

RESIDUAIS: SENTIDOS DO CONTEMPORÂNEO

Dra. Helena Freddi

Professora do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo

{RESUMO}

Na série de trabalhos gráficos intitulada Residuais, o interesse humano na apreensão da realidade sob a interferência constante do tempo e do espaço, é trabalhado poeticamente. A memória é o instrumento mediador, entre o campo da criação e o da matéria gráfica, residual, formada por fragmentos de estampas, textos, fotocópias entre outros diversos elementos remanescentes da atividade do ateliê de gravura em metal. A sobreposição destas matérias impressas esclarece o procedimento cumulativo das experiências vividas encobertas pelo tempo da vivência.

{PALAVRAS-CHAVE}

Arte. Gravura em metal. Imagem. Memória.

{ABSTRACT}

Residuais (Vestiges) is a series of graphic works that present a poetic exploration of the process in which human interest in grasping reality is constantly influenced by time and space. Memory serves as a mediating tool between the field of creation and vestigial graphic elements from print, text, and photocopy fragments, among other remains of the artistic activities in an intaglio printmaking studio. Superposing these elements of printed matter elucidates the process of accumulating lived experiences, otherwise hidden in time.

{KEY WORDS}

Art. Intaglio printmaking. Image. Memory.





Obra gráfica de Helena Freddi da série residuais - II (Mar), 2012

Prova única, 186cm X 186cm

Colagem de impressões calcográficas (ponta-seca e água-forte),
litopoliéster e transporte fotográfico sobre papel de seda, papel
arroz japonês e papel Mino.

O entendimento estético, na atualidade, abarca definitivamente o sentido de estranhamento. Questão amplamente tratada pela teoria das artes, tornou-se um dado objetivo para reconhecimento da própria arte, mas não só daquela contemporânea.

Em seu livro sobre questões que pertencem ao campo da estética, Tatarkiewicz aborda o conceito Arte, apresentando a função que esta exerce no tempo como um dado a ser composto em uma disjunção, em paralelo com o efeito dela sobre o sujeito observador. A função da Arte, para o autor, é a destinação da própria Arte e é entendida dentro de um sistema estético pluralista:

[...]la multiplicidad de aquello que llamamos arte es un hecho; en diferentes períodos, países, tendencias, y estilos, las obras de arte no sólo tienen formas diferentes, sino que cumplen funciones diferentes, expresan intenciones diferentes y funcionan de modos diferentes. (TATARKIEWICZ, 2001, p.17)

Sua proposta de definição, formulada em meados da primeira metade do Séc. XX, busca abarcar as manifestações artísticas, tanto na variedade de apresentação quanto de recepção. Essa concepção de Arte introduz o termo choque usado por Benjamin para distinguir a maneira pela qual a sensibilidade do sujeito é acessada pelas novas tecnologias e, em especial, aquelas de reprodução de imagens, como componente participativo de sua enunciação.

A observação de um mundo em transformação e de uma produção artística que instaura a ruptura de estruturas, tradicionalmente consagradas como procedimento construtivo, estabelece a base de um pensamento que, no tempo, demonstrar-se-á fecundo em muitas reflexões teóricas sobre a arte.

Comumente associado à perda da aura artística vinculada à unicidade e raridade de certos objetos, o texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” indica a mudança radical que ocorreu na recepção da obra pelo sujeito. As propostas artísticas de vanguarda apresentavam ao público algo diferente e “a experiência estética surge como uma experiência de estranhamento, que exige um trabalho de recomposição e de readaptação” (VATTIMO, s/d, p.62). No entanto, o estranhamento não é uma experiência apenas do sujeito receptor ou participante de uma manifestação artística, assim como não é uma qualidade absoluta, algo sempre extraordinário, inédito e fundador da coisa artística. O exercício de estranhamento pertence, também, ao artista e se dá, muitas vezes, em pequenas variações, diferenças mínimas que são operadas em construções, ações, intervenções, entre tantas possibilidades poéticas de realização, desde as vanguardas até a contemporaneidade. Notadamente, a Arte ocupa um lugar diverso daquele do passado, cuja função parecia ser facilmente reconhecida; quer por meio de suas características formais, quer pelo efeito sofrido coincidente daquele esperado pelo receptor.

Agamben refletirá que o estranhamento não é privilégio do confronto do sujeito com a arte contemporânea, mas do homem que, perdendo intimidade com a produção cultural que se deu na própria existência humana, vivencia a experiência do estranhamento,

pois a transmissão de seus conteúdos não é dada naturalmente, de maneira a reconhecê-la e entendê-la imediatamente. Pelo contrário, só se podem entender seus sentidos por meio de estudos sobre a arte, pois:

quando uma cultura perde os próprios meios de transmissão, o homem se encontra privado de pontos de referência e acuada entre um passado que se acumula incessantemente às suas costas e o oprime com a multiplicidade dos seus conteúdos tornados indecifráveis e um futuro que ele não possui ainda e que não lhe fornece nenhuma luz na sua luta com o passado. A ruptura da tradição, que é para nós hoje um fato acabado, abre, de fato, uma época na qual, entre velho e novo, não há mais nenhum liame possível, a não ser a infinita acumulação do velho em um tipo de arquivo monstruoso ou o estranhamento operado pelo meio mesmo que deveria servir à sua transmissão (TATARKIEWICZ, 2012, p.175).

De fato, o campo da arte em geral, e da contemporânea especificamente, abarca tantas manifestações quanto a sua distendida e flexível delineação permite e, com isso, sua identificação positiva deixa de ser natural, repercutindo na maneira de acessarmos a própria arte. Desta forma, o artista é requisitado, para além da realização artística concreta, a partilhar os processos, ideias e fundamentos que o acompanharam em seu trabalho.

De certa maneira, o artista passa a encarnar as muitas vozes que permeiam o campo da arte na atualidade: daquele que projeta e teoriza um percurso, daquele que realiza ou constrói e daquele que recebe o já realizado ou construído. Para ele também vale a noção da arte como coisa entre as coisas do mundo, mesmo que a coisa tenha sido pensada e feita por ele ou com a sua supervisão. E somente neste momento, em que a coisa existe concretamente, é possível um olhar distinto:

Há um salto entre planejar e fazer de um lado e o ser sucedido do outro. Agora o produto “existe” e com isso está definitivamente “aí”, alcançável para aquele que se depara com ele e consultável em sua qualidade. É um salto através do qual a obra de arte distingue-se em sua unicidade e insubstituibilidade (GADAMER, 1985, p. 53).

A questão da recepção da Arte é aqui enfatizada: a obra de arte distingue-se em sua unicidade e insubstituibilidade porque é o sujeito que dela se apropria, ainda que a obra seja multiplicada pelas tecnologias e possa ser acessada por muitos, pois é ele, em sua individualidade constituinte, quem a percebe, interage, participa, entre outras formas de recepção. Assim, como a arte contemporânea dá-se em um campo cujos limites são maleáveis e imprecisos, cabe ao artista o exercício da reflexão teórica sobre o fazer e seu eventual produto, não como uma bula descritiva ou mapa orientador, mas como:



[...] a intermediação entre o não-verbal e o verbal, de maneira juntar os dois.[...] A arte contemporânea [...] defronta-se com a necessidade de tornar visível não o mundo invisível, mas sua própria obra. É ela, a coisa, que tem necessidade de visibilidade (a possibilidade de ser vista por um público), e para isso é preciso que seja transportada para o registro do escrito, do 'dito', portanto da leitura (CAUQUELIN, 2005, p.155-156).

No entanto, embora necessário, tal procedimento é limitado e limitador. Limitado porque é sempre uma descrição ordenada pelo olhar de quem, agora revê o próprio processo de produção, simultaneamente, mental e material a que “[...] corresponde uma rede de associações, influências, memórias, anseios, conhecimentos, reflexões que, justamente ao realizar-se, atinge a máxima concentração e exigência: torna-se forma (BUTI, 2002, p.15). Limitador porque acaba por apresentar uma voz que poderá ser ouvida como a única possível, pois é aquela do próprio autor.

O texto pode unificar uma existência polifônica, ou seja, priorizar aquela da experiência artística, aquela da coisa artística ou ainda da vivência. Bakhtin, ao refletir sobre a literatura, propõe “o texto como reflexo subjetivo de um mundo objetivo” e que “quando o texto se torna objeto de cognição, podemos falar do reflexo de um reflexo.” (2000, p. 340-341). Sendo assim, o que será descrito a seguir é entendido como reflexo, como apenas uma voz possível a ser auscultada, pois é um depoimento, uma reflexão sobre um processo gráfico-poético.

{RESIDUAIS: ALGUMAS REFLEXÕES}

Em seis propostas para o próximo milênio, Calvino aborda o fenômeno da abundância de imagens, a que estamos incessantemente expostos, com apreensiva inquietação. Para ele “grande parte dessa nuvem de imagens se dissolve imediatamente como os sonhos que não deixam traços na memória: o que não se dissolve é uma estranheza e mal-estar” (1990, p.73). Neste contexto, propor-se a construir imagens poéticas ou obras cuja visibilidade lhes é a própria carne, implica um exercício extraordinário de precisão. A seleção das imagens a serem trabalhadas poeticamente, conforme Calvino, deve ser realizada segundo a mais rigorosa avaliação:

Vivemos sob uma chuva ininterrupta de imagens, os media todo-poderosos não fazem outra coisa senão transformar o mundo em imagens, multiplicando-o numa fantasmagoria de jogos de espelhos – imagens que em grande parte são destituídas da necessidade interna que deveria caracterizar toda imagem, como forma e como significado, como força de impor-se à atenção, como riqueza de significados possíveis (CALVINO, 1990, p.73).

Um sentido poético das imagens, para além de sua força narrativa, deve emanar, também, de sua materialidade. Na arte, tudo o que se encontra é significativo, pois “[...] é uma sintaxe tão rigorosa quanto a verbal, mas seu sentido é inseparável da materialidade” (BUTI, 2002, p. 15). Matérias e sentidos possíveis encontram-se imbricados, também, na questão de novidade e estranhamento.

A suposta exigência de uma originalidade absoluta, como estratégia para a realização artística, pode desviar a atenção dos acontecimentos que se dão em um registro menos espetacular, como o uso de imagens pré-existentes e de técnicas tradicionais. Se de um lado a imagem carrega em si o desgaste de sua existência em superexposição, por outro, certos procedimentos artísticos vinculados à tradição das artes plásticas infundem uma presença que, aparentemente, indica certo descompasso com a contemporaneidade.

Esse descompasso é alimentado pelo uso e entendimento dos procedimentos técnicos como suficientes e insuficientes, para a realização da coisa artística. De um lado a capacidade e virtuosismo técnico como elementos validadores; de outro um indicador, a priori, de falta de entendimento sobre a realização artística na contemporaneidade. Como extremos, ambas interpretações encobrem a coisa realizada, uma vez que tudo o que na arte está é significativo e não apenas uma parte, seja o procedimento, matéria, ideia, entre outros elementos que a constituam.

As imagens figurativas carregam um sentido memorável que permite reconhecermos nelas os reflexos de nossas próprias memórias, de nosso conhecimento de mundo. A elas, adicionam-se ainda tudo a que somos submetidos, como bem descreve Calvino: “Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo” (1990, p. 107).

Na improbabilidade de relevância e parcialidade deste saber espacial e temporal, as imagens coisificadas, estampadas e fixadas em seus variados suportes identificam-se com uma memória reflexa, que ativa e é constantemente ativada a cada encontro entre sujeito e objeto. Reconhecimentos, indiferenças, afetos, e outros fenômenos são desencadeados por uma memória que se repercute, também, nas imagens pois, evidentemente, o sentido da visão é aqui catalizador desta reflexão: é por meio dela que pressentimos um campo impreciso, pressagiado como impossível, porque desmedido.

A memória como campo imensurável e a matéria concreta da gravura em metal são as componentes geratrizes desta pesquisa poética. A gravura, enquanto técnica evoca a tradição, o uso que dela é feito tira partido deste significado pressuposto, pois importa à memória aquilo que permanece, mesmo que de maneira tênue, como sombra ou evocação. Sendo assim, pertencentes à temporalidade, as reminiscências renovam-se, recombina-se no campo imaginário das sensações. Se a abordagem conceitual toma a rememoração como elemento desencadeador do trabalho, a escolha da matéria gráfica ratifica-o concretamente:



Não há nostalgia sem a existência residual de uma memória. Nos termos da matéria gráfica, toda estampa carrega na sua existência fenomenológica os resíduos de sua construção, de um conhecimento que se mantém através da transmissão de um fazer, e que, como todo transmitir, se transforma na interpretação que sofre, perpetuando-se como sombra de sua origem. A gravura, calcada na forma construída por uma tecnologia secular [...], pensa a imagem como resultante da manipulação da imaginação frente aos dados da realidade, da matéria como determinada (e determinante) pelas próprias características fenomenológicas, para apresentar uma forma que se oferece, na existência inseparável de imagem e suporte, como coisa imersa na temporalidade real das coisas do mundo e que responde a uma ação do sujeito-artista como aquele que manipula, através do entendimento e da intuição, a expressividade da própria tecnologia (FREDDI, 2003, p.15).

A matéria primeira do trabalho é, precisamente, a matriz. É, também, aquela instância que estará recolhida na situação originária que será evocada como um início vago porque, embora preciso, é impossível de reencontrá-lo por meio de seus restos. Geradora de imagens muito assemelhadas e claras em sua re-produção, a matriz deixa, também, uma imensidão de resíduos desprendidos durante seu laborar no processo de impressão, que abarca tanto a entintagem quanto as provas saídas da prensa.

Esses restos são a memória da realização gráfica e, geralmente, são desprezados em favor de estágios mais elaborados de gravação e impressão. Imutável, a matriz produz muitas variações da imagem nela gravada com imensa diversidade qualitativa. A guarda deste material obedece a uma intuição, um pressentimento de que a destinação poderá ser diferente daquela de um simples descarte. De fato, estes resíduos tornaram-se presentificação de um tempo, de uma ideia de tempo representado. Ou seja, é coisa que propicia pensar a própria coisa.

É possível entender os pedaços de papel tintos como um elemento transitório entre algo que teria sido e deveria ser, e que pela impossibilidade de recondução à sua origem formal tornam-se eles mesmos originais, retornados à condição de matéria. Não uma matéria pura, em estágio primário, mas marcada pela passagem do uso e, portanto, da transformação. Este rico e variado material tem sido guardado ao longo de mais de vinte anos de atividade em ateliê de gravura e é consultado e utilizado na medida em que sua matéria responde às questões poéticas elaboradas a cada momento.

As imagens figuradas, fotográficas, no entanto, pedem um esforço maior de reconhecimento de sua materialidade, por que nelas confundem-se sua coisalidade própria com os sentidos que aprendemos a reconhecer por meio de uma indicialidade que as encola a uma existência temporal externa a elas. Mas é esta dificuldade de reconhecimento que permite a construção de Residuais, assim descrita:

[...] Já há algum tempo, por assim dizer, entre tempos, construo imagens resultantes dos resíduos gráficos do ateliê, fragmentos de estampas e impressões de partes de matrizes. São experiências empreendidas como um mergulho

em um meio betuminoso: viscosamente concreto e de improvável navegação. Despertada pela matéria que se impõe, pois como resíduo nada do que foi ou a que pertenceu determina o que agora se apresenta à visão, sou instigada a construir, figurar algo que se dá na medida do fazer. Derrida, ao refletir sobre o desenho considera que esse acontece como rastro, pois O rastro é a própria experiência.” e “[...] a experiência é justamente não a relação que está presente, mas a viagem ou a travessia, [...] cuja cartografia não é desenhável [...]” (FREDDI, 2013, não paginado).

O fato provocativo para a construção destes trabalhos é, de um lado, a inexistência de uma imagem própria da memória, assim como qualquer elemento que dê a dimensão concreta da coisa memória. Ela é sinal da vivência, do conhecimento, da inventividade, da sanidade, entre tantos outros indícios de uma humana existência particular que não se deixa apreender se não pelo filtro da expressividade, pelo reflexo turvo da representação. O rastro a ser desenhado, desenhando-se, é a razão própria de Residuais, que se apresenta como uma junção improvável das recordações.

Diante das matérias, dos resíduos, das manchas, textos e imagens, apreende-se uma direção, ainda que difusa, que deverá ser trilhada como experiência. Seu resultado, aqui descrito e reproduzido, desvela-se na totalidade reconstruída de partes suturadas em um corpo. A evidência da reconstituição de uma imagem construída por meios de colagens sobrepostas reverbera a impossibilidade de inteireza e integralidade da temporalidade. Do tempo restam os vestígios que a memória tenta reconstruir nos sentidos impressos e expressos em narrativa gráfica intitulada *Residuais*.

{REFERÊNCIAS}

- AGAMBEN, Giorgio. O homem sem conteúdo. Tradução Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. Estética da Criação Verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. IN: Obras completas. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. 254 p. p. 165 – 170
- BUTI, Marco e LETYCIA, Anna (org). Gravura em Metal. São Paulo: EDUSP, 2002.
- CALVINO, Italo. Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas. Tradução Ivo Barroso. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- CAUQUELIN, Anne. Teorias da Arte. São Paulo: Martins, 2005.
- DERRIDA, Jacques. Pensar em não ver. Tradução Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: UFSC, 2012.
- FREDDI, Helena. Espaço Gráfico: Arquitetura Poética. 48 f. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais)- Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2003.
- _____. Rastros. In: Graphias Casa da Gravura. Entretempos: Novas Visagens. São Paulo: 2013, não paginado.
- GADAMER, Hans-Georg. A atualidade do belo: a arte como jogo símbolo e festa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- TATARKIEWICZ, Władysław. Historia de seis ideas - Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética. Madrid: Tcnos, 2001.
- VATTIMO, Gianni. A sociedade transparente. Tradução Carlos A. de Brito. Lisboa: Edições 70, s/d.

Texto enviado em maio de 2013

Aceito em junho de 2013

