



Universidade de Brasília

Bárbara Manguiera

Por baixo do pano

sobre fantasmas e pintura

Brasília — DF
2015

Bárbara Manguiera do Nascimento

Por baixo do pano

sobre fantasmas e pintura

Monografia apresentada ao
Departamento de Artes Visuais do
Instituto de Artes da Universidade de
Brasília para a obtenção do grau de
bacharel em Artes Plásticas.

Orientador: Prof. Elder Rocha

Brasília — DF
2015

Resumo

Pesquisa poética desenvolvida em conjunto com a execução de uma série composta por seis pinturas à óleo. As pinturas são feitas a partir de imagens escolhidas durante o processo de pesquisa em acervo fotográfico, na qual busco apresentar uma discussão sobre os espaços e as presenças, fragmentando as imagens a fim de criar uma sensação de estranhamento e de deslocá-las de suas narrativas originais para uma territorialização mais aberta das mesmas. Conceitualmente o trabalho se desenvolve relacionando ideias como aparição e presença, latência e manifestação, visível e invisível. Paralelamente ao desenvolvimento das pinturas propus a confecção de um atlas com imagens que compõe uma escrita visual sobre os conceitos envolvidos na obra.

Palavras-chaves: Pintura, fotografia, fantasma, fragmento, atlas.

Sumário

Agradecimentos.....	05
Introdução.....	06
Como escapar do sentido?.....	14
Por uma cartografia aberta das imagens.....	23
Atlas.....	29
Sobre fantasmas e pintura.....	61
Conclusão.....	65
Anexos (pinturas).....	68
Referências (imagens).....	70
Bibliografia.....	81

Aos meus pais, pelo apoio e confiança e sobretudo por toda admiração que tenho por eles e que sempre me fortalece.

Ao meu orientador, Elder Rocha, que acompanhou o desenvolvimento do meu trabalho desde a disciplina Pintura 1 e que muito me ajudou na descoberta de caminhos dentro do universo da pintura.

Aos amigos, pelas trocas e diálogos e principalmente pelos momentos de descontração e leveza.

Introdução

A escrita acadêmica sobre um processo poético cria em um primeiro momento diversas dificuldades. Como levar à palavra escrita o que vamos construindo visualmente? Até que ponto a pesquisa conceitual oferece recursos para o aperfeiçoamento da linguagem poética e até que ponto é uma busca de respaldo posterior? Ao longo da formação acadêmica somos colocados diversas vezes diante dessa situação e não é raro o sentimento de descompasse. Encontrar o ponto em que a pesquisa teórica anda passo a passo com a produção poética é uma tarefa difícil que exige grande sensibilidade. No entanto, apesar das dificuldades organizar o espectro conceitual e teórico que apresenta afinidade com meu trabalho poético tem se mostrado um processo fértil e instigador. Me sinto motivada a seguir buscando tal sensibilidade a fim de afinar as leituras e a pesquisa ao que surge da produção artística.

Por outro lado, sinto uma grande necessidade de formular um pensamento puramente visual, de montar uma espécie de argumentação imagética que permita que as ideias circulem através e pelas imagens. Desta forma, adquiri o costume de criar atlas visuais durante meu processo de pesquisa e tal hábito se tornou cerne da constituição do meu pensamento poético. Por isso organizei esse presente trabalho de forma a privilegiar o pensamento visual, considerando o processo de conexão de imagens e ideias como escrita e organização dos conceitos e pensamentos. O texto se estrutura da seguinte forma: no primeiro capítulo realizo uma introdução conceitual e uma breve descrição da trajetória da minha produção, no seguinte apresento uma discussão sobre o pensamento visual proposto pelo formato de atlas, em seguida anexei o atlas que produzi. Por último, um capítulo com as considerações finais sobre as questões que rodeiam minha produção em pintura. Busquei fundamentar teoricamente a pesquisa sem no entanto diminuir o espaço importante que ocupa a organização visual do pensamento e por isso considero o atlas que compõe esse trabalho como parte da escrita e do desenvolvimento conceitual da pesquisa. Para não afetar a visualidade da disposição das imagens escolhi retirar as referências do corpo do trabalho e colocá-las ao final em anexo.

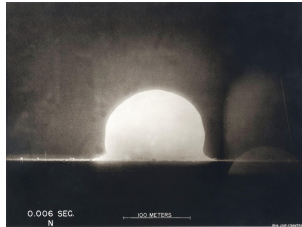


Por baixo do pano

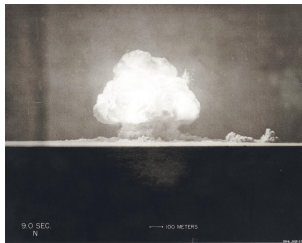


Sobre fantasmas e pintura

Trazer à visibilidade é um ato distinto de nomear. Nomear é definir limites, dizer que uma coisa é isto e não aquilo, é um ato de decisão e arbitragem. Quem nomeia localiza o nomeado em um grupo, situação ou circunstância, busca definir limites e conceitos. O ato de mostrar, apontar - ou trazer à visibilidade - é anterior, como que primordial e mais básico. É chamar atenção para algo visto, *antes* de dizer o que é ou deixa de ser.







não sou ninguém; não tenho nada a ver com as explosões

Sylvia Plath

Como escapar do sentido?

Será que o gosto pelo mundo de imagens não se alimenta de uma sombria resistência contra o saber?¹

Walter Benjamin



Me parece que apesar de todos os questionamentos feitos pela filosofia ocidental nas últimas décadas aos modelos epistemológicos que sustentam discursos de verdades, continuamos a viver em uma sociedade que define o domínio do conhecimento das coisas como o ponto máximo da experiência com o mundo. Em outras palavras, o que esperamos de grande parte de nossas experiências é a domesticação do sentido e dos conceitos, o conforto de saber a localização precisa das coisas no mundo em uma coleção de certezas. Busco em meu trabalho poético contrariar essa expectativa, privilegiando a experiência da dúvida como um momento de fertilidade, de uma movimentação em que o mundo se desdobra em múltiplas possibilidades. Meu processo - selecionar fotografias (e por vezes

1 BENJAMIN, Walter. *Imagens do pensamento*. In: *Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 2011. p. 264.

de recortes das mesmas) para a partir delas criar pinturas - parte de um interesse em tentar sustentar esse ponto em que o que está apresentado na imagem mantém-se nesse ponto primevo de pré-arbitragem e pré-definição. Um desejo de deixar a imagem no campo flutuante de que algo *existe*, mas não definimos o quê.

Preservar a incerteza sobre o conteúdo das imagens permite que sustentemos em tensão máxima um ponto instável de percepção entre o conhecido e o duvidoso, aberto a uma polissemia fértil e em constante movimentação. Marcada pela dificuldade de apreensão e denominação a imagem porta algo que se mantém na iminência de uma aparição - algo que apenas vislumbramos de forma fugidia por não estar nem completamente oculto nem completamente manifesto. É esse escape do sentido, se pensarmos sentido como uma direção localizável, que me interessa como postura epistemológica. Denominar é separar por meio de um ato de definição que marca uma diferença. Trazer à visibilidade, a princípio, não carrega em si um processo imediato de denominação. Esse processo é sempre posterior - e, arrisco dizer, arbitrário. Suspender esse momento de definição preservando a dificuldade de apreensão dos conteúdos como uma qualidade das imagens me parece uma maneira de permitir que a imagem não seja passível de separações do tipo *isto é um coisa e não outra*, ou *isto é uma coisa ou outra*. Evitar a nomeação permite sustentar a qualidade de que algo pode ser indefinidamente isto e aquilo, conservando desta forma o caráter móbil e cambiante dos conteúdos das imagens.

Em um seminário ministrado no Collège de France em 1977, o filósofo e semiólogo Roland Barthes se guiou por um desejo, o desejo do neutro². Partilho aqui nesta pesquisa de motivação semelhante e tomo emprestada sua definição: neutro é tudo aquilo que busca burlar os paradigmas, se entendermos por paradigma a resolução de um conflito entre sentidos díspares em um sentido único, mais definido e preciso. Uma operação de arbitragem, portanto, com a qual buscamos a definição de sentidos escolhendo um em detrimento de outros. Em outras palavras, Barthes define o processo de formação de paradigmas como o sacrifício dos conflitos em nome do sentido. O neutro, por outro lado, busca contrariar esse processo, seja pela suspensão da resolução do conflito, por sua esquiva ou remoção. Barthes chega a propor o neutro como uma postura ética: viver segundo a nuance.

Enquanto método, também gostaria de tomar emprestado o recurso de Barthes: seu seminário é a apresentação de diversas figuras do neutro (o silêncio, o sono, a delicadeza e etc) pontuadas nas situações em que o sentido se recusa a definir-se e a localizar-se com precisão. É preciso ressaltar, no entanto, que o neutro não é sinônimo de indiferença e

2 BARTHES, Roland. O Neutro. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

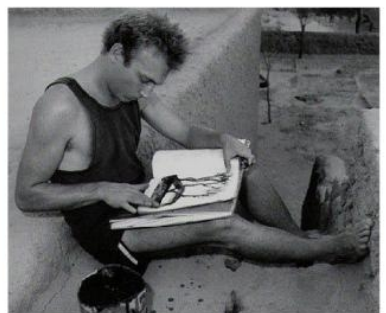
ausência de movimento, pois pode remeter também a estados intensos e fortes. Aqui o neutro é a recusa tanto da afirmação quanto da negação positivas, ou seja, uma recusa da assertividade. A partir dessa aproximação do que seria uma qualidade neutra, também busco eleger imagens de sentido impreciso e colocá-las a disposição da vista, como fragmentos do neutro e, assim como propõe Barthes, criar não um dicionário de definições, mas de cintilações³. Desta forma, esta pesquisa se concentra em imagens que apresentam tais questões para a partir delas compor a série de pinturas. A proposta de criar uma série se deve à possibilidade oferecida por tal formato de rodear as questões trabalhadas a partir da disposição das obras, criando um discurso que se mantém aberto e faz uso dos intervalos entre as imagens como um recurso de mobilidade dos conteúdos.

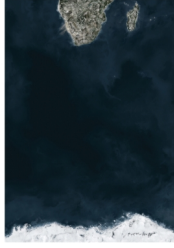
Uma trajetória - do pathos definido ao impreciso

O interesse por desenvolver imagens que apresentassem essa discussão surgiu como um desvio de uma pesquisa anterior: minhas pinturas eram feitas a partir de recortes de fotografias antigas, grande parte da minha infância, nas quais eu buscava criar uma ideia de fragmentação da memória por meio da eleição de um enquadramento distinto da fotografia original. Sempre realizadas com tinta à óleo, nesse período eu buscava explorar o conteúdo afetivo daquelas imagens ligadas à minha história pessoal. A expressividade do material (carregava a pintura com camadas espessas e cores fortes) e as questões afetivas da memória eram meu interesse naquele momento e minhas principais referências circulavam nesse espectro. Nessa época comecei a criar atlas com imagens que rodeavam o trabalho, fossem referências artísticas, literárias ou de imagens de outras fontes que se relacionassem esteticamente ou conceitualmente com a pesquisa que vinha desenvolvendo em minhas pinturas.

No entanto, durante o processo de execução dessas pinturas, conheci o trabalho do pintor belga Michaël Borremans, que me chamou a atenção para uma particularidade distinta. Suas imagens me pareciam escapar de um lugar confortável, a localização dos acontecimentos e sentimentos das figuras não era precisa e não permitiam uma leitura simples. Percebi que tal imprecisão permitia uma vastidão de sentidos e complexidade de pensamentos muito maior e mais interessante. Tal interesse também surgia ao observar o quão perturbadores eram os espaços vazios e indistintos nas imagens, e desta forma meu desejo foi se deslocando da relação [memória pessoal → afeto → biografia] rumo a um território mais anônimo e desconhecido.

3 Ibidem.





A partir dessa nova motivação, a pesquisa de imagens tomou outra direção. Ainda feita no acervo fotográfico da minha família, minha atenção se afastou do conteúdo das imagens e suas histórias (a memória, a pessoa x ou y) e se voltou para a observação de uma certa estranheza em relação aos espaços das imagens e à atitude das figuras presentes. Como espaços das imagens penso aqui em dois sentidos: o espaço físico do local fotografado e o espaço que surge pelo enquadramento da imagem, seja pela ação do fotógrafo ou a partir da fragmentação da fotografia feita por mim posteriormente. A atitude das figuras também se tornou uma questão por se apresentarem como gestos que se situam entre o banal e o absurdo, muitas vezes sem apresentar com clareza o que elas faziam no momento em que a fotografia foi realizada. Tal interesse direcionou minha busca por imagens que apresentam elementos fugidios e inapreensíveis, sem marcações claras de sentido, que dificultem a estabilidade do pensamento. Observei em tais imagens como os espaços e os gestos das figuras permaneciam em um limite entre o inteligível e o absurdo, suscitando uma sensação de estranheza e desconforto.

O conteúdo dessas imagens é de difícil apreensão pois as situações escolhidas pelo (a) fotógrafo (a), os enquadramentos ou a ação das pessoas no momento da fotografia se apresentam fora de sua narrativa original, habitando um lugar de indistinção e, portanto, de sentido aberto. Desta forma, apesar de trazerem os espaços da casa e cenas familiares, o que busco nessas fotografias não é o aspecto acolhedor e as nuances afetivas da memória e da nostalgia dos espaços íntimos. Retirar essas imagens de seu contexto familiar, seja pela fragmentação das mesmas ou pela imagem que já em si foi realizada sem uma clareza, é uma forma de tentar devolver as coisas a um estado pré-narrativo. Por essas duas razões - querer afastar as imagens de suas narrativas originais e evitar que o assunto se aproxime da memória como relação afetiva - privilegiei imagens que pertencessem ao que chamo de um momento pré-histórico da minha vida, ou seja, de um tempo anterior ao meu nascimento e que se apresenta para mim como um tempo indistinto e de difícil precisão. Ao contrário do que se busca em um movimento de memória, não me interessa precisar os acontecimentos no tempo nem importam as biografias dos personagens. Tal característica me permite classificar essas imagens como pertencentes a um tempo e um espaço de uma indistinção originária, impessoal e anônima. As imagens são da minha família e no entanto poderiam tranquilamente ser da família de qualquer um - não é a pretensão de localizar uma hipotética identidade que as constitui.

A partir dessas questões elegi 8 fotografias, 3 das quais compõe um tríptico, para realiza a série de pinturas. Em alguns casos selecionei um recorte, em outro retirei alguma figura e nos demais preservei a composição original.



O movimento de abandonar o reconhecido e entrar no campo dessa estranheza anônima me expôs a outros pensamentos sobre as presenças e os espaços. Quando penso na sensação de estranheza provocada por tais imagens penso o estranho como um estrangeiro: algo que vem do desconhecido e que não apreendemos rapidamente o que

significa sua presença. O filósofo italiano Mauro Maldonato propõe uma imagem da figura do estrangeiro como um vulto: é uma presença incerta e de difícil localização, não possui estabilidade. Quando nos deparamos com um estrangeiro, o primeiro problema que se coloca é um problema de signo. Não compartilhamos o mesmo código e, portanto, não possuímos a capacidade de decifração e nomeação imediatas. A presença estrangeira “resvala em espaço alusivo, incerto, desnordeado”⁴. Jacques Derrida também pensou a relação entre o estrangeiro que chega e o lugar que habitamos em *Da hospitalidade*. A questão primeira que aparece sobre a presença estrangeira é que ela questiona a normalidade e a suposta estabilidade dos lugares⁵. O estrangeiro, por não partilhar dos signos locais, com sua própria presença estabelece um confronto ao *logos* e, portanto, a qualquer operação estável do intelecto. É por isso que Derrida chama atenção ao primeiro ato de quem recebe um estrangeiro - perguntar seu nome e de onde veio, a fim de acabar com a perturbadora instabilidade que significa sua presença inominável. Tal percepção sobre o estatuto do estrangeiro também pode ser levado ao que penso como uma presença instável nas imagens, Tal dificuldade de dominação e a ausência do conforto pela falta de familiaridade faz com que o olhar não consiga precisar os conteúdos das imagens, preservando uma espécie de névoa que embota os sentidos.

É como se esse outro permanecesse na sombra do cognoscível, ou seja, é uma questão que se mantém na trinca entre o visível e o invisível. Alguma coisa vagueia entre pares dialógicos como visível/invisível, latente/manifesto, ausente/presente, e é nessa indistinção e imprecisão que busco pensar as imagens. A primeira imagem selecionada (onde há duas pessoas e uma porta entreaberta ao fundo) me chamou atenção pelo espaço entre as duas pessoas fotografadas, para o quarto ao fundo onde não conseguimos precisar o que há. Enfatizar esse recorte era como fazer uma pergunta: o que está aí para ser visto? Supostamente nada, mas justamente por isso surge dessa aparente insignificância uma presença distinta. Aos meus olhos, é como se um estrangeiro oculto circulasse pela imagem, já que o distanciamento das narrativas originais abre a possibilidade para que o próprio espaço e os gestos das pessoas fotografadas se manifestem de uma forma diferenciada e particular. O estranhamento e a imprecisão dos conteúdos das imagens cria uma presença destinada a escapar, uma presença portanto espectral que paira no espaço da imagem.

Sobre a abertura para essas outras presenças a partir da despersonalização das imagens, é interessante observar as indagações de Gaston Bachelard em *A Poética do Espaço*. Escrevendo sobre as relações entre uma memória distante e os espaços da casa,

4 MALDONATO, Mauro. *Raízes Errantes*. São Paulo: Ed 34, 2004.

5 DERRIDA, Jacques. *Da Hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.

Bachelard chama a atenção ao efeito de destituição do valor afetivo quando opera tal distanciamento. Os fatos (da memória) em tais condições se sustentam? *O que foi terá sido mesmo?* Criar uma separação entre o passado e a atribuição de valores pessoais transforma qualquer passado em um *uma pré-história indefinida* e, portanto separada dos processos de memória. Nessa fronteira atemporal uma irrealidade se infiltra na realidade e o espaço se transforma em espaço do ser. A história anterior à nossa existência aparece para nossa experiência como uma história anônima e povoada, por essa razão, por presenças espectrais em constante fuga. “Assim, no limiar do nosso espaço, antes da era do nosso tempo, reina um tremor feito de conquistas e perdas do ser”⁶. São espaços perdidos no mundo onde “toda presença se torna fantasmagórica”⁷.

Esta investigação passou, desta forma, a crescer concomitantemente à prática poética, a medida em que tais imagens que eu selecionava me estimulavam a entender conceitualmente que tipo de relação apresentavam. O processo de fundamentação teórica abriu a possibilidade de entender melhor porque tais imagens me chamavam a atenção e o que nelas havia de peculiar ao mesmo tempo em que dialogavam entre si. Simultaneamente, segui com a prática antiga de montar atlas referenciais para as imagens que escolhia, e descobri que toda a discussão sobre uma epistemologia aberta também existia a respeito dessa metodologia de pesquisa. O atlas, sobre o qual escrevo a seguir, é um espaço privilegiado para a circulação dos conteúdos das imagens e sua execução foi e tem sido um rico processo de construção poética.

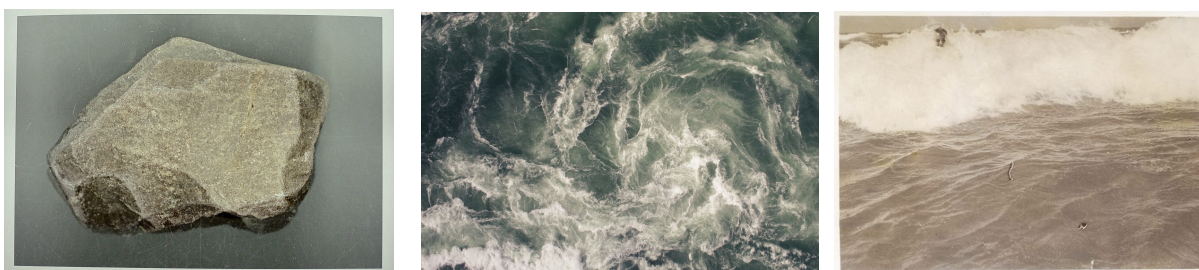
6 BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Editora, 2008. p. 72.

7 *Ibidem*.

Por uma cartografia aberta das imagens

Eu teria muita dificuldade de dizer onde está o quadro que olho. Pois não o olho como se olha uma coisa, não o fixo em seu lugar, meu olhar vagueia nele como nos nimbos do ser, vejo segundo ele ou com ele mais do que o vejo⁸.

Maurice Merleau-Ponty



Criar um fragmento é a forma como encontrei para sugerir uma situação espacial que evidencie o estranhamento das situações. Entendo por fragmento um pedaço deslocado de um todo que passa a constituir em si uma nova totalidade. Diferente do detalhe, o fragmento tem uma potência de microcosmos, pois passa a ter uma lógica de funcionamento própria que não mais se relaciona com a totalidade interior, é como se constituísse um universo à parte⁹. Sua indefinição de limites deixa em aberto um espaço em suspensão e nos faz pensar na sua origem como um processo de choque e fratura (quando, por exemplo, algo se despedaça).

Destacar um fragmento é um ato de recusa de uma inserção em um todo espacial e temporal, um antes e um depois narrativos, um ato que faz com que o sentido não se ancore mais em uma totalidade maior. Desta forma, um fragmento pode ser uma parte retirada de um todo material (como quando “recorto” apenas um pedaço de uma imagem para reproduzir na pintura) ou uma parte retirada de um todo contextual (como o processo de separar as imagens de suas narrativas originais explicado anteriormente).

Escolher um fragmento é fazer um deslocamento e neste processo vemos surgir uma intensidade nova, portanto, uma nova vida da imagem⁸. Se o fragmento é um

⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 56.

⁹ DIAS, Karina. *Entre visão e invisão: Paisagem [por uma experiência da paisagem no cotidiano]*. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2010. p. 155-160.

⁸ “Muitas vezes, é por um movimento deslocado – em todos os sentidos da palavra – que se obtém a intensidade” in: DIDI-HUBERMAN,

microcosmos, podemos inferir que, assim como a mônada, é uma imagem que contém em si todo seu desdobramento temporal. Tal conceito de mônada foi desenvolvido pelo filósofo alemão Gottfried Leibniz no século XVIII. Ele pensava que elas seriam a parte mínima da matéria, contendo o desdobramento temporal do mundo e se diferenciando por constituírem cada uma um ponto de vista distinto do todo⁹. A ideia de uma imagem tirada de um todo que no entanto conserva seu caráter monádico é proposta também por Walter Benjamin ao lançar seu olhar às temporalidades próprias dos objetos, denominando-a como uma vida natural das obras e das formas¹⁰. Benjamin escreve que o historiador ao entrar em contato com certos objetos veria seu pensamento subitamente interrompido por um choque, “numa constelação carregada de tensões”, que se cristalizaria na forma de uma mônada¹¹. Caberia ao historiador, e aqui podemos pensar também no observador e no artista, “libertar o objeto histórico do fluxo da história contínua”¹² nessa forma monadológica. O fragmento possui portanto uma temporalidade própria que, ao cindir de súbito o presente, separa-o de uma genealogia propondo uma nova ordem de historicidade - mais móbil, complexa e repleta de atravessamentos. Uma nova genealogia para a imagem, menos localizável e mais diversa (de natureza complexa e impura), não vinculada apenas a uma temporalidade simples e linear.

No entanto, uma ideia similar já havia surgido anteriormente no campo específico das imagens artísticas nos estudos do historiador da arte alemão Aby Warburg. Partindo da observação da indefinição dos limites das imagens e de sua inserção em uma genealogia mais complexa que a simples linearidade histórica, este autor propôs um modelo de estudo que preservasse a mobilidade dos limites desterritorializando as imagens e privilegiando os espaços de movimentação. Tal modelo, que foi batizado por ele de *Atlas Mnemosyne*, expunha as imagens em grandes pranchas, passíveis de reconfiguração, propondo desta forma suspender os limites das imagens através dos possíveis atravessamentos de sentidos, tempos e espaços¹³. A imagem neste modelo aparece como um campo que se abre, expandindo sua própria territorialização e levando a atenção do olhar para o que existe de espectral nas mesmas. Este olhar passa a relacionar as coisas presentes (inseridas no que está de pronto dado à vista) com as coisas ausentes (o que se pode prever e entrever)¹⁴. Em um de seus livros dedicados a estudar as ideias de Warburg, o historiador da arte francês Georges Didi-Huberman considera essas novas potencialidades do ver (prever e entrever) que surgem pela transgressão dos limites como uma vocação

Georges. *A Imagem Sobrevivente* Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p.208.

9 LEIBNIZ, G. W. *A Monadologia e outros textos*. São Paulo: Hedra, 2009.

10 BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 69.

11 Idem. *Sobre o conceito de história*. In: *O anjo da História*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 19.

12 ROUANTE, Sérgio Paulo. *Apresentação*. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 19.

13 WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne – avec un essai de Roland Recht*. Bruges: L'Écarquillé – INHA, 2012.

14 DIDI-HUBERMAN, Georges. *op. cit.* p. 283-284.

das imagens para o informe¹⁵. As bordas e margens flutuantes da imagem permitem que as mesmas preservem uma potência de não se esgotarem em um sentido único e localizável, hesitando entre o estável e o desmoronado¹⁶.

O fragmento coloca em questão os limites da imagem e portanto também inclui os intervalos entre os fragmentos como elemento fundamental para a movimentação dos conteúdos das imagens. Desta forma, dispor fragmentos em série é adicionar ao trabalho o pensamento sobre as lacunas. Organizar uma série é dispor imagens à vista preservando uma potência de mobilidade e rearranjo dos conteúdos. Penso que a disposição de fragmentos em série cria um espaço projetivo que permite a movimentação dos conteúdos proporcionando uma espécie de proteção contra a pretensão de conhecer com precisão. Tal disposição sustenta uma tensão na qual o sentido mantém-se em suspensão oferecendo um recurso para que os conteúdos não percam sua aura de embotamento.

A desconstrução das fronteiras com o propósito de constituir um saber em movimento coloca a questão sobre como pensar um espaço por onde as imagens (e os pensamentos) possam se deslocar. Didi-Huberman, em *Atlas ou A Gaia Ciência Inquieta*, propõe uma interessante discussão sobre a mesa enquanto campo operatório¹⁹. Ela aparece nessa leitura como superfície de trabalho, dissecação ou montagem, como um plano que tudo acolhe sem estabelecer hierarquias. É, portanto, um suporte de encontros de realidades heterogêneas, propondo relações íntimas entre coisas díspares²⁰. O interesse por esse processo de montagem levou Didi-Huberman a propor a curadoria da exposição “Atlas - Como levar o mundo nas costas?”, realizada em 2010 no Museu Reina Sofía, em Madrid. A proposta era apresentar como tal atividade é relevante nas práticas artísticas contemporâneas e como um pensamento sobre nosso tempo surge nessa intricação operatória de imagens. A exposição levava à galeria os experimentos feitos nesse sentido por artistas como Paul Klee, Gerard Richter, Robert Rauschenberg, Josef Albers entre outros. Didi-Huberman buscou mostrar como o pensamento proposto por Warburg de um conhecimento transversal estava em sintonia com o próprio fazer artístico, e não apenas com a historiografia das imagens.

Tal metodologia de disposição heterogênea faz parte, como dito anteriormente, do meu processo de pesquisa de imagens. Após selecionar as fotografias me dedico a estabelecer vínculos espontâneos com outras imagens, não buscando significar com precisão, e sim me aproximar por esse jogo de possíveis sentidos e direções que podemos pensar com essas relações. Tornou-se então parte da minha pesquisa poética montar

15 Ibidem., p. 268.

16 Idem. *Atlas ou A Gaia Ciência Inquieta*. Lisboa: KKYM+EAUM, 2013. p. 94.

19 Idem. *Atlas ou A Gaia Ciência Inquieta*. Lisboa: KKYM+EAUM, 2013. p. 47.

20 Ibidem., p. 18.

pequenos atlas feitos por livre associações que têm como centro as fotografias selecionadas para a execução das pinturas.

Disponibilizar imagens em uma superfície na qual se possa operar uma movimentação é uma atividade que visa perceber vínculos não evidentes, propondo um novo modo de leitura do mundo. Modificar o espaço onde as imagens se apresentam e se dispõem permite que se veja através de desvios que fornecem relações, correspondências e analogias²¹. Didi-Huberman recorda que esse pensamento já havia sido explorado por Charles Baudelaire quando este definiu a imaginação como a habilidade de trazer à tona linhas de sutura e pontos de confluência justamente entre elementos que à primeira vista poderiam parecer pertencer a universos distintos²². Lembrando a origem mitológica de Atlas, Didi-Huberman enfatiza o destino deste de suportar nas costas toda a disparidade do mundo, mas em uma atividade constante de relacionar essa fragmentação incomensurável numa multivariável redistribuição espacial do mundo. É isso que permite que as relações, ou correspondências, sejam possíveis²³. Ao transpor os limites da imagem, a disposição, ou melhor, a montagem permite a fertilidade das relações sob esse fundo móbil da mesa.

A prática da montagem permitia a Warburg que, pela experimentação, pudesse fazer uma observação dialética das imagens que permitisse a compreensão das intricacões e das contradições. Nas palavras de Didi-Huberman “era preciso mostrar que os fluxos são feitos apenas de tensões, que os feixes amontoados acabam explodindo, mas também que as diferenças desenham configurações e que as dessemelhanças criam, juntas, ordens não percebidas de coerência”²⁴. É por isso que as pranchas do *Atlas Mnemosyne* permitiam que Warburg mudasse a posição das imagens constantemente, para que o próprio suporte fosse considerado parte desse novo estilo (ou melhor, prática) de conhecimento. Para além da observação das imagens em si, *Mnemosyne* ofereceu por seu suporte uma estrutura visual de um pensamento. Também sua biblioteca, vale lembrar, constituía em sua organização uma exemplificação espacial de seu pensamento. Mas para que lugares ou espaços essa proposta levava? Didi-Huberman diz que o *Atlas* visava colocar o pensamento em movimento nos pontos onde a história e as palavras se detinham e falhavam²⁵.

Como essas configurações visuais levavam a uma leitura dos movimentos no espaço, *Mnemosyne* se constituía como uma cartografia aberta. No entanto, sua peculiaridade era provocar estranheza ao mesmo tempo em que orientava pelos

21 Ibid., p. 43.

22 Ibid., p. 119.

23 Ibid., p. 95.

24 Idem. *A Imagem Sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 399.

25 Idem. *Atlas ou A Gaia Ciência Inquieta*. Lisboa: KKYM+EAUM, 2013. p. 20.

movimentos da história²⁶. Era uma cartografia que propunha, paradoxalmente, uma desterritorialização. É por isso que a fórmula da montagem era tão necessária: para desterritorializar era preciso expor a complexidade das imagens não a fim de resolvê-la, mas de justamente mostrá-la e desdobrá-la. Contra a tradição de quadros comparativos, os quadros (ou pranchas) de Warburg se colocavam como uma dialética proliferativa opondo-se às pretensões de uma dialética unificadora²⁷. Oferecia, portanto, um nível distinto de interpretação enquanto valorizava o próprio espaço de apresentação como parte do conhecimento.

Uma característica importante desse espaço são as lacunas entre as imagens. Pois nessa dialética que se mantém em constante proliferação o meio através do qual os sentidos se movimentam ganha muita importância. O espaço entre as imagens é também material de conhecimento. É nesse sentido que foi cara a Warburg a ideia de uma iconologia dos intervalos que pensasse esses espaços de passagem e movimentações entre imagens e sentidos.



Atlas Mnemosyne. Prancha nº 47



Atlas Mnemosyne. Prancha nº 79



Atlas Mnemosyne. Prancha nº 70

Essa distância se mostra necessária já que “não há mundo simbólico possível sem a criação de uma ‘distância’; não há criação de imagem sem movimento rítmico dessa distância (sentido-significação) da incorporação (sentido-sensível)”²⁸. Esse intervalo é o espaço através do qual realidades heterogêneas podem se montar em um conjunto burlando suas próprias fronteiras. Em outras palavras, seria o espaço encontrado por Warburg para propor uma epistemologia que desterritorializasse as imagens e, por

²⁶ Ibidem, p. 70.

²⁷ Idem. *A Imagem Sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 400.

²⁸ Ibidem. p. 420

consequência, as disciplinas²⁹. Didi-Huberman faz uma interessante comparação dessa desterritorialização com a situação de um clandestino que pretende cruzar uma fronteira, já que este busca justamente uma fenda, uma lacuna, nas passagens entre os territórios para se deslocar³⁰. Aquele que não está fixo em território algum precisa dos intervalos para conseguir ultrapassar os limites. Desta forma, o saber proposto por Warburg se coloca nesse lugar de clandestinidade enquanto não é apreensível por sistemas rígidos de classificação.

O fundo escuro que observamos nas pranchas de seu atlas é como se fosse, nas palavras de Didi-Huberman, “um oceano em que destroços vindos de tempos múltiplos se juntassem no fundo de águas tenebrosas³¹. Ideia semelhante à explorada pelo mesmo autor ao falar de Jorge Luís Borges ao dizer que a classificação criada por este para uma fictícia enciclopédia chinesa em *O Idioma Analítico de John Wilkins* era como uma mesa operatória na qual a mobilidade absurda dos conteúdos se realizasse sobre um fundo de não-saber³². Dedicar-se a pensar nas fraturas do saber é uma forma de observar como os objetos que observamos, no caso as imagens, se movimentam em uma constante alternância de trocas e intricações.

Partindo dessa proposta de uma territorialidade aberta das imagens, proponho o atlas que se segue como um exercício de localização e distanciamento, de proximidades e intercâmbios.

29 Ibid., p. 418

30 Ibid., p. 418-9

31 Ibid., p. 416

32 BORGES, Jorge Luis. O idioma analítico de John Wilkins. In: *Outras Inquisições*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

Súbito um aposento me olhou de frente com sua lâmpada,
quase tocando em mim. Logo, eu era um de seus cantos, mas
os postigos me perceberam e tornaram a fechar-se.

Rainer Maria Rilke

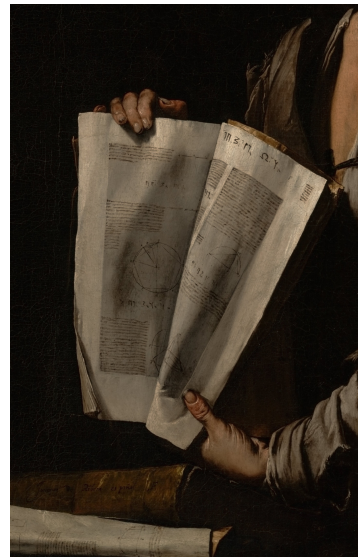






















Fig. 3. Algaá vaa der Palmora Seia.



Fig. 3. Algaá vaa der Dorsale Seia.

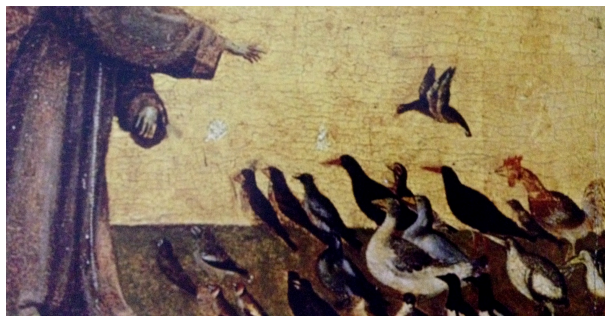








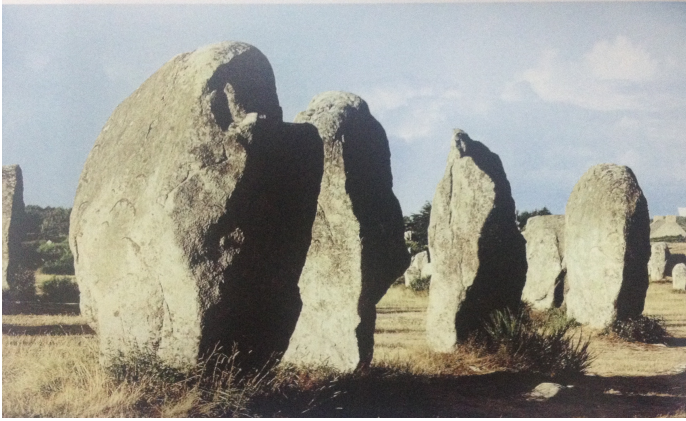












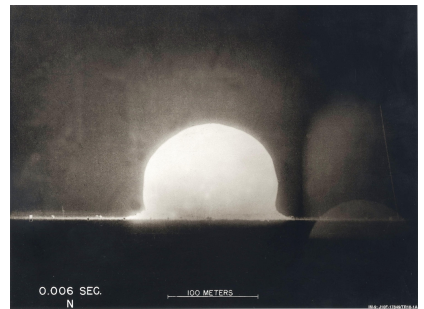














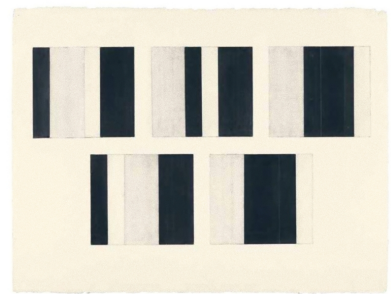
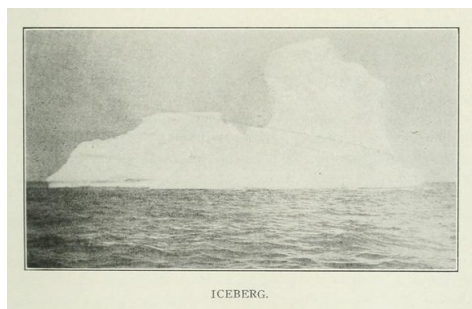




Sobre fantasmas e pintura

Esta história é fabulosa de contar: História de Fantasmas para gente grande.

Aby Warburg



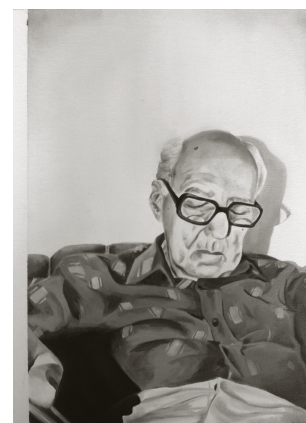
Noções como fantasma, aparição, presença e manifestação pensadas em relação à uma dialogia entre visível e invisível se tornaram desta forma questões centrais na minha pesquisa poética. Observei o quanto essas relações se davam não apenas nas imagens selecionadas, mas no próprio processo de execução das pinturas. A atenção às modulações das formas nos espaços e de luz e sombra são estudadas demoradamente em uma das etapas da pintura, a *Grisalha*. Tal processo, antiga técnica de realizar primeiro a pintura em tons de cinza para depois cobrir com veladuras com cores, é também conhecido como *camada morta*, ou seja, como uma espécie de fantasma da pintura. Podemos pensar nessa etapa, como sugere Didi-Huberman em seu livro *Grisalha - poeira e poder do tempo*, para além de sua função técnica: o autor propõe alargar o domínio da experiência da *grisalha* como um pensamento sobre o efeito do tempo sobre as coisas. “Uma coisa pintada em *grisalha*”, escreve, “está pintada de acordo com a ficção de uma cor passada, um modo de referir a descoloração, mas também de dizer que o tempo passou por essa coisa como um sopro, como um vento que a esmaeceu”³³. Como base para a etapa posterior de veladuras, a *camada morta* está marcada por uma potência, o que leva Didi-Huberman a pensá-la menos como ausência e não-ser e mais como uma latência da própria carne da cor. Posteriormente a construção das camadas com cores funciona como um ato de materialização da presença, de trazer aos poucos à visibilidade as passagens de um tempo em suspensão. Penso que estar diante das imagens por um tempo

33 DIDI -HUBERMAN, Georges. *Grisalha – poeira e poder do tempo*. Lisboa: KKYM+IHA, 2014.

prolongado seja parte do meu pensamento sobre a pintura. A sobreposição de camadas é como um corpo que ganha densidade, como se a passagem do tempo que se processa nessa sucessão de etapas da lentidão fosse o tempo em que os fantasmas se manifestam. “O fantasma”, escreve Georges Didi-Huberman em *A Pintura Encarnada*, “não é o sonho que coloca entre parêntese a prática, é uma relação tal com o objeto de desejo que, ao dividir o sujeito, modifica inconscientemente a vigília e o ato. Modifica, pois, a obra, conclama-a, engendra-a, divide-a”³⁴.

As questões apresentadas nessa série de pinturas, portanto, são as formas como podemos trazer esses fantasmas - dos espaços, dos gestos, e da materialidade mesma da pintura - à visibilidade. Uma visibilidade, no entanto, que quer se manter em dialética com o invisível, e não operar atos de definição e determinação. Busco imagens que criem essa presença fantasmagórica por um embotamento do espaço ou dos gestos, que movimente-se entre o escondido e o manifesto. O pensamento aparece, portanto, numa tensão sempre em suspensão, como uma latência que se sustenta enquanto beira a uma manifestação. Existe uma atividade acontecendo “por baixo dos panos” - e aqui é inevitável traçar a relação com o pano da pintura. A questão do pano como espaço onde se trançam as passagens de uma encarnação foi tema de estudo na citada obra, *A Pintura Encarnada*, de Georges Didi-Huberman. A partir das questões que surgem em *A Obra-prima desconhecida* de Honoré de Balzac, Didi-Huberman propõe um pensamento sobre a pintura como uma superfície dotada de sintomas, ou seja, de aparições, desaparecimentos e passagens, que se devem ao efeito do pano como uma estrutura temporal. Espaço de dobras, interstícios, atravessamentos, recobrimentos, apagamentos e ecos. Em suma, uma agitação que se dá numa profundidade espacial e temporal. Esse entrelaçamento faz com que a pintura seja presença, efeito que (o que mais me interessa) nomeia a eficácia de uma invisibilidade - “mas uma invisibilidade que, como em todo sintoma, sabe fazer irrupção, acontecimento, surpresa - encontro, pois. Trata-se justamente de um modo de ser sintomal”¹⁰.

Ao colocar a questão da encarnação da pintura (que em parte se relaciona com o desejo do pintor de injetar um sangue na obra) como problema-chave dos demais



34 Idem. *A Pintura Encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012. p. 32.

10 Ibidem. p. 72.

questionamentos, Didi-Huberman chama a atenção para o intercâmbio da posição de sujeito entre o pintor e a obra. Pois o que surge é uma pintura que “imagina-se como dotada de sintoma”¹¹, de aparição e desaparecimento e, portanto, de passagens. A encarnação da pintura que se dá no trançamento temporal é um entrelaçamento de sentidos que se manifesta em uma temporalidade autônoma e complexa da imagem, é o colorido feito ação e movimento. O pintor diante dessa temporalidade não mais detém seu olhar na superfície: é esse o paradoxo do limite da pintura, da superfície enquanto pele. Ao colocar a superfície pictórica como pele, Didi-Huberman retoma a discussão (em primeiro lugar, biológica) de recobrimento de superfície que é limite e ao mesmo tempo é plano de trocas, é dentro e fora simultaneamente. Diante dessa constante atividade de troca e passagens que a pintura manifesta, ou seja, da temporalidade em movimento da obra, o pintor não mais se entende como sujeito diante de objeto: a pintura também passa a fazer as vezes de sujeito.

Tais questões da encarnação se relacionam intimamente com os problemas materiais da pintura: da cor, da tinta e da superfície. É essa trança que constantemente faz com que os sintomas surjam e desapareçam da pele da pintura (do pano). A pintura aparece como um folhado fértil em sinuosidades e aqui percebemos, mais uma vez, uma referência a ideia de temporalidade monádica com suas passagens, sintomas e desdobramentos. “O múltiplo”, escreve Gilles Deleuze em seu livro sobre Leibniz, “é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras”. Retomando a ideia de mônada de Leibniz, explorada também por Walter Benjamin como dito anteriormente, aqui aparece uma parte da matéria, um ponto de vista, que contém toda a temporalidade do mundo. É conhecida, por exemplo, a afirmação de Leibniz de que a menor gota de um oceano conteria em si a potencialidade de desdobrar-se no todo que é o Oceano. A pintura pensada por Didi-Huberman como um folhado fértil contém em sua matéria, como uma mônada, os desdobramentos de seus próprios movimentos.

Essa potência atribuída à pintura de desdobrar-se por sua própria temporalidade também aparece em Maurice Merleau-Ponty num olhar sobre toda a história da pintura: de certo modo, uma pintura contém o movimento das seguintes, através de uma via sempre aberta. “A primeira das pinturas ia até o fundo do futuro”, afirmação que pode ser lida a um modo leibniziano. É a constatação dessa potência que não permite que o olhar se sinta seguro. Ela divide, portanto, as certezas do sujeito que olha. Merleau-Ponty também identificou uma temporalidade na pintura na medida em que os vestígios de movimentos criam *distâncias* dentro da pintura, “atitudes instáveis suspensas entre um antes e um depois; em suma, as aparências da mudança de lugar que o espectador levaria no seu rastro”.

11 Ibidem, p. 36.

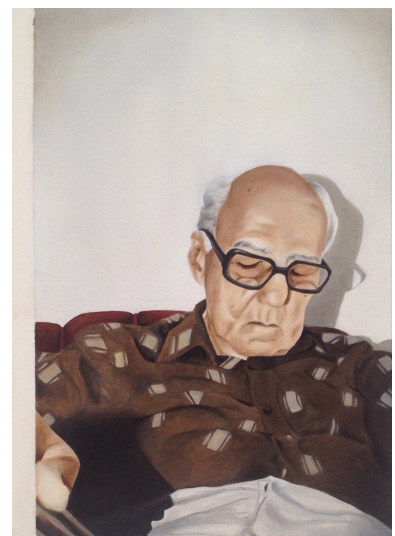
De certa forma, penso que que essas manifestações de temporalidade das imagens fazem com que sejam sempre presenças destinadas a escapar, o que pode ser visto como uma grande qualidade dessa linguagem se considerarmos a grande potencialidade de sentidos abertos que essa movimentação proporciona. E nesse campo de imagens fugidias que desejo desenvolver meu trabalho poético, contrariando os desejos de denominação e domesticação dos sentidos por uma epistemologia aberta das imagens.

Conclusão

Busquei nessa pesquisa explorar as questões que surgiram no processo de criação poética, estabelecendo conexões teóricas e visuais com o que penso dialogar com meu trabalho. Permitir que a imagem se mantenha em um campo flutuante é uma maneira de proliferar as possibilidades de sentido e movimentação. O interesse por esse ponto de imprecisão direcionou minha pesquisa e espero que o presente trabalho tenha atingido a expectativa de colocar em discussão as fronteiras das imagens, como uma proposta de saber visual em movimento. Os atlas aqui propostos são jogos livres e espontâneos que buscam preservar uma certa qualidade das imagens, algo que existe antes que as localizemos e classifiquemos. Me interessa um tipo de conhecimento que não se detenha e nem busque vencer as condições do absurdo e do ininteligível. Acredito que o mundo das imagens seja aberto a esses processos e os incorpore como parte da construção de um saber, um saber de outra ordem, é certo, mas que não por isso mereça menos atenção. Tentei por meio dessa pesquisa colocar o vulto, o indistinto e o anônimo como qualidades das imagens, como um campo aberto à exploração e proliferação de ideias.



Anunciação. Óleo sobre tela, 80 x 110 cm. 2015.



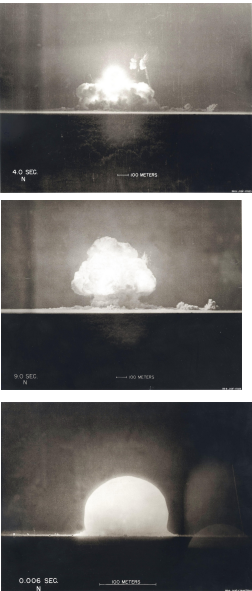
Letargia (tríptico). Óleo sobre tela, 24 x 33 cm (*cada). 2015.



Anunciação - Bárbara Mangueira, 2014/2015.



Letargia (tríptico) - Bárbara Mangueira, 2015.



Teste nuclear de Trinity, 1945.



A BIRD/Blast #130 - Naoya Hatakeyama, 2006.



A BIRD/Blast #130 - Naoya Hatakeyama, 2006.



Sem título - Bárbara Manguera, 2013.



Second version of Triptych (1) - Francis Bacon, 1944.



Mater - Farnese de Andrade, 1990.



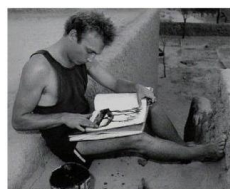
Sem título - Bárbara Manguiera, 2014.



The preservation - Michaël Borremans, 2001.



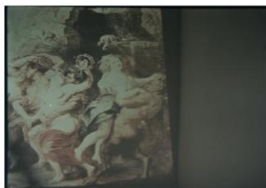
Sem título - Bárbara Manguiera, 2013.



Miquel Barceló.



Sem título - Bárbara Manguiera, 2014.



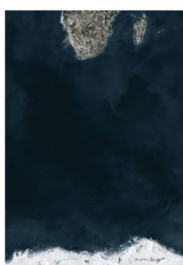
Rebecca Cairns



The Mirror - Michaël Borremans, 2001.



Sem título - Bárbara Mangueira 2013.



Ocean II, Andreas Gursky, 2010.



Léthe - José Rufino, 2009.



Rebecca Cairns.



Sem título (díptico) - Bárbara Mangueira, 2013.



Fotografia, acervo familiar.



Fotografia, acervo familiar.



Fotografia, acervo familiar.



Fotografia, acervo familiar.



Fotografia, acervo familiar.



Fotografia, acervo familiar.



Sébastien Pauwels



Square America (<http://www.squareamerica.com/>)



Atlas Mnemosyne, plancha 47 - Aby Warburg.



Atlas Mnemosyne, plancha 79 - Aby Warburg.



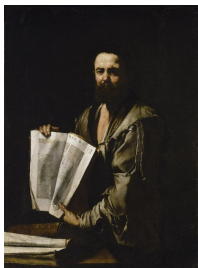
Atlas Mnemosyne, plancha 70 - Aby Warburg.



Vue d'intérieur, ou Les Pantoufles - Samuel Van Hoogstraten, 1654-1662



Charles Thurston Thompson



Euclid - Jusepe de Ribera, 1635.



Nicola Samori, 2011/2012.



Ícone Russo.



Anunciação - Fra Angelico. 1437-1446.



Suposto ectoplasma saindo das narinas de um médium.



Madre Gertudris Roza de San José - Maestro de la serie de Santa Inés de Montepulciano (atribuido), 1775.



Nick Cave & The Bad Seeds - Loverman (videoclipe)



Found Photo Room (<https://www.facebook.com/FoundPhotoRoom/>)



The Dead Toreador - Edouard Manet, 1864.



Dreamers - Albert Moore, 1882.



Obscura Vintage (<http://www.obscurala.com/>)



Solomon and the Queen of Sheba, Ethiopia.



Suposto ectoplasma saindo das narinas de uma médium.



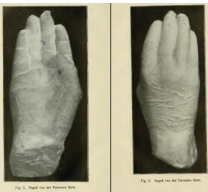
Suposto ectoplasma saindo das narinas de uma médium.



Evocation - Odilon Redon.



Andrei Rublev.



Materialisations experimente Franek-Kuski - Gustave Geley.



Nosferatus - Friedrich Wilhelm Murnau, 1922.



Pierrot, dit autrefois Gilles - Jean Antoine Watteau, 1718/1719.



Monument to Balzac - Auguste Rodin, 1892-1897.



Amulet of a goddess, Egypt, Third Intermediate Period.



Sébastien Pauwels.



Lord Laurence lying in his coffin.



A2 - Michaël Borremans, 2004.



First class lounge and music room on Lusitania - Bedford Lemere & Co.



Saint François d'Assise recevant les stigmates - Giotto di Bondone, 1295-1300.



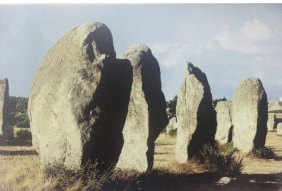
The Rising of Lazarus - Sebastiano del Piombo, 1517-1519.



The transfiguration - Raphael, 1516-1520.



The Rape of Europa - Francesco di Giorgio Martini, 1464.



Fileiras de menires, terceiro milênio a C, Morbihan, França.



Trono Ludovisi, 460 a C., Roma.



Vintage Photo Snapshot (<http://www.parissnapshot.com/>)



Vintage Photo Snapshot (<http://www.parissnapshot.com/>)



Obscura Vintage (<http://www.obscurala.com/>)



Obscura Vintage (<http://www.obscurala.com/>)



Nick Cave & The Bad Seeds - Loverman (videoclipe).



The three men in the fiery furnace, Third century a D, Piscilla Catacomb, Rome.



Le Radeau de la Méduse - Théodore Géricault, 1819.



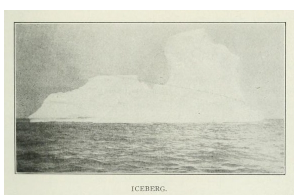
Michaël Borremans.



Iglesia siglo XVI, Río Grijalba, México.



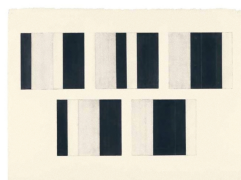
Iglesia siglo XVI, Río Grijalba, México.



Iceberg: where the fishes go: the story of Labrador, 1909.



Michaël Borremans.



Annunciation study III - Brice Marden, 1978.



Letargia I e III em processo de Grisalha - Bárbara Manguera, 2015.

Bibliografia

- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARTHES, Roland. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- _____. *Obras escolhidas II*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- DELEUZE, Gilles. *A Dobra - Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papyrus, 2012.
- DERRIDA, Jacques. *Da Hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.
- DIAS, Karina. *Entre visão e invisão: Paisagem [por uma experiência da paisagem no cotidiano]*. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem Sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- _____. *A Pintura Encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.
- _____. *Atlas ou A Gaia Ciência Inquieta*. Lisboa: KKYM+EAUM, 2013.
- _____. *Grisalha - poeira e poder do tempo*. Lisboa: KKYM+IHA, 2014.
- LEIBNIZ, G. W. *A Monadologia e outros textos*. São Paulo: Hedra, 2009.
- MALDONATO, Mauro, *Raízes Errantes*. São Paulo: SESC São Paulo; Ed. 34, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____. *O visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne - avec un essai de Roland Recht*. Bruges: L'écarquillé - INHA, 2012.