




O VOLUME DA MEMÓRIA

A IMAGEM DO ESPAÇO E O ESPAÇO DA IMAGEM



EBA/UFRJ
Sarah Horiuchi



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
Escola de Belas Artes

SARAH TAKECHI DE FREITAS HORIUCHI

O VOLUME DA MEMÓRIA:

A imagem do espaço e o espaço da imagem

Rio de Janeiro

2019

SARAH TAKECHI DE FREITAS HORIUCHI

O VOLUME DA MEMÓRIA: A imagem do espaço e o espaço da imagem

Relatório final apresentado a Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte das exigências para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Visual.

Orientador por: Leonardo Ventapane

Rio de Janeiro, 04 de Dezembro de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Leonardo Ventapane Pinto de Carvalho
Professor Adjunto, BAV/UFRJ

Irene de Mendonça Peixoto
Professora Adjunta, BAV/UFRJ

Luciana Maia
Professora Auxiliar, BAF/UFRJ

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais, pelo apoio desde a infância ao exercício criativo e incentivo às minhas decisões de vida e carreira.

Ao Leonardo Ventapane, pelas orientações e provocações tão acertadas que me tiravam da zona de conforto e apontavam novas direções que expandiram a pesquisa e tanto enriqueceram o processo.

Aos professores da graduação que de alguma maneira contribuíram para a profissional que estou me tornando.

Ao Lucas Ribeiro, pelas conversas diárias, livros e materiais emprestados, companhia pelos sebos e barracas. Pela atenção em escutar minhas reflexões e frustrações, e pelas risadas de nervoso, compartilhadas quando às vezes ambos nos sentíamos perdidos, mas sugerindo sempre novas ideias.

À Raíssa Jalkh, pela companhia nas orientações, conversas e trocas de referências.

À Mariana, pelas palavras de calma e ajuda técnica nos momentos finais.

Aos donos da barraca de R\$2 em frente a Estação Carioca, principal fornecedora de material para este projeto.

Aos meus amigos de turma da faculdade: Renata Amoedo, Clarissa Proença, Bianca Vidal, Alexander Mendes, Giuliana Valpasso, Giovane Ferreira, Marcello Moura, Philip Greiner, Ingrid Alencar e Yuki Hayashi, pelos anos inquietos e enérgicos de faculdade percorridos juntos.

RESUMO

Esse projeto tem como objetivo explorar questões da memória e sua relação com o espaço, tempo e identidade que se originou de uma auto-análise de meus trabalhos acadêmicos e autorais. Essa pesquisa se deu por meio de um processo experimental, iniciado pela intervenção em fotografias coletadas, influenciada pelas obras de Fiona Tan e Gerhard Richter, desemboca no desenvolvimento de colagens, dada sua característica de acúmulo e volume que, por fim, se desdobra em uma obra de caráter escultórico, tendo como referências para sua compreensão o sociólogo Maurice Halbwachs, os artistas Robert Rauschenberg, Richard Serra, Ed Ruscha, Luciana Maia e os designers Wolfgang Weingart, David Carson e Chris Ashworth.

ABSTRACT

This project has the goal to explore memory through its relationship to space, time and identity that was brought up from a self-analysis of my academic and authorial works. This research took place through an experimental process, starting with interventions in collected photographs, influenced by the works of Fiona Tan and Gerhard Richter, which led to the development of collages, given its accumulation and volume characteristics that endly unfolded in a sculptural work, having as reference for its understanding the sociologist Maurice Halbwachs, the artists Robert Rauschenberg, Richard Serra, Ed Ruscha, Luciana Maia and the designers Wolfgang Weingart, David Carson and Chris Ashworth.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| 1. COLETA DA IMPRECISÃO | 12 |
| 1.1 Fotografia coletada | 20 |
| 2. AS CAMADAS VOLUMOSAS | 22 |
| 2.1 Colagem mnemônica | 24 |
| 2.2 Investigações tipográficas | 30 |
| 3. ESPAÇO AUMENTADO E REPETIÇÃO COLETIVA | 37 |
| 3.1 O desenho no espaço | 42 |
| 3.2 Espaço e fluxo | 43 |
| 4. TECIDO E SUAS IMPLICAÇÕES | 46 |
| 4.1 Questões sobre a publicação | 49 |
| 5. O ACASO DAS DOBRAS | 53 |
| 5.1 O espaço em branco | 55 |
| 5.2 Novas presenças | 59 |
| 6. EXPOSIÇÃO E EXPANSÃO | 62 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 63 |
| BIBLIOGRAFIA | 64 |

LISTA DE IMAGENS

| | |
|--|-----------|
| Imagem 1 Imagem coletada em livro | 12 |
| Imagem 2 Imagem coletada em livro | 12 |
| Imagem 3 Imagem coletada em livro | 13 |
| Imagem 4 Imagem coletada em livro | 13 |
| Imagem 5 <i>The Changeling</i> , Fiona Tan (2010) | 14 |
| Imagem 6 <i>Vox Populi London</i> , Fiona Tan (2012) | 14 |
| Imagem 7 <i>October 18, 1977</i> , Gerhard Richter (1988) | 16 |
| Imagem 8 <i>Onkel Rudi</i> , Gerhard Richter (1965) | 16 |
| Imagem 9 Fotografia com intervenção de desfoque | 17 |
| Imagem 10 Página de livro com intervenção de papel vegetal | 17 |
| Imagem 11 Fotografia em papel vegetal e intervenção de álcool | 17 |
| Imagem 12 Página de livro com intervenção de papel vegetal | 17 |
| Imagem 13 Fotografia em papel vegetal e intervenção de álcool | 17 |
| Imagem 14 <i>Atlas</i> , Gerhard Richter (1972) | 18 |
| Imagem 15 <i>Atlas</i> , Gerhard Richter (1972) | 18 |
| Imagem 16 Publicação das fotografias com intervenção | 19 |
| Imagem 17 Fotografia, câmera Yashica ME2, 35 mm | 21 |
| Imagem 18 Fotografia, câmera Yashica ME2, 35 mm | 21 |
| Imagem 19 Fotografia, câmera Yashica ME2, 35 mm | 21 |
| Imagem 20 Teste de camadas em vegetal | 23 |
| Imagem 21 Teste de camadas em vegetal | 23 |
| Imagem 22 Teste de camadas em vegetal | 23 |
| Imagem 23 <i>Canyon</i> , Robert Rauschenberg (1959) | 25 |
| Imagem 24 <i>Almanac</i> , Robert Rauschenberg (1962) | 25 |
| Imagem 25 Colagem modular | 27 |
| Imagem 26 Colagem modular | 28 |
| Imagem 27 Colagem modular | 29 |
| Imagem 28 <i>Letra M</i> , Wolfgang Weingart (1965) | 31 |
| Imagem 29 <i>Moon e Rufen</i> , Wolfgang Weingart (1970-72) | 31 |

| | |
|--|-----------|
| Imagem 29 Página dupla de abertura de entrevista, <i>Ray Gun</i> (1994) | 33 |
| Imagem 31 Colagem de Chris Ashworth | 34 |
| Imagem 31 Colagem de Chris Ashworth | 34 |
| Imagem 33 Colagem modular com texto em nanquim | 35 |
| Imagem 34 Colagem modular com letra M recortada | 36 |
| Imagem 35 Colagem modular com R em <i>letraset</i> improvisada e nanquim | 36 |
| Imagem 36 Colagem modular com texto borrado | 36 |
| Imagem 37 Colagem em A3 | 38 |
| Imagem 38 Colagem em A3 | 39 |
| Imagem 39 Colagem em A3 | 40 |
| Imagem 40 Colagem em página de revista russa | 41 |
| Imagem 41 <i>The United States Government Destroys Art</i> , Richard Serra (1989) | 43 |
| Imagem 42 Colagem 84cm x 29,7xm | 44 |
| Imagem 43 Detalhe da colagem | 45 |
| Imagem 44 Detalhe da colagem | 45 |
| Imagem 45 Detalhe de papel vegetal amassado colado no tecido | 46 |
| Imagem 46 Transferência de imagem por solvente | 47 |
| Imagem 47 Detalhe de impressão no tecido com desfio | 48 |
| Imagem 48 <i>Twenty Six Gasoline Station</i> , Ed Ruscha (1963) | 50 |
| Imagem 49 Página do primeiro teste da publicação com colagem (16cm x 32cm) | 51 |
| Imagem 50 Página do primeiro teste da publicação com colagem (16cm x 32cm) | 51 |
| Imagem 51 Página da publicação com colagem (25cm x 50 cm) | 52 |
| Imagem 52 Publicação com colagem (25cm x 300cm) | 52 |
| Imagem 53 Erro provocado em uma parte da publicação | 54 |
| Imagem 54 Primeiros testes com tecido amassado | 55 |
| Imagem 55 Massa de memória em caixa de acetato (10 x 10 x 10cm) | 57 |

| | |
|--|-----------|
| Imagem 56 Massa de memória em caixa de acetato (10 x 10 x 10cm) | 57 |
| Imagem 57 Massa de memória em caixa de acetato (10 x 10 x 10cm) | 58 |
| Imagem 58 Composição escultórica de caixas (15 caixas) | 60 |
| Imagem 59 Composição escultórica de caixas (15 caixas) | 60 |
| Imagem 60 Detalhe da composição escultórica de caixas | 61 |
| Imagem 60 Detalhe da composição escultórica de caixas | 61 |

INTRODUÇÃO

Esse projeto trata sobre a memória e a sua relação com o tempo, espaço e identidade, partindo da exploração e reflexão sobre formas de representação visual que serviram de alavanca para as criações que se seguiram e se somaram ao longo do percurso dessa pesquisa teórico-prática.

Estudando na Escola de Belas Artes, a influência e a relação da Arte no Design sempre estiveram presentes na minha produção, tornando quase impossível não ter contato com técnicas e aulas dos demais cursos, que me incentivavam a buscar experimentações e criadores que, de algum modo, atravessam de um lado ao outro a fronteira entre o design e a arte em seus projetos, como Fiona Tan e Gerhard Richter, Wolfgang Weingart e conseqüentemente David Carson e Chris Ashworth. Acredito que essa seja uma maneira de descolar meu trabalho de uma lógica de produção em massa, no momento em que esse processo se torna parte da identidade de minhas criações.

Esse processo de experimentações, a propósito, teve papel fundamental no desenvolvimento desse projeto, contribuindo com novas provocações e questionamentos que me levaram a caminhos incomuns em respeito a técnicas e prática metodológica. Para que isso acontecesse, foi fundamental a suspensão de meus preconceitos, expectativas e limitações, o que não torna meu repertório prévio excluído e excludente, mas sim adiciona e aprofunda, me guiando no desenvolvimento desse projeto final.

Os preconceitos limitam o processo de trabalho, reduzindo assim a possibilidade de descoberta. O caráter transitório de experimentação exige uma suspensão das crenças que viabiliza mudanças de direção imprevistas. O juízo é adiado. Ocorrem, porém, certas soluções no processo de trabalho que fazem mais sentido que outras, a saber, aquelas que se distanciam das normas estabelecidas.

Richard Serra, *Desenhos para Courtauld*, 2013.

Analisando meus projetos acadêmicos, destaco dois que demonstraram ser essenciais para a decisão sobre o tema. No trabalho final da disciplina de fotografia propus fotografar lugares na Ilha do Fundão que a princípio pareciam significar nada, sem presença humana e, durante a ampliação, intervinha com elementos que sugeriam possibilidades de momentos que poderiam ter passado ou que de fato aconteceram. As intervenções surgiram através de um processo de compreensão da técnica fotográfica analógica e acabaram por influenciar no significado da obra, refletindo sobre a memória e a perda da imaginação ao longo do tempo.

Já em uma disciplina de projeto, foi proposto um trabalho acerca de um lugar que teríamos alguma relação afetiva. Desenvolvi um projeto de instalação que discutia meu afeto com a cidade de Berlim, procurando ocupar um espaço vazio com projeções de fotos (puras e manipuladas) e textos, como uma busca em reconstruir a cidade inventada pelas minhas lembranças, criando um espaço de conexão entre o lugar presente e físico e aquele onde se encontram as lembranças, discutindo sobre como a memória é percebida e interpretada, através de peças, em teoria, de acrílico (ainda que os testes tenham sido executados em módulos de acetato) e luzes, propondo um jogo de sobreposições e camadas.

Analisando depois das minhas produções autorais, procuro investigar a utilização de materiais diversos, criando texturas e imagens de acordo com a sua relação com o conteúdo do projeto. Além disso, percebo em algumas das minhas ilustrações que busco a criação de uma atmosfera de nostalgia, como nas em formato *gif*, em que esse movimento repetitivo e cíclico das sequências de imagem em *looping* remete a lembranças aprisionadas e intocáveis com o tempo.

Nos últimos tempos, também, comecei a explorar o uso da fotografia na ilustração, através da intervenção do desenho e texto ou mesmo em composições em que cada elemento dialogasse separadamente. Resgatando fotografias antigas em preto e branco tiradas com uma câmera Lomo, procurava criar nas ilustrações uma atmosfera nostálgica, assim como nos gifs. Acredito que isso tenha surgido por um impulso de

exatamente retornar e recriar algo então vivido, mas que ao longo do tempo se misturou com outras lembranças e a minha própria imaginação que, a partir da minha relação afetiva com tais fotografias, cria senão imagens idealizadas. Porém, a nostalgia é um assunto que se inclui no campo da memória, o que se mostrou ser esse um objeto de estudo muito mais rico. Foram desses trabalhos em específico e esses questionamentos sobre acessos a memória que surgiu o impulso para os primeiros testes.

1. COLETA DA IMPRECISÃO

A pesquisa teve início a partir dessa tendência em meus trabalhos autorais em intervir ou construir composições com o desenho que dialogassem com a fotografia. Esse impulso inicial já indicava uma compreensão que o estímulo visual seria talvez a forma mais acessível de tocar as lembranças. Tal qual estava fazendo em meus trabalhos autorais, resgatar minhas próprias fotografias, que eram poucas, restringiria esse primeiro momento as minhas lembranças, quando partir de um ponto de vista menos pessoal e tratar por um viés coletivo, mostrava ser mais abrangente, ao colocar esses acessos em perspectiva, incentivando mais o senso crítico. Com isso, ao compreender que esse primeiro estímulo poderia vir de arquivos alheios, comecei a coletar imagens em livros e revistas encontrados em sebos, bancas e barracas de publicações antigas, que retratassem o cotidiano, figuras, situações ou paisagens.



Imagem 1 Imagem coletada em livro



Imagem 2 Imagem coletada em livro



Imagem 3 Imagem
coletada em livro



*„Beim Bäcker-Misch“.
Epicerie Kirsch-Medinger in der „Rue du Château“ in Senningen*

Imagem 4 Imagem
coletada em livro

Esse princípio coletor vai de encontro a dois trabalhos de Fiona Tan, que explora a memória como construção de identidade a partir da coletânea de fotos e de vídeo, focando nos contrastes de um mundo multicultural – e mais no seu caso, um mundo dividido entre ocidente e oriente, devido a sua origem familiar (indonésia e australiana) e aos seus inúmeros deslocamentos de residência.

Dentre essas obras, as mais significativas para esse projeto foram *The Changeling* e *Vox Populi*. No primeiro a artista propõe uma reflexão sobre identidade coletiva, memória e deslocamento, a partir de duas telas lado a lado: uma com 200 fotos de jovens passando em sequência enquanto na outra há uma imagem estática de uma menina e uma voz feminina narrando diferentes fases da vida dessa suposta personagem, convidando o interlocutor a se pôr no lugar dessa personagem e adentrando nas lembranças alheias. Já a segunda obra se distribui por diversos lugares: realizada na Noruega, Suíça, Tóquio, Londres e Sidney, Tan produz para cada cidade uma coleta de fotos de arquivos alheios, organizando instintivamente por semelhanças e incongruências, momentos diferentes em que o público pode se identificar facilmente,

resultando em grandes paredes preenchidas por essas fotos e também em livros, tratando sobre memória coletiva, imaginário, costumes, tradições e pondo em discussão como nos projetamos no mundo, através da nossa identificação com essas fotos é que nos reconhecemos.

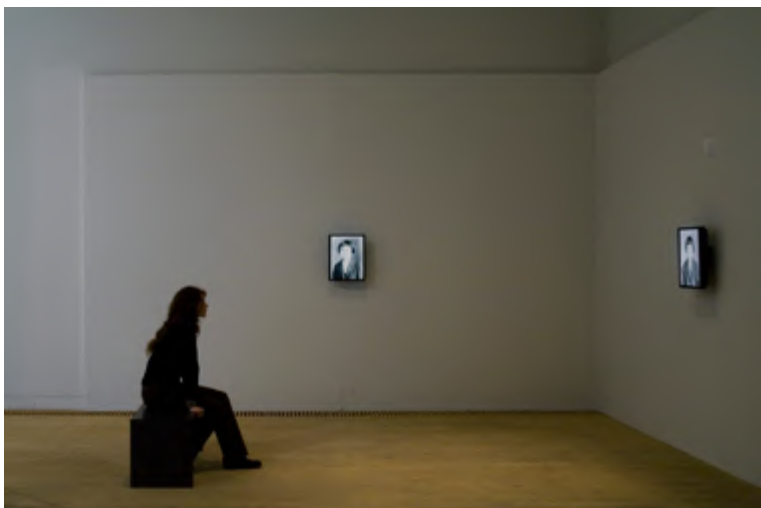


Imagem 5 *The Changeling*,
Fiona Tan (2010)



Imagem 6 *Vox Populi London*,
Fiona Tan (2012)

Como pude perceber no trabalho de Tan, era importante que as imagens em meu trabalho fossem de fácil reconhecimento para que assim pudesse ser construída uma memória coletiva, onde qualquer um conseguisse se identificar sem precisar de alguma outra informação explicativa que a contextualizasse, independente de sua origem ou língua, facilitando sua ideia de representação. Tais lembranças, embora não nos pertençam, nos deslocam de nosso local físico e presente e nos fazem adentrar nas nossas próprias lembranças através da invasão do espaço alheio. Além disso, elas não eram apenas uma fonte direta de acesso às lembranças alheias, mas ajudaram a facilitar a elaboração estética/ visual do projeto, seja pelas folhas amareladas e o esmaecimento da tinta devido ao desgaste do tempo, quanto por suas fotos serem retratos fiéis das épocas em que foram publicadas ou a que se referiam.

Essa procura na fotografia como forma de representação e acesso às lembranças vem de um senso comum, onde nela também acreditamos ser possível compreender

a passagem de tempo, como registros que nos ajudam a nos localizar temporalmente. A precisão nos detalhes, que acreditamos ser tão real, cria uma relação de confiabilidade. Entretanto, ao reunir as primeiras imagens, questionei essa precisão da fotografia como forma de representação da memória. Como podemos de fato acreditar em todos os detalhes que vemos em uma imagem e tomá-la como representação única e verdadeira da nossa memória?

Indagada por tal pergunta, deparei-me com algumas obras de Gerhard Richter que, assim como nos trabalhos de Fiona Tan, também possui o aspecto colecionatório em sua obra. Também abordando sobre a memória como construção de identidade, a obra de Richter passa pelo campo histórico e pessoal. Tendo vivenciado a realidade da sociedade alemã sob o regime Nazista e depois a divisão em dois blocos econômicos e geográficos (capitalista e comunista), Richter em inúmeras séries de pinturas, olha para a sua família e figuras importantes de seu país natal como um reflexo da História alemã, onde o efeito de *blur* em suas pinturas baseadas em fotos, retiradas de seu arquivo pessoal (dos álbuns de família usadas em, por exemplo, *Onkel Rudi*, 1965) ou mesmo de outras fontes (como fotos nos jornais dos membros do grupo de extrema esquerda RAF usadas em *October 18, 1977*, 1988), funciona como uma reflexão sobre a memória e sua representação.

Ao efeito de *blur*, é possível dar diversos sentidos de acordo como é utilizado em cada obra: uma metáfora da falta de nitidez da memória, tornando-a confusa e difícil de interpretar; a degradação da memória com o passar do tempo; uma referência aos movimentos de câmera e erros de impressão; uma afirmação sobre a claridade e percepção da realidade com as normas associadas à pintura e fotografia.

Esse desfoque nas pinturas de Richter é o que evidencia as questões da representação, mais do que o realismo das foto-pinturas, o que me levou a explorá-lo ao procurar reproduzir as imagens com alguma distorção, de modo a conseguir desfocá-las, usando o material ao meu alcance e de forma analógica: por meio da impressora, papel offset e vegetal, tintas e outros materiais.



Imagem 7 *October 18, 1977*,
Gerhard Richter (1988)



Imagem 8 *Onkel Rudi*,
Gerhard Richter (1965)

Primeiramente, procurei alcançar o desfoque através da xerox, que podia ser alcançado de duas formas: a imagem colocada a uma distância da mesa da máquina, assim o scanner não conseguiria captar todos os detalhes, ou com a sobreposição de folhas de papel vegetal liso, que por não serem totalmente transparentes acabam por criar uma camada esbranquiçada. Entretanto, o que se percebeu é que não é o desfoque em si que representa tais aspectos da memória, mas a imprecisão da imagem, expandindo o repertório de técnicas e materiais que poderiam ser usadas: através da intervenção da pintura, do uso de álcool na imagem recém impressa em jato de tinta no vegetal com a tinta quase “fresca”, provocando um apagamento ou borrão com a própria tinta de impressão ao ser manipulada pelo algodão, que remetem também as pinceladas da pintura, ou do vegetal amassado sobre um elemento específico na imagem, que além de apagar, cria uma textura até então não existente.



Imagem 9 Fotografia com intervenção de desfoque



Imagem 10 Página de livro com intervenção de papel vegetal



Imagem 11 Fotografia em papel vegetal e intervenção de álcool

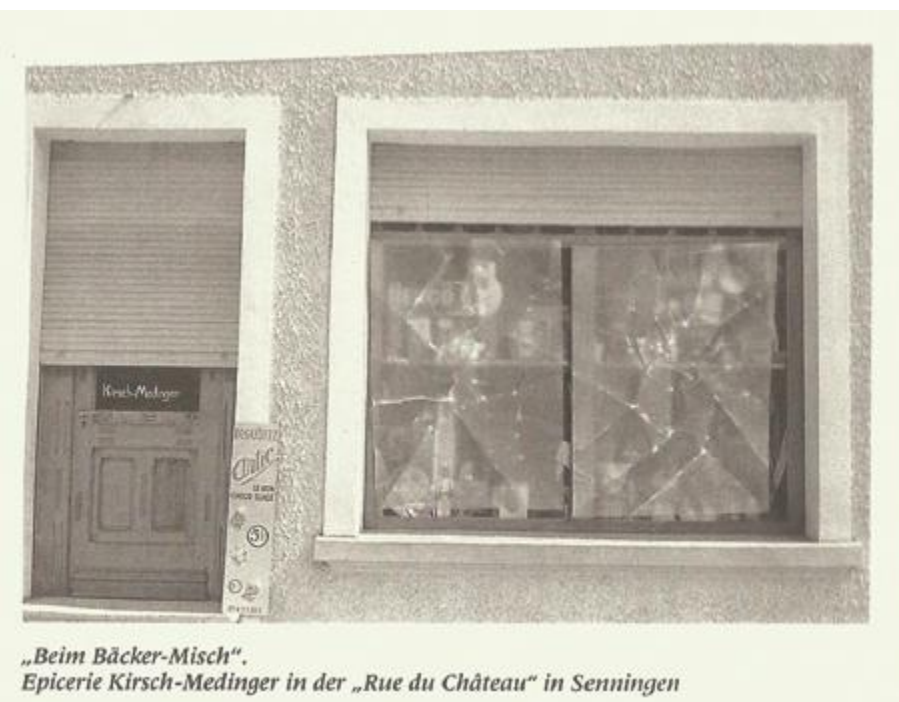


Imagem 12 Fotografia com intervenção de papel vegetal



Imagem 13 Fotografia em papel vegetal e intervenção de álcool

Após feitas essas primeiras intervenções, me perguntei em como apresentá-la. A organização das fotografias nas paredes em *Vox Populi*, de Tan, me fez refletir sobre a forma como essas imagens são dispostas. Talvez uma das fotografias colocada isoladamente não tenha a mesma força de quando colocada com as demais. Tais questões sobre organização me levaram a outro trabalho de Richter.

Para suas foto-pinturas Richter recolheu imagens de seu arquivo pessoal, jornais e revistas que posteriormente foram utilizadas em *Atlas*, trabalho que surgiu de seu impulso de ordenar o material acumulado durante os anos em que produziu até os tempos atuais.

Junto a diversas outras imagens retiradas de seu arquivo pessoal, desde fotos de família a rascunhos de trabalhos, ele as organiza não por ordem cronológica, mas por semelhanças formais em painéis. Enquanto estamos acostumados a consumir imagem como parte de um *continuum*, muito da importância de cada se perde, mas quando retirada de seu fluxo e colocada isoladamente ou em outro contexto, ela ganha uma nova presença.

As imagens são ordenadas por suas qualidades formais - gradações de cor, formas e ângulos - em vez de tematicamente, o que configura uma taxonomia visual na qual todos os sujeitos são reduzidos a termos iguais e aumentados por sua justaposição com os demais.

Blurred visionary: Gerhard Richter's photo-paintings. MCCARTHY, Tom.



Imagem 14 *Atlas*,
Gerhard Richter (1972)



Imagem 15 *Atlas*,
Gerhard Richter (1972)

Assim como *Vox Populi* de Tan, *Atlas* gerou um livro. A obra foi iniciada em 1972 e Richter continua a expandindo, chegando hoje em dia a somar mais de 800 painéis com cerca de 4.000 fotografias.

Desse mesmo impulso de ordenar o material, a fim de dar presença as novas imagens, considerei reuní-las em forma de publicação, como um álbum de fotografias dispostas a documentar um determinado assunto. Organizei-as em duplas de acordo com suas semelhanças formais, sejam pelos elementos nas fotos originais ou pelos tipos de intervenção. Não existe, porém, uma preocupação em criar uma sequência específica. Todas foram escaneadas e depois impressas em papel offset marfim, planejando, por exemplo, o volume do vegetal amassado e depois encadernadas com uma folha cinza de gramatura maior para a capa.



Imagem 16 Publicação das fotografias com intervenção

1.1 FOTOGRAFIA COLETADA

Inicialmente fotografar para este projeto não parecia ser necessário, dado que o princípio não era tratar sobre a minha memória e lembranças pessoais e sim sobre a memória em um aspecto coletivo. No momento que me insiro na produção dessas imagens, o quanto estaria expondo minhas lembranças e dando mais atenção a elas ou seria possível me neutralizar das fotos?

Por outro lado, fotografar é um meio de criar-coletar. A câmera, assim como os livros e revistas, é um dos meios procurados para encontrar/produzir tal material. Sendo assim, não seria uma opção que excluiria o processo com os livros e revistas, mas foi importante que procurasse distanciar minha perspectiva e experiências das fotos. Isso se daria tanto no ato fotográfico, quanto na maneira de intervir nas fotos. Ainda assim, minhas lembranças também não fazem parte do processo de construção coletiva?

Portanto, com a intenção de manter a estética envelhecida devido ao material acumulado originário das antigas publicações, fotos foram tiradas com uma câmera analógica (modelo Yashica ME2, filme 35mm com ISO 200). Enquanto fotografava, pensava a princípio qual técnica de intervenção seria utilizada depois para tornar tal foto imprecisa, mas com o tempo o que já fora coletado em livros e revistas desempenhou um papel significativo, servindo como guia instrucional para o que seria fotografado, sugerindo como elas deveriam ser. Esse maneira de fotografar remete ao trabalho de Ed Ruscha, em especial *Twenty Six Gasoline Station*, em que o artista se compromete a fotografar segundo instruções que o mesmo planeja. Essa fotografia como performance envolve uma abdicação parcial da autoria, sendo seu resultado suscetível a mudanças ocasionadas pelo momento do ato fotográfico, o que aplicado em meu trabalho torna minhas fotos menos pessoais.

Depois de reveladas e ampliadas, as fotos nas experimentações seguintes não tomam um lugar distinto. São apenas imagens que representam uma realidade, sua origem é indiferente. Elas dispostas lado a lado com uma paisagem encontrada em

um livro não se tornam mais ou menos autênticas, mas continuam, assim como as outras, sendo representações. Se até então a fotografia muitas vezes é compreendida como mímese da realidade, a memória também é mímese, ainda que não seja uma reprodução física da realidade.



Imagem 17 Fotografia,
câmera Yashica ME2, 35 mm



Imagem 18 Fotografia,
câmera Yashica ME2, 35 mm



Imagem 19 Fotografia,
câmera Yashica ME2, 35 mm

1.2 AS CAMADAS VOLUMOSAS

Durante o processo de experimentações, foi ficando claro a existência de um volume, mas refiro não apenas ao volume de imagens coletadas. O vegetal amassado altera a noção de bidimensionalidade quando posto em cima de uma foto, assim como as simulações de pinceladas ao usar o álcool em uma imagem impressa no vegetal liso dão textura. O volume aqui é dado através de camadas.

Partindo então desse princípio, encontro um trabalho de Luciana Maia que me faz indagar sobre a construção desse volume. Na obra da artista, uma identidade é impressa em várias folhas de acetato com opacidade 10%. Nas folhas vistas individualmente quase não é possível ver a impressão, mas quando sobrepostas vê-se a identidade, ainda que falte em detalhes.

Desta forma, imprimir algumas fotos com porcentagem parecida no vegetal. Lógica e fisicamente, uma folha sobre a outra formam um volume físico, porém em sua imagem ocorreu o contrário. Como o vegetal não é uma superfície 100% transparente como um plástico, o desfoque é alcançado, entretanto o volume se esvai e, ainda que outros elementos sejam inseridos, como pinceladas opacas ou a folha amassada do vegetal, isso se perde se postos em uma camada inicial e é, às vezes, apenas perceptível se colocada mais acima. Com isso, percebe-se que construir essa imagem com diversas camadas do mesmo material não cria volume: ela volta a ser chapada, mesmo que fisicamente seja volumosa. Isso também se repete nos demais recursos: o vegetal amassado, as pinceladas de tinta, todas voltam a bidimensionalidade. Seus volumes não são palpáveis.

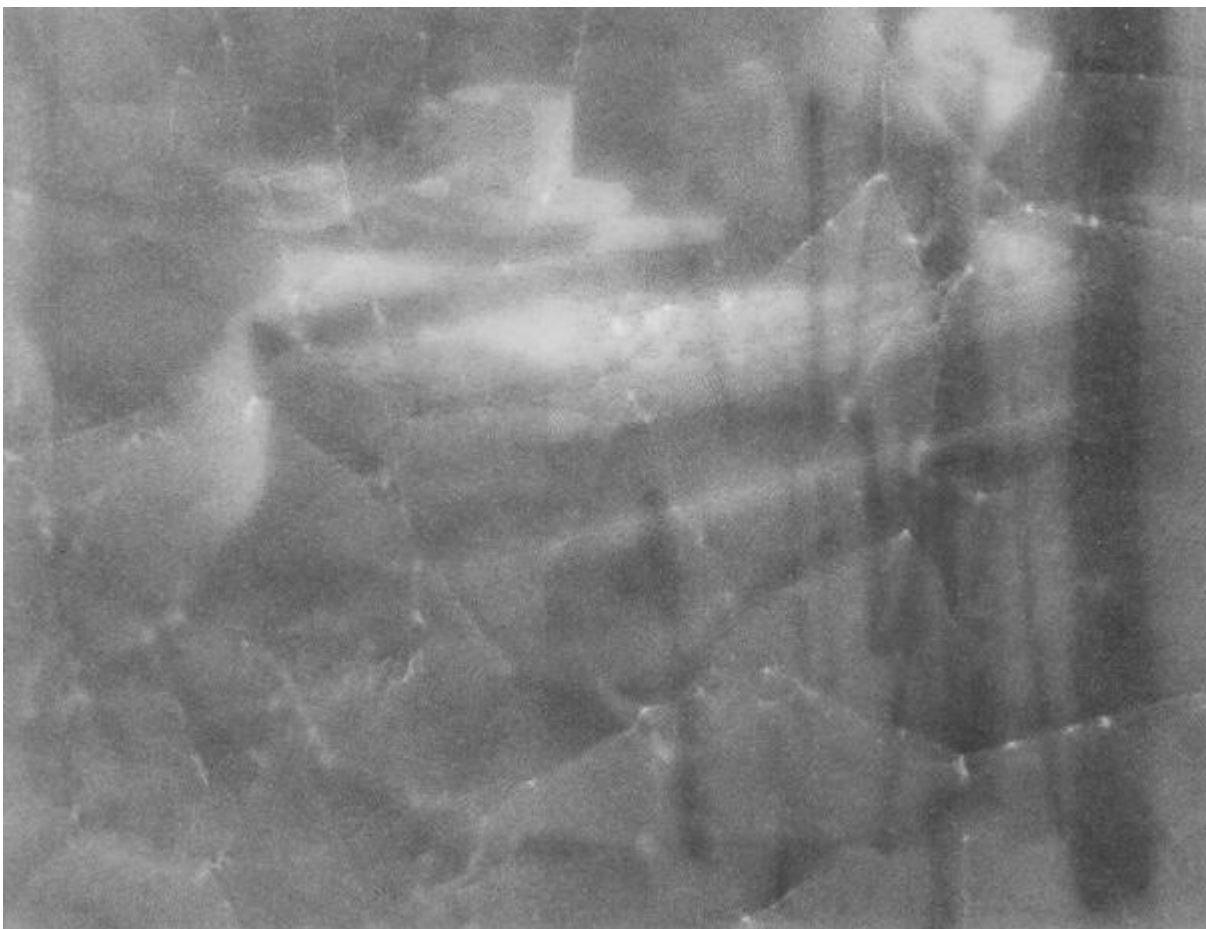


Imagem 20 Teste de camadas em vegetal



Imagem 21 Teste de camadas em vegetal



Imagem 22 Teste de camadas em vegetal

2. COLAGEM MNEMÔNICA

Em *Atlas de Richter: o arquivo anômico*, Benjamin Buchloh compara a obra de Richter com outra de nome parecido, o *Mynemosyne Atlas* de Aby Warburg. Se no trabalho de Richter o artista utiliza imagens do seu próprio arquivo para discutir a memória histórica e a construção de identidade, Warburg em sua obra procura em imagens, coletadas de diversas fontes, identificar diferentes tipos de memória coletiva. O mesmo processo de acúmulo de registros acontece com outros artistas como Christian Boltanski e Hannah Höch, que em seu *Media Scrap Book* “assinala justamente a existência precoce de uma variedade de estratégias artísticas que pretendem organizar e acomodar de forma arquivística grandes quantidades de fotografias encontradas” (BUCHLOH, 2002).

Dessa variedade de estratégias, entendi que as camadas que dão o volume são geradas através do acúmulo e de filiações. Pesquisando por formas de filiar essas imagens e volumes, deparei-me com as obras de Robert Rauschenberg, que servira de influência para Richter. A coleta e o acúmulo de materiais resultaram em obras como as *combines*, que extrapolavam o campo bidimensional: uma mistura de pintura e escultura, que saíam da tela como suporte, aglomerando objetos cotidianos, fotos, gravuras, caixas, animais empalhados e outros materiais que seriam ou foram descartados, como uma forma de falar sobre o mundo real. Tudo podia formar uma única obra, independente de sua técnica. Eram obras que enfatizavam o acúmulo e que também tinha esse aspecto de volume através, às vezes, do suporte bidimensional.

Eu acho que uma pintura é mais parecida com o mundo real quando é feita a partir do mundo real.

Robert Rauschenberg

Já nas colagens, o artista explorou e desenvolveu diversas técnicas de transferência de imagem, desde as tradicionais e já difundidas, como pinturas em silk screen na tela e com intervenções de pinceladas, ou a reprodução das imagens em litografia, até os *Transfer Drawings* onde criava composições através da transferência de pedaços de

mídia impressa e desenhos por meio de solventes, em um processo que combinava traços feitos à mão com textos prontos e imagens de jornais e revistas de moda. Era uma técnica que oscilava entre a monotíпия e a colagem, por envolver a impressão de uma única imagem invertida e o ato de recortar e colar, mas sem usar cola. Nessas obras, o artista reciclava uma memória coletiva americana em narrativas alternativas que estavam desvinculadas a uma história linear.



Imagem 23 *Canyon*,
Robert Rauschenberg
(1959)



Imagem 24 *Almanac*,
Robert Rauschenberg
(1962)

O trabalho de Rauschenberg me levou a enxergar a relação da própria colagem com o processo mnemônico em meu trabalho, no que se refere a coleta e organização a partir do ato de associar. No momento em que recordamos um ocorrido, as lembranças surgem de forma não-linear e fragmentadas, em imagens imprecisas, palavras e sentenças, que se aglomeram, se sobrepõe e que depois buscamos colocar algum tipo de ordem até que consigamos reconstruir o ocorrido.

Como em seu trabalho, no de Hannah Höch, entre outros, na colagem são usadas diversas mídias que não se restringem apenas a imagem fotográfica, mostrando que as camadas não são unicamente visuais, mas informativas, abrindo assim para o meu trabalho novas possibilidades de intervenções, tal como texto e desenho, não só a fim de ainda manter essa representação imprecisa ao sobrepor as camadas, mas também tratar sobre o aspecto da imaginação nesse processo.

Os textos, os desenhos e as pinceladas de tinta acrescentam novas camadas e/ou acentuam o que já existe nas fotos, especialmente quando em cima do vegetal amassado. Cada elemento vai se conectando ao outro, ressaltando ou omitindo características, formando uma unidade, criando por assim dizer, módulos.

É importante informar aqui a escolha das colagens se darem em uma paleta de escala de cinza como um meio de uniformização. Ela se fez necessária para que eu pudesse ter mais controle dos pesos que planejava dar para cada imagem nas composições. Nem todas as imagens adquiridas foram impressas originalmente em cor - inclusive as fotos da câmera foram feitas com filme colorido - tendo em vista as diferentes datas de publicação e suas limitações, sendo assim todas as imagens a princípio coloridas foram manipuladas digitalmente para escala de cinza.



Imagem 25 Colagem modular



Imagem 26 Colagem modular



Imagem 27 Colagem modular

2.1 INVESTIGAÇÕES TIPOGRÁFICAS

Com a inserção de novos elementos, avanço na pesquisa sobre texto. Apliquei o mesmo método colecionatório das fotografias, procurando em publicações que, ora podem conversar com as imagens por acaso, ora tornam-se palavras inventadas ou letra(s) aleatória(s) e, assim como aconteceu ao criar também as próprias fotos, esse texto não precisava se ater ao que já foi publicado, podendo eu mesma escrevê-lo.

Provocada a experimentar na forma do texto, deparei-me com o trabalho do designer e tipógrafo Wolfgang Weingart, tido como o pai da *Nova Onda Tipográfica*, que nasceu na Alemanha e teve seu primeiro contato com a tipografia suíça através de seu mentor Karl-August Hanke que o incentivou a aprofundar seus estudos na *Schule für Gestaltung*, na Basileia, Suíça, onde estudou com Emil Ruder e Armin Hoffmann e também lecionou. Entretanto, Weingart foi na contramão do Estilo Internacional e promoveu diversas experimentações tipográficas. Em suas aulas na Basileia, propôs exercícios que incentivavam a análise crítica sobre o espaçamento entre caracteres, notando que ao aumentar o espaço entre as letras “as palavras, ou grupo de palavras adquiriam uma expressão gráfica e que o entendimento da mensagem era menos dependente da leitura do que se imaginava”, questionando as regras da “boa leitura” de Ruder. Mais ainda, “Meu critério para experimentos tipográficos” critica essas regras estabelecidas com seus caracteres de pesos e corpos diferentes e espaçamentos aumentados.

Enquanto o estilo “tradicional” suíço se concentrava em sua função sintática, Weingart estava interessado em até que ponto as qualidades gráficas da tipografia poderiam ser empurradas e ainda manterem seu significado, acreditando que assim podem inclusive intensificá-lo, como nas palavras *Moon* (Lua) ou *Rufen* (ligar), que pretendeu interpretar visualmente usando os próprios elementos tipográficos de sua própria oficina ou na série de estudos da letra M, ideia que surgiu como uma forma de zombar do uso compulsivo da fonte Univers pelos estudantes da escola, enquanto Weingart foi um dos que tinham acabado de redescobrir a Berthold Grotesk. Nessa série, o

designer explorou formalmente a letra, embaçando suas extremidades, encaixando-a em formas de dados para explorar os seus ângulos, ou alinhando-a como se fosse uma nova fonte.



Imagem 28 *Letra M*,
Wolfgang Weingart (1965)

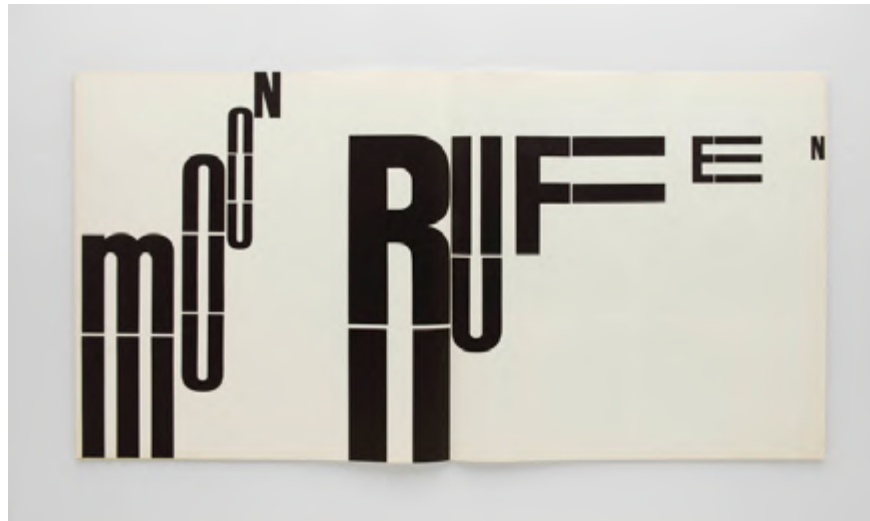


Imagem 29 *Moon e Rufen*,
Wolfgang Weingart (1970-72)

Tal discussão na obra de Weingart trouxeram para o meu trabalho reflexões sobre a forma do texto e seu potencial imagético, mostrando como eu poderia brincar, desintegrar, distorcer sua forma e integrá-la melhor a imagem, onde ao invés de pensar apenas em textos corridos ou frases, eu poderia também usar apenas uma letra, promovendo um diálogo mais dinâmico e levando a um debate sobre o potencial comunicativo do texto.

Durante essas investigações textuais, surgiu a questão do quão objetivo o texto poderia ser, no que diz respeito a ser um guia explicativo para a obra. Recorre-se sempre as palavras como uma forma de entender aquilo que nem sempre é compreendido visualmente e com isso limita-se sua interpretação ou entendimento. Escrever é por si um ato excludente. Ao escolhermos uma palavra, estamos não só rejeitando outras, mesmo que de significados semelhantes, mas induzindo sua interpretação. Mais ainda, o quanto de fato esse texto estaria comunicando se posto de uma determinada maneira? Ao questionar esse ponto, lembrei do designer David Carson que tinha exatamente em seu discurso argumentos sobre texto e comunicação.

Influenciado por Weingart, Carson ficou conhecido durante os anos 80-90, no auge da transição para o meio digital no processo do fazer do Design. Isso proporcionou na época diversas outras formas de experimentar com o texto. Para Carson, que não teve uma educação formal na área, era importante antes de tudo que a mensagem fosse compreendida, independente de sua legibilidade.

Não confunda legibilidade com comunicação. Só porque algo é legível, não significa que ele se comunique e, mais importante, não significa que ele comunique a coisa certa.

David Carson

Seus trabalhos na *Beach Culture* e *Ray Gun* não apresentam um grid claro, o que não significa que ele o rejeita. Ao invés de seguir um sistema, o design acontece de forma orgânica e as conexões não mudam apenas na lógica interna das imagens finais ou texto-imagem, mas também em como se conecta com o seu leitor. Cortando, sobrepondo, arrebatando e distorcendo textos e imagens, Carson acredita que o conceito e o que o conteúdo transmite é maior que as ditas regras básicas a serem seguidas. Isso pode ser percebido na entrevista com o cantor Morrissey para a *Ray Gun*, em que o designer selecionou para a abertura do artigo uma citação que chamou muito a sua atenção, usando-a em tamanho grande, cortando as palavras, diagramando-as com menos legibilidade, e cortando parte da foto do cantor, já que na época ele passava uma imagem misteriosa de si e, por isso, cabia não mostrar totalmente sua face.

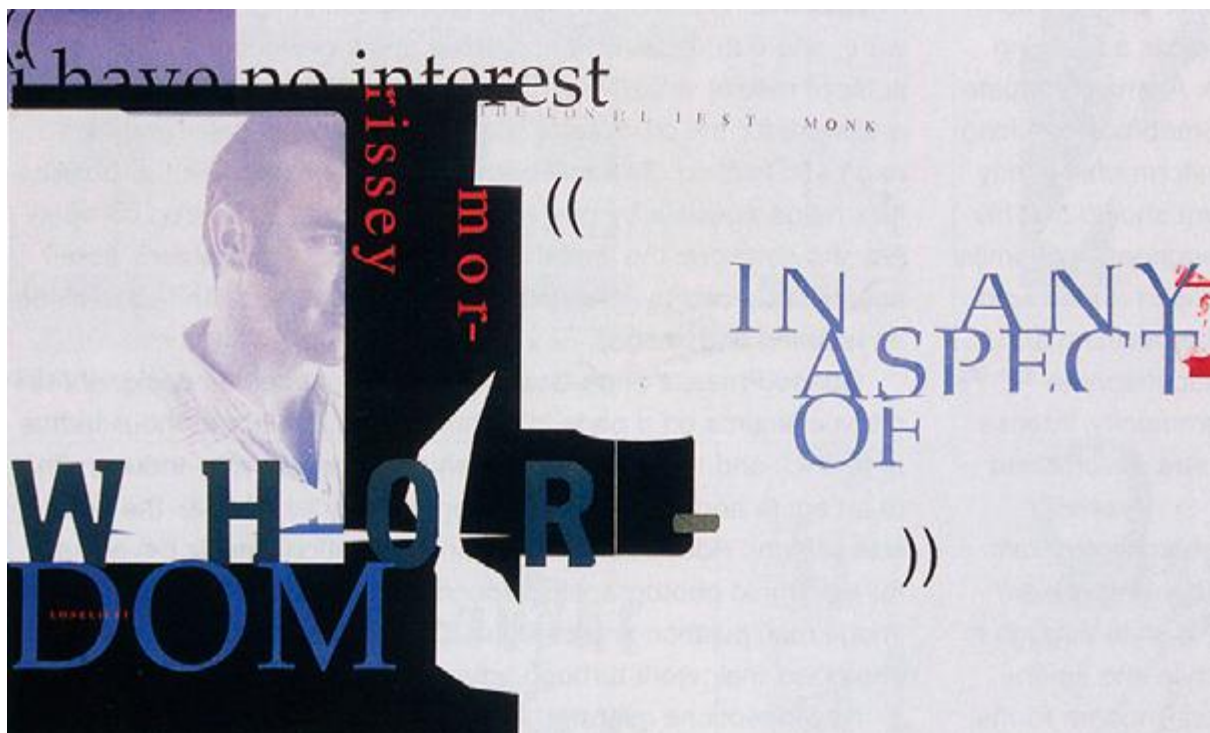


Imagem 30 Página dupla de abertura de entrevista, *Ray Gun* (1994)

Tal discussão em Carson teve papel fundamental para refletir sobre a transmissão do texto, entendendo que seu significado e legibilidade não eram de suma importância para o que estava sendo proposto em meu trabalho. Isso foi perceptível ao escrever a palavra “Rue” (Rua, em francês) e inserí-la em meio a imagens de uma janela coberta por vegetal amassado com uma legenda abaixo em outro idioma e outra com aparentemente várias pessoas de costas simulando uma pintura, ou posteriormente ao selecionar a palavra “people” (pessoas, em inglês) em meio a celebrações e uma janela de um apartamento, onde corria o risco de impor um sentido acima das imagens. Entretanto a língua inglesa ou francesa nem sempre é familiar a todos, assim como qualquer língua. Quando me aproprio, por exemplo, de um texto em russo no alfabeto cirílico que desconheço, as letras se tornam mero grafismo. Reconheço como texto-símbolo, mas seu significado não vem de um conhecimento prévio (inexistente) da língua e ainda assim ele não deixa de comunicar.

Seguindo o mesmo caminho, o texto coletado não precisaria ter um conteúdo de grande significação e poderia sofrer intervenção como as fotos, funcionando de maneira

representativa. Waltécio Caldas já havia trabalhado desta forma com seu livro sobre o pintor Velázquez (O livro Velázquez, 1996), com as imagens e textos desfocados, este que no fim formavam apenas linhas. Essas linhas ao lado das imagens mesmo que não possamos ler, são compreendidas como texto.

Outra referência importante para essas explorações foi o designer inglês Chris Ashworth que contribuiu para expandir meu repertório técnico. Também diretor de arte da *Ray Gun*, em seu perfil no Instagram publica fotos e trabalhos antigos, mas seu foco são os materiais que seriam descartados, e recuperados por ele, e composições tipográficas, contextualizando cada trabalho e descrevendo a lista de materiais usados que vão de folhas antigas de *letraset* (antiga técnica utilizada para transferir letras para outra superfície) a *liquidpaper*, fita adesiva, sacolas de plástico e bilhetes de estacionamento, o que causa contrastes de texturas e volumes. Tais investigações normalmente são feitas dentro de um quadrado desenhado na folha branca pelo próprio autor que por vezes se atém ao limite que ele mesmo impõe e por vezes o extrapola, trazendo questões de composição e espaço. As experimentações formais por meio de uma variedade de materiais de Ashworth, teve importante influência visual não só nas composições que se seguiram, como me fez notar que a multiplicidade de técnicas usadas das intervenções nas fotografias também cabia para a produção textual.

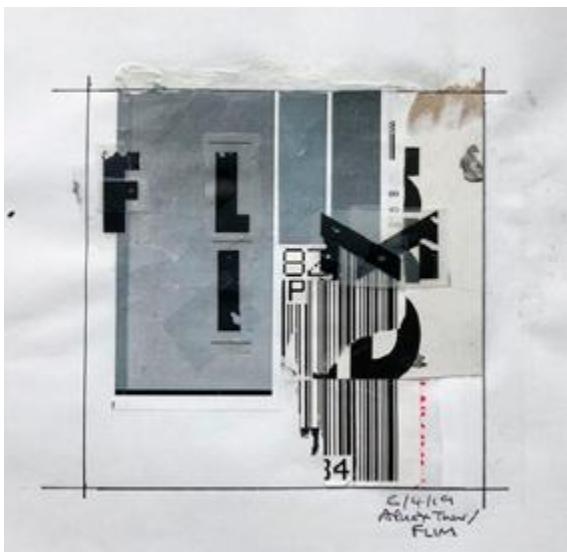


Imagem 31 Colagem de Chris Ashworth



Imagem 32 Colagem de Chris Ashworth

Textos impressos no vegetal foram borrados com álcool da mesma forma que as fotos até tornarem-se apenas linhas, letras se expandem até as extremidades da tela e sangram, seguindo uma direção semelhante às indicadas nas fotos, um trecho de uma página de livro foi posto de cabeça para baixo e/ou espelhado, dificultando sua leitura. Ao imprimir a letra R e, como uma forma de improvisar a técnica de *letraset*, raspar seu verso com parte da colagem pronta por baixo, notou-se que esse processo de transferência improvisada remete a própria ideia de herança, de algo que é transferido por gerações, mas nunca se mantém exatamente igual e se transforma em outra ao longo do tempo, ainda que guarde semelhanças. Ao transferir uma letra, trabalhei com o acaso: não tenho totalmente controle de seu resultado, em oposição a técnica original (Ashworth em suas experimentações, mesmo usando material original, provoca esse mesmo desvio). Associei a isso também o próprio processo de composição das colagens: jamais tenho total controle, pois tudo depende do material que estará disponível para coleta. É a partir dele que consigo projetar. As possibilidades são inúmeras, embora exista um controle pelo conteúdo que é fornecido.



Imagem 33 Colagem modular com texto em nanquim



Imagem 34 Colagem modular com letra M recortada



Imagem 35 Colagem modular com R em *letraset* improvisada e nanquim



Imagem 36
Colagem modular com texto borrado

4. ESPAÇO AUMENTADO E REPETIÇÃO COLETIVA

Se até esse momento as colagens eram módulos que consistiam ainda numa quantidade reduzida de materiais coletados, não havia muita preocupação com a composição e o que era utilizado, mais funcionavam como pesquisas técnicas dentro de uma folha A4. As associações eram feitas entre duas imagens, ou uma imagem e texto e uma ilustração. Como um recurso de enfatizar a quantidade de informações e registros acumulados, surgiu a provocação de expandir a superfície. Agora na folha A3, deparei-me com questões de composição e espaço. O processo se torna menos arbitrário. Como agora iria ocupar essa superfície e como as imagens iriam se associar?

Organizando todas as fotos, as separei em grupo por semelhanças temáticas: paisagens, casas, ruas, retratos, ocasiões celebrativas, pessoas em locais abertos. Ao ordenar as imagens em categorias, é visível que a maioria das imagens apresentam figuras humanas, trazendo em questão o livro de Maurice Halbwachs, *A memória coletiva*. Embora existam paisagens sem a presença humana, esta é fundamental para nos reconhecermos e nos relacionar com a obra. Não é apenas um exercício de empatia, mas uma clareza de como a memória é por natureza coletiva quando a entendemos ser uma construção social. Contudo, agrupar, categorizar as imagens e a partir disso, dar ordem as colagens é apenas resumir formalmente um processo tão amplo.

A exemplo de Halbwachs, ao olharmos para um telefone em uma sala, nos vem as inúmeras lembranças sobre esse objeto, tal qual as diferentes perspectivas provenientes das nossas vivências sociais. Elas se apoiam nas lembranças dos outros. O significamos a partir de nosso repertório. O mesmo acontece ao estarmos em um grupo de amigos e a lembrança de um ocorrido é despertada por alguém: cada um recorda de maneiras próprias, proporcionando outros pontos de vista que guardam semelhanças e divergências, como um jogo de associações. São essas concordâncias que constroem nossas memórias pessoais e coletivas, que mudam de acordo com o lugar que ocupamos. Algumas características se repetem, mas nunca é uma cópia da outra. Nesse sentido, a repetição é importante para reforçar essa coletividade associativa.

Enquanto as colagens são construídas no A3, uma ou duas imagens são repetidas em outras folhas, mas reproduzidas de formas diferentes, seja pela intervenção, desenho ou superfície.

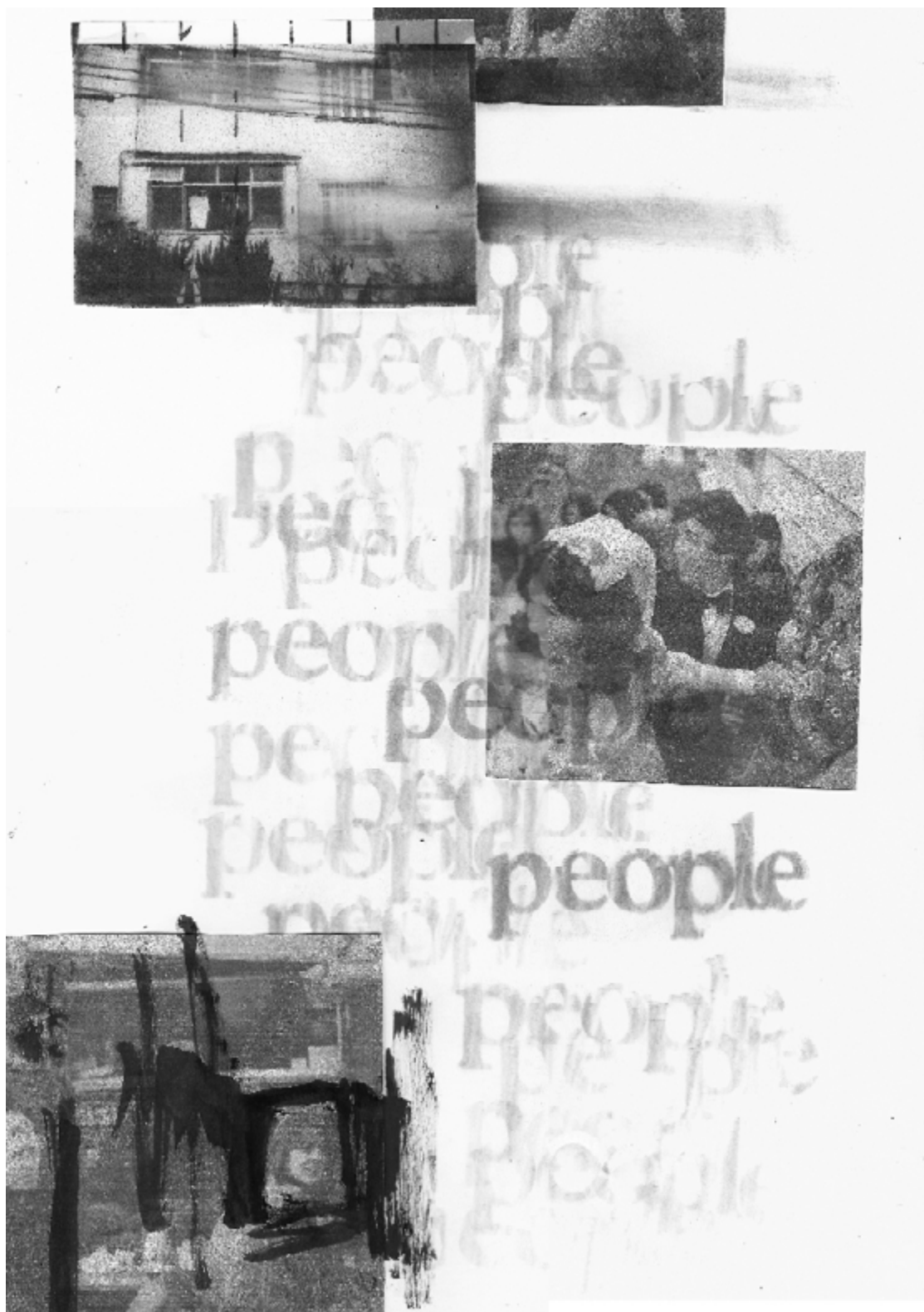


Imagem 37
Colagem em A3



Imagem 38 Colagem em A3



Imagem 39 Colagem em A3

Como uma alternativa de suporte, escolho uma página de uma antiga revista russa preenchida de texto. Esta não é mais um espaço vazio, mas já carregado de lembranças e a elas procuro adicionar outras, não apenas pelas que já ali existem, mas me vejo persuadida, ainda que intuitivamente, a seguir seu grid. Por outro lado, ao retornar a superfície branca, ao passo que desenvolvo a colagem, preencho esse espaço vazio, neutro e apático que é a folha branca que me dá total liberdade de criação. As colagens e intervenções nesse suporte são como formas de transformar, habitar e adicionar a memória. Dessa passagem para uma folha já tomada de informações, concluo que a superfície branca é muito mais rica para a discussão desse projeto, pois essa liberdade de criação numa superfície neutra valoriza mais o processo da colagem.



Imagem 40
Colagem em
página de
revista russa

3.1 O DESENHO NO ESPAÇO

O desenho também é uma maneira gráfica de representar e interpretar, ainda que aqui ele tenha função similar às demais intervenções sobre as fotos presentes nas colagens, que servem como referência fornecendo uma outra perspectiva das lembranças. Mais do que isso, o ato de desenhar é um processo de prática, percepção, memorização e imaginação, visto que não é apenas um trabalho de cópia, mas de criação. Desenhamos um vaso de acordo com o que entendemos como vaso, mas sabemos que o seu resultado é uma representação que se dá a partir do exercício do desenho, de como o projetamos na superfície do papel. Em oposição a coleta de imagens e textos, tenho total controle de sua forma e composição. Como disse Richard Serra em entrevista sobre seus desenhos, nele precisamos nos “concentrar numa atividade essencial, e a credibilidade da afirmação está inteiramente nas suas mãos” (SERRA, 1977).

Essa e outras entrevistas com Serra me levaram a refletir sobre o desempenho do desenho no espaço. Com suas esculturas e sua preocupação em redefinir nossa relação com o espaço, Serra acredita que a arte é uma disciplina empírica, que só pode ser de fato compreendida através da experiência. Em *Shift* o artista cria uma “dialética entre a percepção que se tem do lugar em sua totalidade e a relação que se estabelece com o campo ao percorrê-lo” (SERRA, 1973), conscientizando sobre a fisicalidade do espaço, tempo e movimento, por meio de um percurso percorrido delimitado pelos muros previamente planejados para o terreno que reforçavam suas características. O mesmo ocorre para seus desenhos, imensas telas preenchidas por bastão oleoso preto. Durante suas pesquisas para descobrir espaços dentro de espaços, o artista notou que seus grandes desenhos pretos tomavam as paredes. A escultura dividia o local e forçava o expectador a se conscientizar sobre os arredores e os desenhos funcionavam de maneira semelhantes. Os desenhos de grande escala em *8 desenhos: pesos e medidas*, como *A bandeira americana não é um objeto de adoração*, ocupam as paredes de modo que não conseguem ser vistos como um todo, forçando o expectador a explorar o próprio espaço.



Imagem 41 *The United States Government Destroys Art*, Richard Serra (1989)

Percebo com Serra que desenhar é descobrir e criar novos lugares. Assim como em seus desenhos, em meu trabalho as pinceladas de tinta nas colagens não funcionam apenas como parte conectora de cada elemento, mas também acentuam e afirmam o espaço, criando um jogo de cheio e vazio que previamente nas colagens modulares não existia. É como se ao pintar, eu desse presença a ele, reconheço e evidencio seus limites. Paralelo a elas, o desenho é uma forma de entrar nele e compreendê-lo, invadindo e ocupando-o.

3.2 ESPAÇO E FLUXO

Incentivada a fazer em um formato maior ainda, me perguntei o que um formato A2 poderia acrescentar, se não dar um status de grandeza descentrada e focada apenas em seu acúmulo ou apenas um aumento de escala. Ao por acaso testar em um formato mais longo (colando as laterais mais curtas do A3), a colagem obviamente fica mais longa e, ao invés da repetição acontecer separadamente, entendi que ela deve

ocorrer no mesmo local, pois ainda que tenhamos nossa lembrança individual, ela somente pode ser evocada por outras e, não só somos capazes de recordá-las, mas estas também estão presentes.

Comparando esse novo formato ao A3, mostra-se claro que a colagem não tem um centro. Tudo se dá em um fluxo orgânico que forma um todo, tudo tem o mesmo valor. São igualmente importantes e desimportantes. Os elementos se interpenetram formando uma massa que se movimenta e se transforma nesse espaço. Ao longo desse fluxo o que estava no início se repete, mas nunca como cópia fiel. A foto aparece representada por um desenho, o desenho se une ao texto e o texto deixa de ser texto transformando-se em um símbolo abstrato. A mancha preta das pinceladas é uma constante que ajuda a dar unidade ao trabalho. Agora nesse novo formato, ela ganha linearidade, o que não significa que siga uma narrativa, embora ela não esteja livre de significação e, por consequência, possibilidades narrativas.



Imagem 42 Colagem 84cm x 29,7xm



Imagem 43 Detalhe da colagem



Imagem 44 Detalhe da colagem

4. TECIDO E SUAS IMPLICAÇÕES

Dando sequência as possibilidades de suporte, considero o uso do tecido de algodão cru pelo uso da tinta, que remete a pintura e vendo nesta sua importância como forma de representação. O algodão cru tem propriedades diferentes do papel e traz novas implicações para as investigações técnicas sobre o acabamento, visto que algumas usadas no papel não alcançam o mesmo efeito ou se comportam de forma diferente. Agora nesse novo suporte, me vejo estimulada a procurar por alternativas, outras técnicas e redescubro novas maneiras de utilizar os materiais até então manipulados, como por exemplo, o vegetal que, ao colar em um ponto específico e, depois da cola secar, amassar junto ao tecido, ganha mais corpo.



Imagem 45 Detalhe de papel vegetal amassado colado no tecido

As novas descobertas começaram pela transferência de desenhos por solvente antes vista nas obras de Rauschenberg. Imprimindo o texto em uma impressora a laser em papel offset (o mais fino que pudesse ser encontrado), coloco a parte impressa sob o tecido e, no verso do papel, passo um pedaço de algodão encharcado de solvente (Thinner e removedor de esmalte). Pressiono com um cartão de plástico fazendo mo-

vimento de vai-e-volta para que o tecido absorva a tinta. Não só transfiro texto, o que mostra ser muito eficaz, como também uso as imagens, que não resulta em aspecto similar ao de uma impressão de total opacidade, mas sim a de pouca opacidade no vegetal, apresentando novos efeitos. A relação com herança na transferência de texto não se perde, mas quando aplicada a imagem acrescenta novos significados. Transferindo diretamente na superfície que servirá de suporte, ainda que apresente semelhança com a impressão de pouca opacidade e transparência do vegetal, ela funciona de outra maneira. A imagem torna-se uma figura fantasmagórica fragmentada que flutua como se surgisse de repente, quase desaparecendo, um vestígio deixado na tela, memórias apagadas e nem sempre identificáveis que por instantes são evocadas e de novo esquecidas, perdem sua potência, pois nossa relação afetiva no presente contexto social já não corresponde mais a qual ela pertencia, tão pouco temos outros no qual podemos sustentar essas lembranças e, por isso, esmaecem com o tempo.



Imagem 46 Transferência de imagem por solvente

Dando prosseguimento às novas descobertas, voltei a impressora que nesse processo foi senão o meio principal pelo qual foi possível reproduzir as imagens e onde algumas das intervenções aconteceram. Utilizei e questionei suas limitações ao colocar a imagem afastada da mesa para que o sensor não captasse os detalhes, ou como forma de visualizar o efeito de vegetal amassado em cima e achatar essa textura, criar novas sobreposições e deformações. Sendo assim, arrisquei imprimir a imagem diretamente no tecido, recortando um pedaço, esticando e prendendo em uma folha offset com fita crepe, para assegurar sua impressão, visto que o tecido solto poderia embolar durante o processo. O resultado é a imagem impressa como em uma folha comum, mas ao recortá-las do tecido, deparei-me com a sua própria composição. Constituído de uma trama de fios finos, consigo criar desfiados em suas bordas que vão desintegrando a imagem e, ao raspar e rasgar com estilete seu meio, esses fios se revelam como entranhas de algo que indica estar vivo.



Imagem 47 Detalhe de impressão no tecido com desfio

4.1 QUESTÕES SOBRE A PUBLICAÇÃO

Contudo, essa maleabilidade do tecido também é discutível, pois não sustentava por conta própria a colagem quando pensado em expô-la. Dessa necessidade de mais consistência em sua superfície, o tecido foi colado em um papel de maior gramatura. Com ele esticado, como uma tela, grande parte da sua superfície fica lisa, exceto nas suas dobras e algumas pequenas bolhas. Porém, uma vez disposto em sua totalidade, esse formato não acrescentava tanto ao processo e a relação do formato e como a colagem poderia ser vista toma outro rumo. Com isso, recobri a ideia da publicação feita no final das primeiras intervenções e refleti sobre maneiras de usá-la como forma de sustento da colagem.

A ideia da publicação me recordou novamente ao trabalho do já mencionado Ed Ruscha e o livro de artista, com a finalidade de entender suas características e utilizá-las em meu trabalho. O *livre d'artiste* é geralmente considerado o precursor do livro de artista contemporâneo. Originário da França durante a virada para o século XX, era uma forma de livro ilustrado, com a diferença que suas páginas eram diretamente impressas da fonte criada pelo próprio artista por um técnico a partir de seu design. Entretanto, foi apenas nos anos 50 e 60 que originou-se o livro de artista que conhecemos hoje, com as obras de Dieter Roth e o próprio Ruscha.

Pensar no livro de artista é pensar também nas propriedades que pertencem um livro. *Twenty Six Gasoline Station* (considerado o fundador do gênero), de Ruscha, por exemplo, consistia em 26 fotos de postos de gasolina ao longo da Rota 66, de Los Angeles a Oklahoma, tiradas segundo instruções escritas pelo próprio artista. O livro não foi concebido como apenas um veículo para reproduzir as fotografias e textos, mas pensado como obra por si só, o objeto físico, mantendo características essenciais do que é a definição de livro, como o peso e o volume gerado através das folhas em branco junto as páginas com fotos. Essa variação páginas ditavam um ritmo através de suas passagens, criando uma sequencialidade, outra característica importante do objeto.



Imagem 48 *Twenty Six Gasoline Station*,
Ed Ruscha (1963)

Ao pensar na relação de sequência e série do livro - antes pensada no trabalho de Ruscha - e na extensão da colagem, cheguei a solução de então dobrá-lo como uma sanfona. As imagens sangram nas extremidades e se completam na página seguinte, indicando sempre continuidade. Essa compactação é dada pelo formato que também é natural dos livros e influencia na maneira como as imagens são vistas. Antes de abrir a sanfona, passo página por página, lidando como colagens individuais que se relacionam entre si quando somos induzidos a voltar páginas anteriores ao ter a impressão de já ter visto uma repetição não idêntica. Durante o percurso algumas páginas eram quase vazias, apresentavam um mero detalhe, um texto pela metade ou uma única imagem transferida, como metáfora para o próprio esquecimento que havia tomado cada vez mais espaço, pois o processo mnemônico também envolve o esquecimento. Por fim, ao desamarrar as fitas na “lombada”, que asseguram primeiro a experiência do livro, as colagens individuais se mostram juntas em um único local, dando espaço a uma grande “colagem coletiva”.

Por fim, ao conceber a colagem no tecido e buscando reproduzir o que vinha sendo feito no papel, comparando-a nas duas superfícies, reconsiderarei o uso das pincela-

das de tinta, pois percebi durante o processo e em seu resultado que começavam a ganhar peso visual excessivo, desequilibrando a composição e que já não acrescentavam muito, perdendo sua antiga importância que dá mais espaço ao desenho, as transferências e ao próprio vazio.



Imagem 49
Página do primeiro teste da publicação com colagem (16cm x 32cm)



Imagem 50 Página do primeiro teste da publicação com colagem (16cm x 32cm)



Imagem 51
Página da
publicação com
colagem
(25cm x 50 cm)



Imagem 52 Publicação com colagem
(25cm x 300cm)

5. ACASO DAS DOBRAS

Com a publicação, começo a entender que o livro é uma versão da memória, mas que ainda carecia entender o que era essa memória. Dessa provocação, retomo o livro e o observo por outra perspectiva. Durante as tentativas de alisar o tecido ao colar no papel e em meio às frustrações ao dobrar a sanfona que revelavam resultados indesejados, começo a ter novas considerações sobre o que até aqui rotulava como erros, que surgiam sem que fossem planejados. Desde o início dessas experimentações existia uma questão de acaso controlado. As intervenções começaram em imagens que não foram criadas de início por mim, mas por uma curiosidade e série de suposições sobre o que poderia ser feito com o material que se tinha disponível, sem saber no que poderiam resultar. O mesmo acontecia na transferência de textos e no desenho que dependia de um referencial. Esses resultados acabavam por influenciar nas composições das colagens.

Esse acaso se mostrou presente também como forma de revelar e lidar com as propriedades dos materiais, como no caso do papel vegetal e do tecido. Nessas tentativas de colar e alisar o tecido, assim como aconteceu com a revelação de seus fios ao recortá-lo, os amassados e as bolhas indesejadas que a princípio foram vistos como erros e acidentes, talvez revelassem outros caminhos que poderiam acrescentar à pesquisa e por isso seria uma questão mais de assumí-los do que evitá-los. Os erros involuntários poderiam ser provocados e abusados, retirando a função do algodão cru como mera tela e papel e criando uma superfície volumosa com dobras e texturas imprevisíveis que desenham sem tinta, como os últimos vestígios que sobraram de uma lembrança ou os primeiros estímulos da construção de uma memória, que não conseguimos definir precisamente, mas que está presente.

Esse movimento particular do tecido recobrava então as percepções iniciais sobre o material que foram parcialmente ignoradas quando ele ainda era visto como tela. Assim como a colagem que se movimenta organicamente ao ocupar esse espaço, esse estímulo ganha cada vez mais intensidade e o tecido começa a descolar da superfície do papel, perde sua função como tela de pintura, e cria vida própria, toma a colagem para si. Amassando o tecido livre do papel, notei que ele nunca voltava a ser como era, ainda que tentando esticá-lo de novo e, quando volto a amassá-lo, jamais consigo o resultado da mesma ação anterior. Ele se transforma em uma massa inconstante e difícil de definir, incapaz de voltar ao seu estado primário



Imagem 53 Erro provocado em uma parte da publicação

5.1 O ESPAÇO EM BRANCO

O quadrado do livro fechado também sai de sua natureza bidimensional e se transforma em um cubo de acetato, onde essa massa de tecido é colocada, tornando possível ver novos ângulos, ao mesmo tempo que esconde outras informações, já que não podemos ver todo seu interior. A transparência do acetato e a translucidez do tecido, que deveriam revelar mais as imagens, vão escondendo-as. A caixa de acetato que, por sua natureza, deveria mostrar tudo, ainda assim esconde por sua tridimensionalidade: jamais consigo ver todos os lados ao mesmo tempo com a massa em perspectiva. Já aquelas camadas translúcidas do vegetal que antes formavam uma imagem desfocada, se vêem agora no tecido e vão se cobrindo, mostrando apenas sua exterioridade, onde a imprecisão e o volume tomam posse de tudo.



Imagem 54
Primeiros testes
com tecido
amassado

Em seguida, jogo um pouco de solvente dentro da caixa, me baseando nas transferências de imagem, nos textos borrados e nos pequenos acidentes ao longo da pesquisa, de quando procurei transferir texto, e o solvente passando através e além do papel, manchou uma imagem ao lado que fora impressa no vegetal, quase a apagando. O solvente escorrendo pela caixa e tecido borra uma imagem ou outra, podendo inclusive numa quantidade maior apagá-la. Após um tempo, o tecido e o acetato o absorvem e, enquanto o primeiro permanece com a mesma forma e o mesmo volume, a caixa começa a se deformar e perder sua principal característica, que é a transparência, ao ficar em parte opaca. Percebo que o solvente na caixa no fim não tem desempenho significativo, parecendo ser mais um exagero para imprecisar algo que já passou por esse processo e que o esquecimento pode estar não só representado no tecido sem imagem alguma que vem dos espaços vazios da colagem, mas também em caixas desabilitadas que indicam esse ponto final de quando a lembrança se apagou completamente ou o início de tudo.

Dando continuidade aos desdobramentos dessa nova forma, fragmento a colagem em duas partes iguais e distribuo em duas caixas, retornando a ideia das colagens individuais que se apresentavam em cada página do livro. Repito o processo ao refazê-la duas, três vezes e fragmentá-la de formas diferentes, recortando em tamanhos maiores, menores, ou apenas uma imagem em específico, e novamente distribuo por várias caixas. Em cada uma elas são dispostas de formas diferentes, ainda que no processo venham do mesmo lugar e que seu conteúdo em teoria seja o mesmo. É uma outra forma de repetição não idêntica.

Percebo que o espaço em branco, o vazio, também é importante, sejam nelas desabilitadas ou mesmo em sua ausência quando o interior da caixa é quase totalmente preenchido. Entendo que ele é um meio de manobrar a memória, quando nesses fragmentos, às vezes, isolo uma única imagem em uma caixa. O vazio a evidencia e exerce uma força não visível: dialoga com o cheio dos tecidos amassados que ganhou corpo - que nem sempre são tão cheios assim - como se ocupasse esse espaço e possuísse um volume oculto.



Imagem 55 Massa de memória em caixa de acetato (10 x 10 x 10cm)



Imagem 56 Detalhe da massa de memória em caixa de acetato (10 x 10 x 10cm)



Imagem 57 Massa de memória em caixa de acetato (10 x 10 x 10cm)

5.2 NOVAS PRESENÇAS

Nessas distribuições começo a entender que crio uma tipologia da memória, quando entendo essa uniformização pelo mesmo tamanho das caixas e seu conteúdo variável. Cada caixa apresenta um conteúdo que tem uma maneira única de se representar, varia em tamanhos, formas, arranjos, como se cada um fosse uma categoria. Seguindo esse processo de tipologia, faz-se necessária uma ordem, guardando semelhança com o aspecto colecionatório que é o princípio potencializador deste trabalho. Contudo, aqui já não cabe mais a continuidade que havia no livro, perdida em sua fragmentação. A ordem se dá pelo o que essa memória é e se mostrou desde as colagens: esse acúmulo orgânico e desordenado que se espalha pelo espaço, com caixas amontoadas ou distantes uma das outras.

Durante o processo desde as colagens, existia um movimento constante de aproximação e distanciamento. O texto provocava a sensação familiar ao ser reconhecido, compreendido e um estranhamento, que eram concomitantes, em particular quando de uma língua que não compreendíamos ou estava disposto numa forma desconstruída. O mesmo vale para as fotos que, embora comunicassem e parecessem familiares, nos faziam adentrar na nossa própria memória e na memória alheia, nunca pertenceram a nossa realidade. Da mesma forma se dá pelo desenho que trazem personalidade nessa invasão espacial, embora não tenham sido feitos por quem os acessa. São dois lugares habitados ao mesmo tempo: aquele no qual estávamos presente e aquele onde as lembranças eram encontradas e é a colagem não só essa coleta de formas de representação, mas estas mesmas janelas de acesso.

Agora nas caixas, tudo isso é sintetizado e vai além. Se enquanto na publicação e nas colagens as imagens ganhavam novas presenças ao serem organizadas e associadas, as lembranças se tornam presentes também no espaço físico. Nessa habitação desordenada, ela se modifica e se articula conforme a observamos, sem perder seu caráter de acessibilidade, mas permite então que criemos no próprio espaço presente.



Imagem 58 Composição escultórica de caixas (15 caixas)



Imagem 59 Composição escultórica de caixas (15 caixas)



Imagem 60 Detalhe da composição escultórica de caixas



Imagem 61
Detalhe da
composição
escultórica de
caixas

5.3 EXPOSIÇÃO E EXPANSÃO

Nessa ocupação, o caráter escultórico do trabalho é notável não só pela sua tridimensionalidade, mas também por sua qualidade construtiva e moldável. As caixas vazias nem sempre visíveis também ocupam o espaço por seu volume oculto e funcionam, assim como o espaço em branco em seu interior com a colagem, como forma de manobrar as caixas cheias de lembranças nessa composição escultórica.

É importante lembrar, com isso, que nem todas as imagens coletadas foram usadas e nem por isso são descartáveis. Ao longo do desenvolvimento do projeto, me perguntei diversas vezes sobre o limite da colagem até entender que, assim como nos trabalhos de algumas referências, ela não precisa – e nem deverá – ter um fim. O mesmo se aplica as caixas que, futuramente, poderá ser proposto produzir novas colagens e distribuí-las em mais caixas, visto que essa memória não se limita a uma quantidade específica de caixas, é sempre passível de mudanças e expansão, indicando potencial para virar uma instalação. Essa possibilidade expositiva é ainda enfatizada pela necessidade de um interlocutor que se mostra presente desde o início, pois apenas por meio deste é concebível o acesso, convidando o seu deslocamento para investigar suas nuances.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considero importante apontar nesse projeto a relação de perdas, ganhos, descontrole e escolhas ao longo do fazer e como isso se relaciona com o tema aqui abordado. Como havia dito anteriormente, suspender meus preconceitos durante o processo e aceitá-lo como guia de minha pesquisa, foi fundamental para enxergar novos aspectos que jamais poderiam ser vistos se partisse de uma idéia já concebida, assim como o processo mnemônico no qual não temos controle do que iremos recordar.

Essa liberdade me permitiu olhar para os acasos e acidentes e entendê-los mais como forças potencializadoras para enriquecer o trabalho do que erros que o empobreceriam. Assumir esses acidentes envolve, claro, escolher determinados caminhos que não são mais ou menos genuínos do que o que poderia ser feito, mas apenas uma escolha que, nas imagens selecionadas para a colagem, nas massas distribuídas em caixas, envolvem o esquecimento e a perda de outros.

Essas provocações e desconfortos gerados em cada etapa me incentivaram a aprofundar os estudos em arte contemporânea e em um tema que parecia ser uma constante em minhas produções, mas que não tivera a oportunidade anteriormente de explorar e também a descobrir e desenvolver novas técnicas que enriquecem meu repertório pessoal e me revelam novos caminhos de criação, seja na colagem, em trabalhos de aspectos escultóricos e instalacionais ou mesmo no fazer do Design.

Por fim, espero que este processo de experimentações, que para mim foi tão rico, possa igualmente abrir os olhos de quem o vê (ou o lê) e o incentive a fazer o mesmo: explorar novos horizontes, questionar limitações técnicas, a fim de encontrar sua própria voz.

BIBLIOGRAFIA

Livros

BLACKWELL, L.; CARSON, D.; BYRNE, D. The End of Print: The Grafik Design of David Carson.

COSTELLO, D.; IVERSEN, M. Photography After Conceptual Art. Wiley-Blackwell, 2010.

ESPADA, H. Richard Serra: Escritos e Entrevistas, 1967-2013. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014.

FERREIRA, F.; COTRIM, C. Escritos de Artistas: Anos 60/70. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2017.

HALBWACHS, M. A Memória Coletiva. 2. ed. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais Ltda., 1990.

Artigos

BUCHLOH, B. Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico. Artes e Ensaios, Rio de Janeiro, nº 22, pág. 195-209, 10/2011.

BURNETT, D. The Order of Memory: Gerhard Richter's 'Atlas'. Disponível em: <https://blog.qagoma.qld.gov.au/the-order-of-memory-gerhard-richters-atlas/> Acessado em: 08 de Abril de 2019

FIORAVANTE, C. Waltercio Caldas coloca novo foco em Velázquez. Folha de São Paulo, São Paulo, 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq150202.htm> Acesso em: 18 de Julho de 2019

McCARTHY, T. Blurred visionary: Gerhard Richter's photo-paintings. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/sep/22/gerhard-richter-tate-retrospective-panorama> Acessado em: 08 de Abril de 2019

TAM, K. Wolfgang Weingart's typographic landscape. 2003. Disponível em: <http://keith-tam.net/wolfgang-weingarts-typographic-landscape/>. Acesso em: 09 de Julho de 2019

Transfer Drawings: 1952, 1958-68. Disponível em: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/lightboxes/transfer-drawings>. Acesso em: 23 de Junho de 2019

Entrevistas

LANKS, B. O pai da tipografia grunge repreende o design preguiçoso. Magenta, 2017. Disponível em: <https://br.magenta.as/o-pai-da-tipografia-grunge-repreende-o-design-pregui%C3%A7oso-e1471f67aa45>. Acesso em: 09 de Julho de 2019

INTERVIEW WITH GRAPHIC DESIGNER DAVID CARSON. Disponível em: <https://www.designboom.com/design/interview-with-graphic-designer-david-carson-09-22-2013/> Acesso em: 11 de Julho de 2019

Vídeos

WOLFGANG WEINGART TYPOGRAPHY - INTERVIEW. Direção de Eric Stitzel. Zurique, 2018. (23m49s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W-g-bGZ5-vG0&t=1064s> Acesso em: 09 de Julho de 2019

ROBERT Rauschenberg - Pop Art Pioneer. Direção de Kate Misrahi. Reino Unido: BBC, 2016 (1h). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yELmPbQNx9M> Acesso em: 23 de Junho de 2019

ARTtube. Richard Serra: drawings 2015-2017. 2018 (7m47s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KMo2cX3rf94>. Acesso em: 28 de Outubro de 2019

—