percebo um progresso em relação a minha própria produção

artística. Parti inicialmente das experiências que já tinha tido durante a graduação e procurei amadurecer as proposições e os trabalhos, de forma a criar laços mais firmes e conceitos estreitos com a pesquisa escrita ; pois ao cumprirmos uma proposição estabelecida dentro de critérios e métodos específicos, nos colocamos numa posição um tanto frágil, e até mesmo desvelada e deixamos a mostra os problemas e dúvidas que compõem o percurso do processo.

Vejo que um processo de criação, com determinação de um espaço prévio, ou qualquer proposição semelhante, agora me parece um terreno no qual começo a entrar e descobrir vantagens e/ou desvantagens. Minha proposta é ressignificar meu repertório, minhas particularidades e meus devaneios. Para isso, busquei no próprio material com o qual já possuo contiguidade e até mesmo certa proximidade emocional, a possibilidade de realizar este projeto.

Não me parece aqui necessário, e seria até mesmo pouco desejável, criar justificativas pouco polidas para as escolhas que vão sendo tomadas no processo de criação. Ainda que parta de um projeto na construção e criação de um trabalho artístico, frequentemente há modificações e ajustes ao longo do processo. Sinto, porém, uma necessidade constante de problematizar e refletir sobre o ato criativo. E até mesmo o percurso que vou traçando na concepção do trabalho, seus desdobramentos e as relações que vão se estabelecendo ao longo da criação. Há outros fatores intrínsecos ao processo que estão relacionados também com as mídias que utilizo nos trabalhos e que me despertam um imenso horizonte e ampliam as possibilidades de dialogar com a velocidade do mundo, dos acontecimentos que nos rodeiam e que modificam as certezas da vida.

As imagens, porém, persistem. Sempre em torno das mesmas questões, dos mesmos e reiterados problemas que busco apresentar e representar, e dos quais, a cada novo trabalho, consigo mostrar outra faceta da mesma questão. O distanciamento de um ciclo ou mesmo de um processo me permite refletir sobre questões que antes eram elaboradas no processo, mas que hoje já posso lidar como quem sabe em que terreno está pisando. A cada novo processo, o que fazemos é dar um foco diferente ao mesmo problema, ou seja, encontrar uma diferença em meio a repetição. A poética é percebida nesses entremeios e ao artista cabe reapresentar por óticas distintas as questões e conceitos que pulsam na arte. E nesse distanciamento do processo é que podemos ter uma nova visão e possibilidade de entendimento da criação como um todo.

A experiência vinda com o tempo existente na criação, proporciona essa nova visão e essa possibilidade de compreensão. Sobre as imagens, escolho aquelas que se desdobram umas sobre as outras, se misturam e se confundem. Um mundo de combinações que nos permitem entrar na obra. Ao público cabe vivenciar as situações, que acontecem e alimentam o ser da própria obra em questão. A mim enquanto artista, a obra possibilita refletir sobre as referências históricas e conceituais.

Acredito que minhas investigações resultam numa possibilidade de criação onde o espectador pode acessar os conceitos apresentados, ou mesmo seus próprios entendimentos, mostrados nesse espaço-tempo que é criado através do trabalho artístico. Vale destacar aqui as proposições multimidiáticas, que aumentam e facilitam a exploração e construção ficcional gerada entre espectador e obra, além dos meios e procedimentos escolhidos e utilizados na construção da

obra, que compõe em seu conjunto uma compreensão do conceito artístico pretendido em cada trabalho.



Fig. 6 | Coleção Alheia, 2009-2012 - Gabriela Caetano.
Fotografias diversas. Dimensões 10x15 cm, acervo pessoal.



Fig. 6 | Coleção Alheia, 2009-2012 - Gabriela Caetano.
Fotografias diversas. Dimensões 10x15 cm, acervo pessoal.

3.1 | Coleção Alheia, 2009-2011 ⁽ⁱ⁾

Comecei a colecionar imagens de árvores e paisagens há muito tempo. Nem saberia ao certo dizer quando. O fato é que de alguma maneira essas imagens sempre me despertaram interesse e de certa forma comecei a guardá-las para mim. Hoje, acho que compreendo muito bem a fala de Barthes quando ele se refere às fotografias e aquilo que elas contêm, que de alguma maneira nos tocam e nos emocionam. Com o tempo, os amigos e pessoas mais próximas, sabendo dessa minha “coleção”, começaram a contribuir e me presentear com tais imagens. Antes porém, as escolhas eram sempre muito pessoais e pontuais. Hoje não se trata de uma coleção ampla, onde toda e qualquer imagem basta ter a temática de paisagem e já está dentro da coleção. Ao contrário. Essa talvez seja uma coleção muito seletiva. Poucas e instigantes fotografias fazem parte do acervo. E, por muitas vezes, é pelo fato de ignorar a procedência da foto, ou mesmo seu dono ou local de registro, que minha coleção vai se tornando cada vez mais pessoal, ao mesmo tempo em que continua sendo alheia.

Quando resolvo produzir algum trabalho, ou melhor, quando um trabalho resolve sair da minha cabeça e se tornar algo concreto, quase sempre as ideias e pensamentos que estiveram me rodeando nos últimos tempos acabam virando matéria para a composição e criação da obra. Nesse caso, as fotografias que há tempos estavam arquivadas, tornaram-se então uma proposta artística. “Coleção Alheia” é um trabalho composto por essas fotografias de paisagens que coleciono há alguns anos e por isso mesmo é uma obra em processo contínuo. Para esse primeiro

momento, ou seria melhor dizer, nessa primeira versão, selecionei algumas fotografias dessa coleção, a serem apresentadas sequencialmente. Todas são paisagens em que a imagem da árvore, inteira ou por um detalhe, é a principal forma. Resolvi pensar uma apresentação gradual do meu acervo, por uma questão temporal e também formal. As fotografias que fazem parte dessa primeira seleção foram todas recolhidas por mim, em período anterior ao início da realização do mestrado, e de forma anônima. Não revelei ao autor da foto, que estava inserindo uma cópia dela em meu arquivo pessoal. E também para essa proposta, decidi que apenas as imagens com copas e galhos de árvores entrariam na seleção. Além de ter uma preferência pessoal pelas árvores, penso que enquanto artista, essa obra canaliza e reinventa toda uma série de trabalhos artísticos realizados por mim durante meus anos de graduação.

Porém, ao reinventar, é preciso também desconstruir, e para isso proponho uma reflexão acerca das paisagens comuns e referências coletivas sobre esse tema; partindo do olhar de outros para montar esse acervo imagético. Assim, a construção dessa nova coleção, de certa maneira, me coloca como ordenadora e até mesmo no papel de selecionar o que entra ou não para essa galeria de imagens. Ao trabalhar com a paisagem enquanto ordenador e disparador das minhas proposições artísticas, compreendo ser fundamental também o entendimento desse meio enquanto objeto e inspiração artística ao longo da história. Numa paisagem, numa vista, pode ser encontrado um universo plural de entendimentos e referências, que percebem e comunicam sobre o mundo, as pessoas e as relações entre eles. Quem sabe para os primeiros fotógrafos, mirar a câmera para um além e registrar o horizonte, o céu ou a copa de uma árvore, poderia ser uma forma de

registrar a si mesmo, seu mundo e seus pensamentos. Através da fotografia de outro podemos nos colocar no mesmo ponto de observação que ele.

De certa forma, ao olhar a fotografia que alguém registrou de uma paisagem, é como se nos colocássemos na posição de mirar esta mesma paisagem. Não que isso não ocorra com outras formas de fotografias. É bem certo que a foto por si só, enquanto linguagem, faz esse paralelo. Ela provoca esse deslocamento, nos engana e nos faz achar que estamos de fato em frente ao objeto observado. Mas de alguma maneira, gosto de imaginar e pensar que toda vez que encontro uma nova imagem para minha coleção, é como se estivesse estado naquele lugar, e pelos olhos alheios, estivesse admirando aquela cena. Olhar pela fotografia do outro, é como fazer um passeio pelo mundo alheio, e quase compreender o próprio pensamento dos homens.

Mas a lógica da paisagem enquanto vista de lugares foi construída aos poucos e nominada assim principalmente nos salões e exposições que se realizavam em torno desse tema. Krauss nos diz que

a palavra 'vista' era onipresente nas revistas de fotografias: era cada vez mais sob este vocábulo que os fotógrafos apresentavam suas obras nos Salões fotográficos dos anos 1860. Assim, mesmo quando entravam conscientemente no espaço da exposição, os fotógrafos tinham a tendência de utilizar como categoria descritiva de seus trabalhos a palavra 'vista', em vez de 'paisagem' (KRAUSS, 2002, p.47).

Essa nomenclatura que os fotógrafos do século XIX encontraram para definir e apresentar seu trabalho parece-me, no entanto, uma forma de torná-la merecedora da qualidade de obra artística. Não que não fosse considerada artística, mas desde sua invenção a fotografia sempre

estive num paradigma de sua essência enquanto obra de arte. Havia aqueles que defendiam seu *status* artístico e outros que renegavam sua condição. Essa discussão me parece bastante relevante e atual, porém não me cabe aqui defini-la. Enquanto artista, fotógrafa e pesquisadora do tema, fica clara minha posição em relação a isso. Mas não vejo essa questão como algo negativo, ao contrário, penso que são das diferenças de opiniões e pensamentos que se tiram as melhores e mais profundas reflexões.

Assim, ao construir uma coleção, tomando como parte dela as escolhas de outras pessoas, pude perceber que poderia atravessar a percepção de uma lógica de seleção individual, e me colocar num ponto de observadora do olhar alheio. Ao construir meu acervo imagético pelo olhar de outrem, pude alargar os pensamentos e produzir uma reflexão além das minhas próprias referências e olhares. Enquanto obra, a proposta é aberta e atemporal e enquanto a coleção for acrescida de novas imagens, posso aumentar os entendimentos e olhares. E ao apresentar ao público esse trabalho, de certa maneira, proponho um compartilhamento ainda maior dessas vistas e pensamentos outros.



Fig. 7 | Autorretrato, 2010-2011 - Gabriela Caetano.
Fotografias, bordado e moldura. Dimensões: 10 x 15 cm, acervo pessoal.



Fig. 7 | Autorretrato, 2010-2011 - Gabriela Caetano.
Fotografias, bordado e moldura. Dimensões: 10 x 15 cm, acervo pessoal. (detalhe)



Fig. 7 | Autorretrato, 2010-2011 - Gabriela Caetano.
Fotografias, bordado e moldura. Dimensões: 10 x 15 cm, acervo pessoal. (detalhe)



Fig. 7 | Autorretrato, 2010-2011 - Gabriela Caetano.
Fotografias, bordado e moldura. Dimensões: 10 x 15 cm, acervo pessoal. (detalhe)



Fig. 7 | Autorretrato, 2010-2011 - Gabriela Caetano.
Fotografias, bordado e moldura. Dimensões: 10 x 15 cm, acervo pessoal. (detalhe)



Fig. 7 | Autorretrato, 2010-2011 - Gabriela Caetano.
Fotografias, bordado e moldura. Dimensões: 10 x 15 cm, acervo pessoal. (detalhe)

3.2 | Autorretrato, 2009-2011 ^(k)

Acredito que a poética pessoal do artista vai sendo construída à medida que ele compreende e se aprofunda em reflexões e pensamentos artísticos. Ao me dar conta de que minhas pesquisas plásticas sempre tomavam como tema as questões da paisagem, pude perceber em contrapartida, quais temas não me eram comuns ou mesmo instigantes. Sempre gostei de fotografar. Mais as coisas e lugares do que as pessoas ou a mim mesma. Mas em alguns momentos, nos colocamos desafios ou aceitamos propostas que alteram nossas certezas. As fotografias que escolhi para compor essa obra foram realizadas há alguns anos já, durante uma disciplina da faculdade de artes, onde a proposta era discutir as questões da performance. E, portanto, o corpo enquanto objeto central.

Mas, como supramencionado, meu retrato nunca tinha sido algo que me gerasse interesse artístico. Até aquele momento. Decidi procurar entre as referências da disciplina, algo que pudesse se relacionar com as pesquisas e então utilizaria como disparador para pensar alguma nova proposta. Encontrei nas performances do artista norte-americano Vito Acconci (1940), as possibilidades e referências que procurava. E a partir de propostas fotográficas que ele havia realizado na cidade, e, portanto, nas vistas e paisagens dele, construí uma série de fotografias minhas, encontrando lugar então para novas discussões e reflexões.

Desenvolvi para esse trabalho cinco fotografias onde meu corpo aparece de costas. O corpo imóvel, a câmera captando planos e alturas diferentes, cinco vistas de uma mesma paisagem. Em

cada foto há um bordado dourado que realça e reapresenta uma parte da fotografia. Além dos contornos, a inserção de texto. Ao visualizar as cinco fotografias, o espectador constrói não somente o corpo, mas também um texto. Palavras soltas e aparentemente desconexas estão bordadas na fotografia. Um corpo de costas que fala e discute uma ideia.

Uma acima da outra, as fotografias são apresentadas na vertical, de modo a se completarem e darem forma ao corpo retratado. A proposta é tratar da paisagem enquanto parte formadora da imagem principal - uma vez que pouco se vê do retrato do corpo e todos os bordados valorizam a paisagem do fundo. Uma das poucas obras onde me coloco enquanto retratada e parte do trabalho, aqui vejo também uma discussão acerca das famosas pinturas de retratos, onde a paisagem ao fundo sempre tomava o lugar de preenchimento apenas, um fundo qualquer que serviria somente para ocupar o lugar do vazio.

Nesta obra inverte essas relações e proponho como ponto de observação principal a paisagem ao fundo, enquanto que meu corpo, o retrato, é continuamente colocado para fora do foco e literalmente para fora do enquadramento fotográfico. Ainda que as fotografias que compõem essa obra tenham sido realizadas já há alguns anos, foi somente durante o mestrado que revisitei essas imagens e propus uma reflexão a elas. Acredito no amadurecimento das ideias e também das imagens. Nem todas as ideias se finalizam assim que são criadas, ao passo que nem todas as imagens se tornam trabalhos artísticos no momento em que são realizadas. Com um distanciamento temporal, muitas vezes podemos enxergar mais claramente algumas questões e então colocá-las de uma maneira melhor enquanto proposições completas e mais substanciais.



Fig. 8 | Outras Vistas, 2011 - Gabriela Caetano.
Impressões litográficas em tecido e bordado. Dimensões individuais 70 x 50 cm, acervo pessoal.



Fig. 8 | Outras Vistas, 2011 - Gabriela Caetano.
Impressões litográficas em tecido e bordado. Dimensões individuais 70 x 50 cm, acervo pessoal.

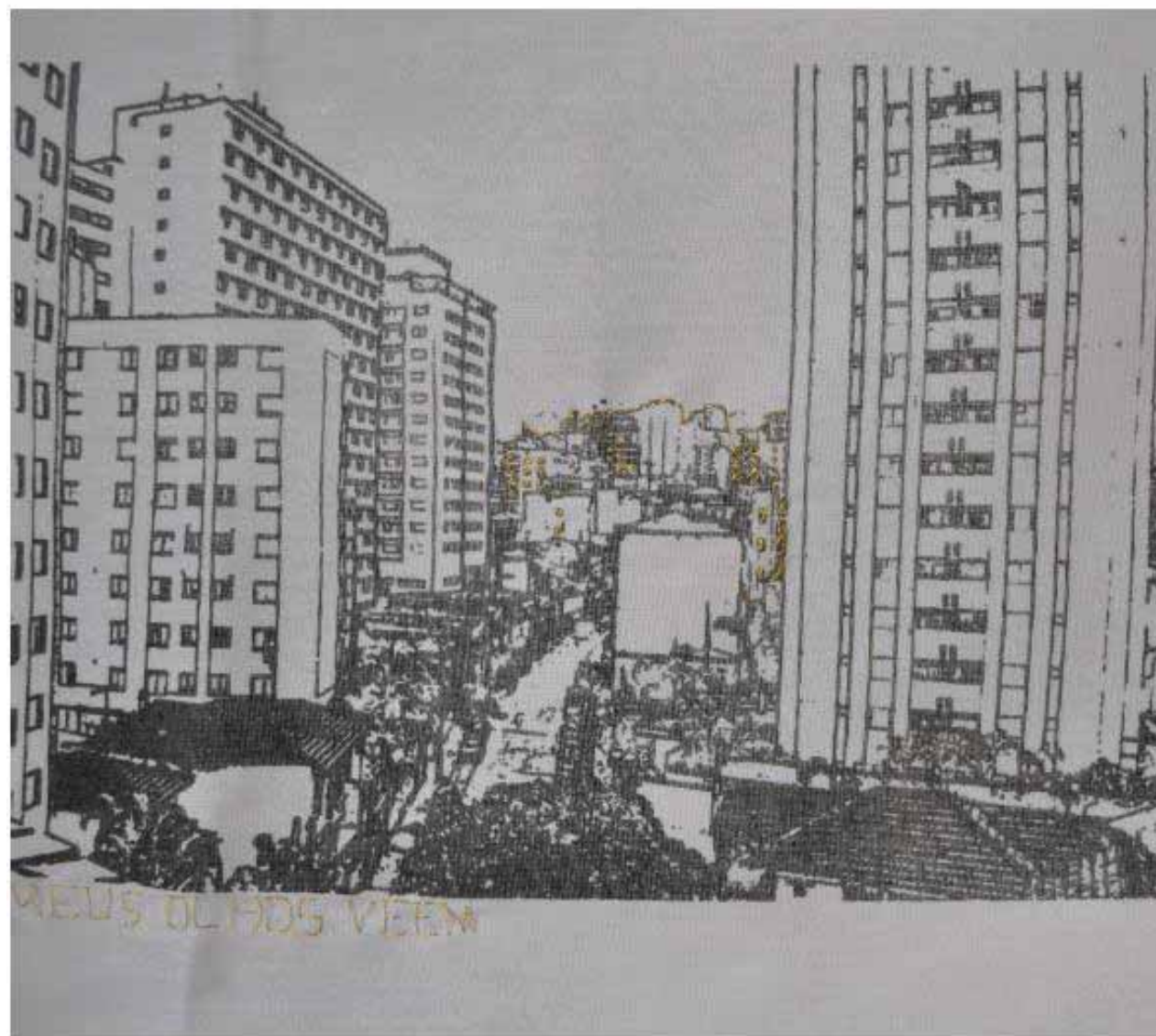


Fig. 8 | Outras Vistas, 2011 - Gabriela Caetano.
Impressões litográficas em tecido e bordado. Dimensões individuais 70 x 50 cm, acervo pessoal.



Fig. 8 | Outras Vistas, 2011 - Gabriela Caetano.
Impressões litográficas em tecido e bordado. Dimensões individuais 70 x 50 cm, acervo pessoal.

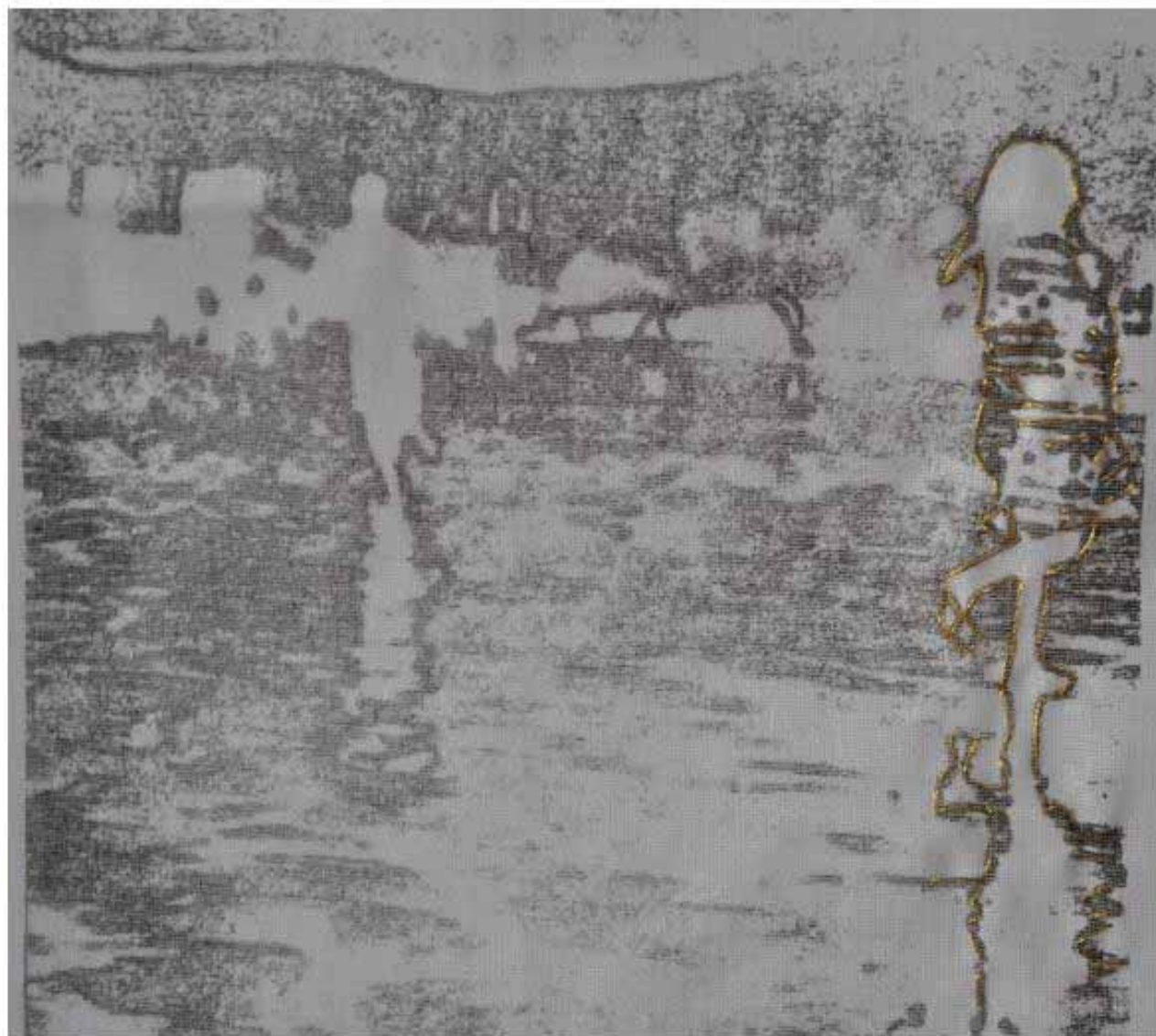


Fig. 8 | Outras Vistas, 2011 - Gabriela Caetano.
Impressões litográficas em tecido e bordado. Dimensões individuais 70 x 50 cm, acervo pessoal.



Fig. 8 | Outras Vistas, 2011 - Gabriela Caetano.
Impressões litográficas em tecido e bordado. Dimensões individuais 70 x 50 cm, acervo pessoal.

3.3 | Outras vistas, 2011 ⁽¹⁾

Nessa tentativa de captar novas questões a partir do olhar do outro, me propus a desenvolver um trabalho pensando na questão das vistas, e principalmente naquelas que levamos na memória dos lugares que visitamos. A partir de uma fotografia que realizei da janela do quarto, da primeira casa na qual morei em São Paulo, resolvi propor para alguns amigos que eles fizessem o exercício de escolher uma fotografia, de uma paisagem ou vista mais preciosa para eles naquele ano de 2011. Das imagens que recebi, escolhi três fotografias para compor essa obra além da foto que já havia realizado.

O importante aqui não é necessariamente saber quais são esses lugares, que paisagens são essas que uso para realizar a obra. O fato é que ao escolher uma imagem vindo de um outro, de certa maneira ela agora passa a ser uma visão minha, e portanto, meu olhar a partir do olhar de um terceiro, constituindo uma “hibridação interformativa” (VALENTE, 2008, pp.35-39) que revela um aspecto no âmbito da escolha por afinidade, que também ocorre na obra anteriormente apresentada, porém em um grau mais discreto. A obra apresenta quatro conjuntos de imagens. Cada conjunto é composto por quatro reproduções que mostram a mesma imagem realizada a partir de impressões litográficas sobre tecido feitas a partir de transferências xerográficas, além de bordados feitos sobre as imagens sempre realçando partes distintas de cada uma delas, aumentando assim a percepção ótica e tátil que se pode ter da obra - ou seja, uma “hibridação

intersensorial” produzida pela hibridação dos meios artesanais e técnicos utilizados (VALENTE, 2008, pp.27-29).

Outras vistas é uma série que não pretende a utilização da linguagem tradicional da gravura, pois em sua produção foram utilizados diversos meios e procedimentos artesanais e técnicos para que se pudesse obter a imagem final. Não diria então que se trata de um trabalho de gravura, mas sim uma obra que se funde na relação entre os meios e linguagens, um trabalho que abarca uma questão multimidiática, pois sua produção final conta com diversas intervenções de diferentes meios, entre eles, a fotografia, a cópia de xerox, a litogravura e o bordado manual.

Aqui entendo que a gravura ganha novos contornos e possibilidades, ampliando as intenções gráficas e de construção poética. Há uma resignificação da gravura contemporânea através das múltiplas linguagens adotadas como meio de produção da obra. Acredito que os métodos de produção devem ser escolhidos de acordo com o processo particular de cada obra. Assim sendo, à medida que novos meios surgem, eles vão sendo incorporados aos outros já existentes, sempre levando em consideração a necessidade do trabalho que está sendo desenvolvido.

Nos procedimentos de criação, que seguem paralelos aos processos cotidianos, encontro maneiras de lidar com a linguagem estabelecida em cada projeto, sem pretender ser uma linguagem obrigatória, nem sua presença se fazer necessária, por mero capricho ou pela ideia de manter um estilo de artista que faz uso de apenas uma só linguagem. E dessa maneira, todas as etapas de construção e criação da obra são determinantes na construção conceitual e plástica da

mesma, e agregam valores e ideias, criando e tecendo relações que serão inseridas na própria variante de conceitos que a obra ganhará na sua finalização.

Outra questão importante de entender sobre esse trabalho, é que as fotografias impressas nos tecidos, por serem imagens que recebi de outras pessoas (e nesse sentido, por serem suas paisagens preferidas e mais importantes) não estão sendo utilizadas na obra como um processo conjunto, pois ao selecionar as imagens para esse projeto, compreendi como semelhantes ao meu propósito e coerentes com um diálogo que estava propondo.



Fig. 9 | O que eu e você chamamos de arte, 2011-2012 - Gabriela Caetano.
Instalação de tecidos e projeção de vídeo. Dimensões variáveis, acervo pessoal.



Fig. 9 | O que eu e você chamamos de arte, 2011-2012 - Gabriela Caetano.
Instalação de tecidos e projeção de vídeo. Dimensões variáveis, acervo pessoal.



Fig. 9 | O que eu e você chamamos de arte, 2011-2012 - Gabriela Caetano.
Instalação de tecidos e projeção de vídeo. Dimensões variáveis, acervo pessoal.



Fig. 9 | O que eu e você chamamos de arte, 2011-2012 - Gabriela Caetano.
Instalação de tecidos e projeção de vídeo. Dimensões variáveis, acervo pessoal.

3.4 | O que eu e você chamamos de arte, 2011-2012 ^(m)

Pensar o espaço. Esta foi a pulsão inicial que cercou a criação dessa obra. Ao propor uma instalação, criada através de cortinas de tecido voal, permeio e possibilito uma espécie de lapso entre um espaço-tempo, buscando uma dança que acontece com o movimento do público ao contato com a obra, gerando uma “hibridação interformativa” (VALENTE, 2008, pp.35-39) através do gestual e modo de ser do espectador que passa a compor a obra durante a sua participação. A projeção de um vídeo que passa a compor com a interação do espectador uma nova imagem, é o cerne dessa proposta artística. Uma instalação que conta com um grande tecido suspenso, criando assim cortinas e varais de interação. Embora os elementos sejam variáveis e distintos, na medida em que, no conjunto, elas constituam em uma unidade e sejam percebidas como uma paisagem, temos uma paisagem híbrida,

O uso de tecido em propostas artísticas faz parte das ideias e planejamentos desde os meus primeiros *insights*. E como artista, na escolha dos materiais, acredito apenas na consistência da obra, dos seus conceitos e nas suas provocações, pois ao resolver trabalhar com a projeção de imagens em tecidos, quase em formas de cortinas, ou mesmo, realizar a produção fotográfica do trabalho, determino a partir daí questões intrínsecas ao próprio processo de construção poética.

Todas as etapas de preparação da obra agregam valores e ideias, criando e tecendo relações que serão inseridas na própria variante de conceitos que a obra ganhará ao seu término.

Pensar em cortinas de véus brancos e transparências que se sobrepõem e criam um espaço imaginário onde uma floresta é representada, nos abre um leque com possibilidades infinitas.

Entre todas as questões abertas com essa obra, há ainda certa preocupação com o conjunto, com a interação do outro que pode acontecer. Por não haver um convite ao público, mas sim uma proposta aberta e sem orientação, porém à disposição para ocupação, a expectativa é de promover encontros únicos e experiências múltiplas. Assim, esse trabalho nasce de uma proposta reproduzível, no sentido em que a projeção do vídeo é contínua e a relação com o espectador se constrói na medida em que a mesma interfere no silêncio da instalação.

Dessa maneira, compreendo que a utilização de imagens a serem projetadas e mescladas sobre um aparato de camadas de tecido proporciona nesse trabalho o sentido maior de imersão na paisagem. Ao problematizar a imagem na construção de um vídeo sequencial, e agrupar a isso uma instalação com tecidos, vejo uma criação híbrida e reproduzível. Mesmo a concepção e preparação do espaço, desde a disposição dos tecidos em camadas até a escolha das projeções no espaço, tudo compõe o conjunto poético final do trabalho.



Fig. 10 | [Ver] a vista, 2012 - Gabriela Caetano.
Still de vídeo, acervo pessoal.



Fig. 10 | [Ver] a vista, 2012 - Gabriela Caetano.
Still de vídeo, acervo pessoal.



Fig. 10 | [Ver] a vista, 2012 - Gabriela Caetano.
Still de vídeo, acervo pessoal.



Fig. 10 | [Ver] a vista, 2012 - Gabriela Caetano.
Still de vídeo, acervo pessoal.

3.5 | [Ver] a vista, 2012 ⁽ⁿ⁾

Uma constante na problemática da fotografia digital, é a intensa captação das imagens, em busca de um segundo único e completo. Essa possibilidade infinita de congelamentos temporais pode ser percebida também ao problematizar a construção ficcional de uma narrativa através da linguagem videográfica. Tanto no vídeo amador, como nas grandes produções cinematográficas, entendo uma aproximação imensa e contínua, na vontade e no desejo daquele que procura captar e garantir sobrevida aos segundos mais preciosos de um momento que é efêmero e que logo acabará.

Tenho essa vontade e, talvez por essa lógica, a idéia de transmitir um raciocínio gráfico e artístico através da linguagem audiovisual me seja tão pertinente e comum. Assim, o último objeto de análise e reflexão dessa dissertação é uma produção em vídeo. Para esse trabalho apresento algumas questões que foram problematizadas ao longo dessa pesquisa, como a ideia da construção da imagem por camadas ou meios reprodutíveis distintos, onde a propagação da figura nos leva a entender o sistema de imersão que a arte contemporânea nos proporciona hoje.

A paisagem escolhida apresenta, em sua completude, um galho e folhas de árvores, com um fundo desfocado em tons claros. A composição é revelada ao espectador na medida em que as cores vão sendo apresentadas no vídeo. A paisagem é revelada ao mesmo tempo em que as cores da fotografia aparecem. Uma nova vista de uma paisagem que já parece ter sido mostrada.

Outra vez, discuto o tema através de procedimentos e apresentações artísticas diferentes. Especificar algo que parece estar no entendimento comum pode ser ao primeiro momento uma tarefa um tanto quanto difícil.

De acordo com Krauss (2002, p. 47), "o próprio termo 'vista' era utilizado pela prática estereoscópica para designar seu objeto e permite localizar a especificidade deste tipo de imagem", ou seja, ao propor a observação de uma cena qualquer, no caso a fotografia usada no vídeo, proponho ao espectador localizar individualmente na imagem uma especificidade. Enquanto a foto é revelada e construída frente aos olhos alheios, é possível se demorar na imagem e encontrar talvez um algo a mais. Ainda de acordo com a autora:

a palavra 'vista' indica a singularidade, este ponto focal, como sendo um momento particular em uma representação complexa do mundo, uma espécie de atlas topográfico total. O lugar onde eram guardadas as 'vistas' era sempre um móvel com gavetas em que era arquivado e catalogado todo um sistema geográfico. O móvel guarda-arquivo é um objeto muito diferente da parede ou do cavalete. Ele oferece a possibilidade de armazenar informações e de remetê-las umas às outras, assim como cotejá-las por meio da grade especial de um determinado sistema de conhecimentos (KRAUSS, 2002, p.48).

Ao compreendermos esse gabinete das vistas de antigamente, é possível transportar a ideia e nos referir ao nosso arquivo imagético de memórias contemporâneas, como um local onde acessamos e guardamos nosso acervo de imagens, que diariamente somos impelidos a criar. Pensar relações com a construção da imagem através de camadas que são sobrepostas e que ao longo dessa construção temporal podem nos revelar a imagem final e completa, é ao mesmo tempo um disparador para que se possa abarcar a própria construção da obra e todo o processo criativo do artista. Ao utilizar de uma única imagem para a criação desse vídeo, proponho uma

desconstrução temporal, realizada através da relação de contraste e de cores na imagem, alongando uma observação da fotografia como um todo.

4 | Obras em processo

Uma questão bastante importante que surge dessa investigação plástica e textual foi principalmente a noção do tempo como fator determinante na construção de proposições artísticas aliadas ao percurso escrito. Em meio a prazos e determinantes advindos do programa de mestrado, uma das dificuldades mais evidentes foi a de finalizar propostas artísticas de maneira satisfatória.

E sendo assim, o tempo, ou a falta dele não me permitiu concluir mais propostas artísticas até o momento da apresentação final. Sendo assim, é importante salientar que embora as obras não estejam completas, elas foram feitas resultantes dos processos investigativos que acompanharam toda essa pesquisa.

Apresento a seguir algumas obras em processo, que abordam as mesmas questões já mencionadas e apresentadas anteriormente, e que buscam o desenvolvimento da poética artística.

Como se tratam de trabalhos em situação de desenvolvimento, as questões conceituais e até mesmo plásticas ainda não estão totalmente resolvidas, e dessa maneira, sua apresentação aqui é no sentido de mostrar a continuidade das proposições plásticas, que por uma questão de cronograma não estão fechadas e sinalizadas como obras prontas a serem expostas.



Fig. 10 | obra em processo, sem título definido, 2013 - Gabriela Caetano
Desenho sobre fotografia, acervo pessoal.



Fig. 11 | obra em processo, sem título definido, 2013 - Gabriela Caetano
Fotografia, acervo pessoal.



Fig. 13 | obra em processo, sem título definido, 2013 - Gabriela Caetano
Fotografia e transparências, acervo pessoal.



Fig. 14 | obra em processo, sem título definido, 2012 - Gabriela Caetano
Desenho sobre fotografia, acervo pessoal.



Fig. 15 | obra em processo, sem título definido, 2012-2013 - Gabriela Caetano
Fotografia, acervo pessoal.

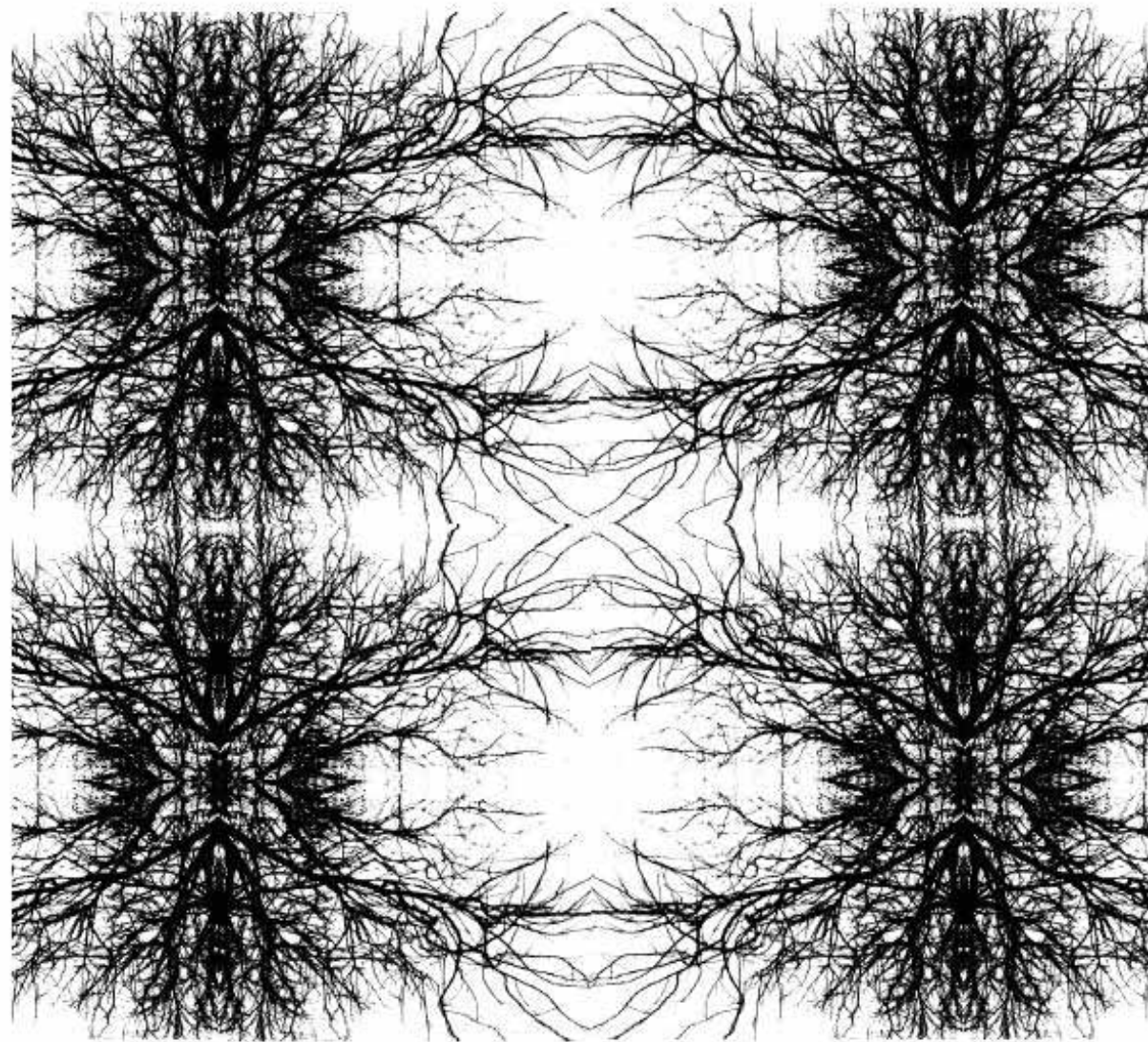


Fig. 16 | obra em processo, sem título definido, 2012-2013 - Gabriela Caetano
Fotografia, acervo pessoal.

5 | Considerações Provisórias - Depois da escrita

Ao finalizar a redação dos capítulos anteriores, pude perceber que são muitas as considerações que tenho em relação a minha produção, e principalmente, no que ainda pretendo desenvolver em pesquisas futuras. Em cada capítulo escrito, vejo que há pensamentos e reflexões que podem ser aprofundados e mesmo explorados em futuras pesquisas sobre arte e produções artísticas. Sendo assim, pretendo realizar uma breve consideração acerca dessa produção, buscando elencar pontos e questões importantes e dessa maneira lançar novas problematizações para o desenvolvimento da pesquisa em instâncias futuras. Dentro desse raciocínio, acredito que como Plaza (1998, p. 4),

produzir conhecimento é transformar informações complexas (científicas ou tecnológicas, sensíveis e técnicas) em resultados de um processo de trabalho. Trata-se, pois, de uma intervenção intelectual sobre objetos simbólicos (intuições, observações, representações) e não de uma transformação da própria realidade observada.

Por mais estranho que seja apresentar os resultados de uma pesquisa artística que se encontra em processo contínuo, percebo ser bastante importante parar e compreender onde avancei em termos teóricos e para onde pretendo continuar minhas investigações plásticas. Para o artista que busca a universidade, é necessário distinguir as funções derivadas e resultantes de sua pesquisa. Ao artista cabe produzir arte. Porém, ao buscar o movimento da problematização e conceitualização do seu fazer, é necessário também um olhar global e panorâmico sobre as variantes que interferem no objeto exposto.

Um dos grandes desafios que tive desde o início do mestrado foi perceber que a pesquisa plástica e a pesquisa escrita devem estar sempre conectadas, ainda que muitas vezes não seja possível justificar uma pesquisa de artes visuais como sendo uma pesquisa de caráter científico. Muitos programas de bolsas de incentivo a pesquisa são, de certa maneira, castradores de projetos artísticos, com a justificativa de que os mesmos não garantem a produção de um resultado científico, ou mesmo o cumprimento dos objetivos propostos na pesquisa, já que tratam de pesquisa em arte, muitas vezes com o intuito de finalizarem o estudo com a apresentação de obras de arte. Afinal, produzir conhecimento em arte é produzir conhecimento científico? Talvez não seja, e se não for, que seja então somente Arte. Para Plaza (1998, p. 7),

ciência e arte têm uma origem em comum na abdução ou capacidade para formular hipóteses, imagens e ideias, na colocação de problemas e nos métodos infralógicos, mas é no seu desempenho e "performance" que se distanciam enormemente, como nos processos mentais de análise e síntese.

Se ao artista cabe produzir e pensar arte, percebo ser possível a ele também traçar relações, paralelos e produzir investigações teóricas e conceituais acerca desse conteúdo produzido. Segundo Plaza (1998, p. 7), o artista cria códigos representacionais de questões e temáticas pela arte, e isso "constitui-se em recurso lícito e necessário, de caráter intertextual que, transposto para uma nova ordem (mesmo que seja desordem), servirá ao artista para pensar e elaborar as suas ideias e/ ou modelos mentais". Ainda segundo ele,

a pesquisa em ciência é caracterizada pela indagação sobre um objeto codificado em linguagem, sendo que tanto objeto como linguagem são também investigados e inquiridos a partir de uma metalinguagem. A pesquisa, assim, trata de transmitir informação e conhecimento sobre o objeto pesquisado; requer, portanto, o distanciamento crítico

necessário para poder abordar e determinar seu objeto de todos os pontos de vista possíveis (PLAZA, 1998, p. 9).

Percebo na afirmação acima que somente através de um distanciamento temporal é que se poderia ter uma percepção mais clara das relações e conceitos discutidos num trabalho de arte. Ao menos para mim, enquanto artista, isso sempre aconteceu. De certo modo, escrever sobre um trabalho em processo sempre foi mais complicado do que tratar de algo já concluído há um longo tempo. Ainda segundo Plaza (1998, p. 11), refletindo com base no aspecto formativo da criação, em conformidade ao pensamento de Pareyson:

o artista-tecnológico põe em prática uma ação contemplativa, de examinador e especulador sistemático que ilumina as práticas artísticas, demonstrando que precisar o impreciso é sempre possível. [...] Esse saber-do-fazer é ir ao encontro da metalinguagem própria do artista, ou seja, aquela que diz respeito à Poética como processo formativo e operativo da obra de arte. De tal forma que, enquanto a obra se faz, inventa-se o modo de fazer.

Tenho a intenção de que, após a conclusão desse mestrado, minhas reflexões plásticas e escritas continuem amadurecendo para que mais adiante seja possível apreender esse percurso e produzir novas pesquisas coerentes com essa trajetória. E como essas relações temporais na produção artística são sempre mutáveis, compreendo que faz parte da minha própria poética artística não enxergar o trabalho enquanto ele está sendo construído, e necessitar então desse desligamento e dessa passagem temporal para que se possa perceber o que de fato foi feito, e assim descobrir o que se fez enquanto se estava fazendo.

(a)

As gravuras realizadas pelo Mestre do Gabinete de Amsterdã encontram-se atualmente na coleção do Rijksmuseum, na Holanda, e podem ser visualizadas no site da instituição. Disponível em: <<http://www.rijksmuseum.nl/zoeken/search.jsp?lang=en&focus=assets&query=Meester+van+het+Amsterdamse+Kabinet+%28vervaardiger%29+%2880%29>>. Acesso em: 12 ago. 2012

(b)

Fig. 1 | Daisy Waterfall (Rain Machine), 1971 - Andy Warhol. Mídias mistas e impressões xerográficas, acervo Museu Andy Warhol. Disponível em: <<http://www.warhol.org/collection/art/Work/1991-1/>>. Acesso em: 15 jul. 2012

(c)

Fig. 2 | Fatias de Horizonte, 1996 - Amélia Toledo. Chapas de aço inox polida e parcialmente oxidada com granalhas de ferro, acervo pessoal da artista. Disponível em: <<http://ameliatoledo.com/category/horizontes/>>. Acesso em: 22 jun. 2012

(d)

No site da Enciclopédia Itaú Cultural há textos críticos sobre esse artista. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=1033&cd_item=2&cd_idioma=28555>. Acesso em 11 mar. 2012

(e)

Fig. 3 | Uma vista, 2002 - Cássio Vasconcellos. Instalação fotográfica, acervo Museu de Arte Moderna, São Paulo. A imagem da obra Uma Vista foi retirada do site do artista. Disponível em: <<http://cassiovasconcellos.com.br/uma-vista/>>. Acesso em: 28 abr. 2012

(f)

Cf. CHAIMOVICH. Disponível em: <http://www.mam.org.br/obras_comentadas#conteudo>. Acesso em: 22 jan 2012

(g)

Fig. 4 | Araucária Angustifolia, 2007 - Gabriela Albergaria. Desenho e fotografia, acervo Galeria Vermelho. As imagens das obras Araucária Angustifolia foram retiradas do site da galeria Vermelho. Disponível em: <<http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/41/gabriela-albergaria>>. Acesso em: 10 abri. 2012

(h)

Fig. 5 | Tramazul, 2010 - Regina Silveira. Instalação urbana - impressão digital sobre vinil adesivo, acervo Museu de Arte de São Paulo. A imagem da obra Tramazul foi retirada do site da artista. Disponível em: <<http://reginasilveira.com/#>>. Acesso em: 21 mai. 2012

(i)

Trecho do texto de autoria do curador da exposição Teixeira Coelho. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=78&periodo_menu=2011>. Acesso em 14 mai. 2012

(j)

Fig. 6 | Coleção Alheia, 2009-2012 - Gabriela Caetano. Fotografias diversas. Dimensões 10x15 cm, acervo pessoal. Outras imagens que fazem parte desse trabalho podem ser encontradas no da artista. Disponível em: <<http://gabrielacaetanod.wix.com/portfolio#!fotografia>>. Acesso em 14 mar. 2012

(k)

Fig. 7 | Autorretrato, 2010-2011 - Gabriela Caetano. Fotografias, bordado e moldura. Dimensões: 10 x 15 cm, acervo pessoal. Disponível em: <<http://gabrielacaetanod.wix.com/portfolio#!fotografia>>. Acesso em 15 mar. 2012

(l)

Fig. 8 | Outras vistas, 2011 - Gabriela Caetano. Fotografia, gravura em litografia, impressões em tecido e bordado. Dimensões individuais 70 x 50 cm, acervo pessoal. Disponível em: <<http://gabrielacaetanod.wix.com/portfolio#!fotografia>>. Acesso em 15 mai. 2012

(m)

Fig. 9 | O que eu e você chamamos de arte, 2011-2012 - Gabriela Caetano. Instalação de tecidos suspensos em camadas e projeção de vídeo. Dimensões variáveis, acervo pessoal. Disponível em: <<http://gabrielacaetanod.wix.com/portfolio#!fotografia>>. Acesso em 05 mai. 2012

(n)

Fig. 10 | [Ver] a vista, 2012 - Gabriela Caetano. Vídeo, acervo pessoal. O vídeo completo pode ser assistido no site da artista. Disponível em: <<http://gabrielacaetanod.wix.com/portfolio#!vídeo>>. Acesso em: 09 mar. 2012

- ARAÚJO, Virgínia Gil. **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma historia concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992
- AUGÈ, Marc. **Não Lugares –Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade**. Lisboa: 90º Editora, 2005.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984
- _____. Texto (teoria do). In: Barthes, Roland. **Inéditos**. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- _____. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 2010
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994
- BRIZUELA, Natalia. **Fotografia e império: paisagens para um Brasil moderno**. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto Moreira Salles, 2012
- BRIZUELA, Natalia; BURGI, Sergio; MARTINS, Carlos; MARTINS, Marcos; NEVES, Margarida de Souza. **Panoramas. A paisagem brasileira no acervo do Instituto Moreira Salles**. São Paulo: IMS, 2012
- CALDAS, Waltercio. **Manual da ciência popular**. São Paulo: Cosac Naify, 2007
- CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Perspectiva, 2012
- CANTON, Kátia. **Temas da Arte Contemporânea – Espaço e Lugar**. Martins Fontes, São Paulo, 2009.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005

- _____. **A Invenção da Paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007
- COUCHOT, Edmond. **A Tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003.
- COTTON, Charlotte. **A Fotografia como Arte Contemporânea**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**; tradução Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006
- _____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994.
- FABRIS, Annateresa. **Fotografia: Usos e funções no Século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008
- _____. **Crítica e Modernidade**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006
- _____. **O Desafio do Olhar**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011
- FERNANDES, J., Rubens; BARBUY, Heloisa; FREHSE, Fraya. **Militão Augusto de Azevedo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012
- FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecília. **Escritos de Artista**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009
- FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica**. Lisboa, Relógio D'água, 1998.
- FOCILLON, Henri. **Vida das formas: seguido de elogio da mão**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988.
- FREUD, Sigmund. **O estranho**. Volume XVII, 1919
- GLASNER, Kilian. **Natureza Impermanente**. São Paulo: Caixa Cultural, 2012
- GONZÁLEZ, Flores, Laura. **Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011

HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. São Paulo: Edições 70, 2010

JANSON, H. W.; JANSON, A. F. **Iniciação à história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996

KOSSOVICH, Leon, LAUDANNA, Mayra; RESENDE, Ricardo. **Gravura: Arte Brasileira do Século XX**. São Paulo: Itaú Cultural/Cosac e Naify, 2000.

KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico** - tradução de Anne Marie Davée. Barcelona : Gustavo Gili, 2002

MATOS, Sara Antónia (coord). **Revista Marte 4: Da Criação Artística à Intervenção Espacial**. Lisboa: FBAUL, 2011.

MORAES, Frederico. **Arte é o que eu e você chamamos arte**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2011

PLAZA, Julio, TAVARES, Monica. **Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais**. São Paulo: Hucitec, 1998

RENNÓ, Rosângela. **Fotoportátil**. São Paulo: Cosac Naify, 2005

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de Criação: Construção da obra de arte**. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria dos. **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

SARAMAGO, José. **Objeto quase: contos**. Lisboa: Moraes, 1978.

VALENTE, Agnus. **ÚTERO portanto COSMOS: Híbridações de Meios, Sistemas e Poéticas de um Sky-Art Interativo**. 2008. 237p. Tese (Doutorado Artes Visuais)–ECA/USP, São Paulo, 2008.

_____. **Parabola-Imago: Transmutações Criativas entre o Verbal e o Visual**. 2002. 220p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – ECA/USP, São Paulo, 2002.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. 2.ed. Campinas: Autores Associados, 2001