

EDNA MARA DE MOURA NUNES

IMPRESSÃO:

um olhar sobre três artistas contemporâneos

Tese apresentada ao Curso de Doutoramento do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Arte Contemporânea.

Área de Concentração: Arte Contemporânea

Orientadora:

Professora Doutora Maria Alice Barriga Geirinhas Santos

Coorientador:

Professor Doutor Delfim José Gomes Ferreira Sardo



UNIVERSIDADE DE
COIMBRA

Dedico esta Tese a todas as mulheres (matrizes) das minhas famílias materna e paterna que me precederam, à minha mãe Zilda, à minha filha Luiza e à minha neta Flora, e a todas às outras que me sucederem.

AGRADECIMENTOS

Expresso meus sinceros agradecimentos à minha orientadora, Professora Doutora Alice Geirinhas e ao meu coorientador Professor Doutor Delfim Sardo, pela enriquecedora troca de conhecimentos. Ao Professor Doutor António Olaio, Diretor do Colégio das Artes, e ao Professor Doutor Pedro Pousada, pelo acolhimento e por ser fonte constante de trocas e saberes. À Doutora Maria Isabel Teixeira e à Paula Lucas, pela atenção de ambas.

Agradeço à CAPES, à Universidade do Estado de Minas Gerais, por meio da Reitora Lavínia Rosa Rodrigues e do Vice-Reitor Thiago Torres, à Escola Guignard, por meio do seu Diretor, Professor Doutor Adriano Gomide, da Vice-Diretora, Professora Doutora Lorena D'Arc de Oliveira, do Professor Renato Madureira, Chefe do Departamento de Disciplinas Tridimensionais e Artes Visuais e aos demais colegas professores da Escola Guignard, que me incentivaram neste percurso acadêmico.

Sou grata aos amigos e colegas, Claudia Renault, Sebastiao Miguel, Eimir Magalhães e Sérgio Vaz, que me acolheram na chegada à Coimbra. De maneira especial, agradeço à Isaura Pena, por sua amizade, companhia e incentivos constantes. À Marcia Vaitsman, pela troca sempre instigante sobre o conteúdo da Tese. À Bruna Mibielle e família, pela presença sempre afetiva. Às amigas Vanda Pereira Pignatario, Lou de Resende, Zilda Machado, Patrícia Franca Huchet, Katia Mello, Glória Lamounier e Maria dos Anjos Oliveira, que sempre estiveram presentes, incentivando-me a ir além.

Sou grata de maneira especial aos artistas com os quais trabalhei ao longo desta Tese, José Pedro Croft, Cao Guimarães e Giuseppe Penone, que estiveram disponíveis para conversar sobre suas obras e me inspiraram na realização desta Tese. Gratidão a Tristan Barbarà, por receber-me de maneira generosa no Ateliê Calcográfico Joan Barbarà e partilhar preciosas informações sobre o histórico ateliê, e acompanhar-me a uma visita ao Museo Nacional da Catalunha, onde tive o prazer de ter em mãos os originais de *Os Caprichos* e *Os Horrores da Guerra* de Goya.

Aos queridos amigos portugueses, Ana Cristina Tralhão, Ana Carvalho, Pedro Bandeiras, Carmo Carpenter e familiares, com os quais construímos uma grande família. À Vanda

Madureira, à Maria Jorge Ferro, ao Carlos Antunes, à Desire Pedro, ao Vitor Garcia, e ao David Arcanjo, que tornaram mais leve e prazerosa a minha estada em Portugal. Um grande abraço ao Senhor Beirão, à Isabel, à Sandra Sarmiento e à Maria Madalena, amigos carinhosos e sempre presentes.

Sou imensamente grata a Paulo Vilara, pela convivência interlocução e pelo apoio essencial antes e durante os anos que permaneci em Coimbra. Agradeço à Marília de Ávila, ao Guilherme Perez, ao Daniel Pinho, à Renata Laguardia e à Nair Pôssas, pela assessoria, escuta e leitura da Tese, auxiliando-me na elaboração, revisão e formatação.

Sou imensamente grata à minha querida filha Luiza, que, na minha longa ausência, presenteou-me com minha neta, Flora. Aos meus queridos pais, João e Zilda, que, incondicionalmente, sempre me proporcionaram amor e confiança. Gratidão a meus irmãos, Vera, Carlos, Adria e Rodrigo, pelo apoio carinhoso. Em especial, à Lécia, pela presença, generosidade e acolhida em momentos de grande necessidade. Agradeço a Aluizio Salles Junior, por ter trazido leveza, paz e tranquilidade no desfecho desta tese. À Elaine Resende, Adélia Pinho e à Cleonice Alves o meu carinho e a minha gratidão pela amizade e pelos cuidados.

Um especial agradecimento ao Doutor António Mendonça, ao Doutor João Carlos Martins e ao Doutor Bruno Drumond pela valiosa escuta. E a todos os amigos que, de maneira direta ou indireta, contribuíram para a escrita desta Tese.

Enfim, agradeço a Deus a oportunidade de ter vivido esta experiência intensa, este mergulho do qual emergi fortalecida para novos voos.

Obrigada

Todo mundo sabe o que é fazer uma impressão, todo mundo sabe fazer, todo mundo, um dia ou outro, a fez, nas marcas dos passos sobre a areia da praia, nos dedos manchados de tinta ou em frottages de moedas sobre uma folha de papel.

Georges Didi-Huberman (1997)

RESUMO

Esta Tese investiga a noção de Impressão, do ponto de vista conceitual, a partir de três artistas contemporâneos: José Pedro Croft, Cao Guimarães e Giuseppe Penone. Examinou-se o *corpus* das suas obras, detendo o olhar nos modos de Impressão utilizados por cada artista, guardadas as especificidades advindas de diferentes contextos culturais e meios de expressão em arte. A contribuição da Tese reside no encorajamento de pesquisadores da Arte Contemporânea, no sentido de avançarem na noção expandida de Impressão por meio do seu entendimento literal. Hoje, os procedimentos de Impressão transitam desde a tradição (gravuras, *frottages*, monotípias, moldagens, etc.) a outros procedimentos de Impressão advindos das novas tecnologias. Nesta Tese, focalizou-se a Impressão, revisitada enquanto noção na contemporaneidade, que vai além da técnica, que atualiza o gesto humano de se fazer presente e se individualizar por meio da criação de imagens únicas ou da utilização da sua reprodutibilidade por diversos meios de expressão em arte. Considerou-se a noção de Impressão apontada por Georges Didi-Huberman, revisitando Walter Benjamin em diálogo com Rosalind Krauss no século XX. O método empregado foi o de análise comparativa das obras dos três artistas, em diversas mídias: gravura em metal, desenho, livro de artista, fotogravura e escultura (Croft); fotografia, videoinstalação e cinema (Guimarães); escultura, cerâmica, fotografia, *frottage* e desenho (Penone). A partir da análise das obras do *corpus* dos três artistas, evidenciou-se que as reflexões teórico-práticas desenvolvidas por Croft, Guimarães e Penone, acerca da Impressão, apontam para um campo ampliado que tem o poder de abertura, de romper margens, extrapolar, transformar a matéria em algo sensível. A percepção estética observada nos três artistas acerca da noção de Impressão nos provoca, nos instiga, nos faz avançar no entendimento de que a Impressão, nos vários campos da Arte Contemporânea, tem se desdobrado e expandido por meio das suas experimentações processual e conceitual, instaurando uma possível mobilidade do fruidor.

Palavras-chave: Impressão. Arte Contemporânea. Procedimentos de Impressão. Gravura. José Pedro Croft. Cao Guimarães. Giuseppe Penone.

ABSTRACT

This thesis investigates the impression, from the conceptual point of view, in three contemporary artists: José Pedro Croft, Cao Guimarães and Giuseppe Penone. The *corpus* of his works was examined, focusing on the modes of impression explored in each one, preserving the specificities arising from different cultural contexts and means of expression in art. The thesis's contribution lies in encouraging researchers in the art of engraving to advance the concept of Impression beyond their merely literal understanding. Nowadays, the Printing procedures go from the tradition (engraving, *frottages*, monotypes) to other Printing procedures coming from the new technologies. In this thesis was focused the impression, as concept, in contemporary art, which is more than technical, it is also the human gesture of being present and individualized through images and their capacity to reproduce them, through various means of expression in art. The notion of Impression suggested by Georges Didi-Huberman (2011) was considered as "the product of two images, the real image and the unreal image". The method used was the comparative analysis of the works of the three artists, in different means of expression: engraving and monotype, artist's books and photogravures (Croft); video installation, photography, cinema (Guimarães); sculptures and drawings (Penone). From the analysis of the experiments of the three artists, it was shown that the theoretical-practical reflections developed by Croft, Guimarães and Penone, about Printing, point to an expanded field that has the power of opening, breaking margins, extrapolating, transforming matter in motion. The aesthetic discussion of these three artists about Impression provokes us, instigates us, makes us advance in the understanding that contemporary engraving has been renewed, by its valid conceptual experimentation, about Impression as concept, as idea.

Keywords: Printing. Contemporary art. José Pedro Croft. Cao Guimarães. Giuseppe Penone.

RESUMEN

Esta tesis investiga la impresión, desde el punto de vista conceptual, en tres artistas contemporáneos: José Pedro Croft, Cao Guimarães y Giuseppe Penone. Se examinó el *corpus* de sus obras, deteniendo la mirada en los modos de impresión explorados en cada uno, guardando las especificidades provenientes de diferentes contextos culturales y medios de expresión en arte. La contribución de la tesis reside en el aliento a investigadores del arte del grabado en el sentido de avanzar en el concepto de la impresión más allá de su entendimiento meramente literal. Hoy, los procedimientos de impresión transitan desde la tradición (grabados, flotas, monotipias) a otros procedimientos de Impresión provenientes de las nuevas tecnologías. En esta tesis se enfocó la impresión, en cuanto concepto, en arte contemporáneo, que es más que técnica, es también el gesto humano de hacerse presente y individualizarse por medio de imágenes y de su capacidad de reproducirlas, a través de diversos medios de expresión en arte. Se consideró la noción de impresión sugerida por Georges Didi-Huberman (2011) como "el producto de dos imágenes, la imagen real y la imagen irreal". El método empleado fue de análisis comparativo de las obras de los tres artistas, en medios de expresión diferentes: grabado y monotipia, libros de artista y fotograbado (Croft); videojuegos, fotografía, cine (Guimarães); esculturas y diseños (Penone). A partir del análisis de las experimentaciones de los tres artistas, se evidenció que las reflexiones teórico-prácticas desarrolladas por Croft, Guimarães y Penone, acerca de la impresión, apuntan a un campo ampliado que tiene el poder de apertura, de romper márgenes, extrapolar, transformar la materia en movimiento. La discusión estética de estos tres artistas acerca de la impresión nos provoca, nos instiga, nos hace avanzar en el entendimiento de que el grabado contemporáneo se ha renovado, por su experimentación conceptual, válida, acerca de la impresión como concepto, como idea.

Palabras clave: Impresión. Arte Contemporáneo. José Pedro Croft. Cao Guimarães. Giuseppe Penone.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ARCO	Centro de Arte e Comunicação Visual
ASU	<i>Arizona State University</i>
BAFICI	<i>Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente</i>
B.A.T	<i>Bon à Tirer</i>
B.P.I.	Bom para Imprimir
CAB	Centro de Arte de Burgos
CACI	Centro de Arte Contemporânea Inhotim
CAPC	Círculo de Artes Plásticas de Coimbra
CCA	Centro Cultural Andratx
CCB	Centro Cultural de Belém
CME	<i>Centro de Exposiciones SUBTE</i>
EBA/UFMG	Escola <i>Bon à Tirer</i> de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais
ECA/USP	Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo
ECO/UFRJ,	Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro
EDP	Energias de Portugal
ESBAL	Escola Superior de Belas Artes de Lisboa
FAFICH/UFMG	Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais
FIDOCS	Festival Internacional de Documentários de Santiago
F.N.	Fora de Numeração
FUNARTE	Fundação Nacional de Arte
GRAFO/NAVI	Grupo de Pesquisa em Análise da Fotografia e das Narrativas Visuais e Gráficas
H.C	<i>Hors Commerce</i>
H.S.	<i>Hors Serie</i>
LACE	<i>Los Angeles Contemporary Exhibitions</i>
MAM/SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MAMBA	Museu de Arte Moderna de Buenos Aires
MAP	Museu de Arte da Pampulha
MIS	Museu de Imagem e do Som
MoMA/NY	<i>Museum of Modern Art/New York</i>
P.A.	Prova de Artista
P.C.	Prova de Cor
P.E.	Prova de Estado
p&b	Preto e branco
P.I.	Prova do Impressor
PPGCOM/UFF	Programa de Pós-graduação em comunicação da Universidade Federal Fluminense
PUC-MG	Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
PUC-SP	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
SESC Palladium	Serviço Social do Comércio Palladium
SESC São Paulo	Serviço Social do Comércio de São Paulo
SESI São Paulo	Serviço Social da Indústria de São Paulo
UEMG	Universidade do Estado de Minas Gerais
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFOP	Universidade Federal de Ouro Preto
UFS	Universidade Federal de Sergipe
UNESCO	<i>United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization</i>
USP	Universidade de São Paulo
UTP	Universidade Tuiuti do Paraná
V.T.	Variante de Tiragem

Sumário

INTRODUÇÃO	13
1. Objetos	13
2. Concepção	17
3. Metodologia	20
4. Estrutura e síntese	22
CAPÍTULO 1	25
CONSIDERAÇÕES ACERCA DA IMPRESSÃO	25
1.1. Reminiscências	28
1.2. Zilda, Mira e Cora	33
1.2.1. Três mulheres,	33
1.3. Impressão por Contato	38
1.4. Campo Expandido em Impressão	57
CAPÍTULO 2	65
A GRAVURA DE JOSÉ PEDRO CROFT: TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE	65
2.1. Biografia e obras: apanhado histórico sobre a trajetória de Croft	66
2.2. Considerações sobre a produção gráfica de José Pedro Croft	81
2.2.1. Considerações sobre a gravura em metal	81
2.2.2. Considerações sobre a produção gráfica de José Pedro Croft	91
2.3. Reprodutibilidade da imagem: poder de posse e fruição	97
2.3.1. Gravura de uma só cor	98
2.3.2. Gravura de duas cores	102
2.4. Circularidade entre linguagens	106
2.5. Colagem sobre gravura	110
2.6. Primeiro estudo de caso: Reutilização de antigas matrizes	114
2.7. Do uso de grandes escalas	127
2.8. Livros de artista e fotogravuras	135
2.9. Segundo estudo de caso: Desenhos sobre gravura	143
2.10. Aspectos conclusivos sobre José Pedro Croft	146
2.10.1 A comprovação da hipótese a partir do corpus de obra de Croft	146
CAPÍTULO 3	148

O UNIVERSO ARTÍSTICO DE CAO GUIMARÃES E SUA POÉTICA VISUAL	148
3.1. Trajetória de vida e obra	150
3.2. Considerações sobre a produção de Cao Guimarães	166
3.3. A obra fotográfica e fílmica	167
3.4. Fotografia	170
3.5. Filmografia	187
3.6. Histórias do não ver	192
3.7. Estudo de caso: O sonho da casa própria - poética visual tecida em sonho	197
3.7.1. Sons e imagens se entrelaçam num tecido sutil	198
3.8. O que existe em comum entre um casamento e um canteiro de obras?	203
3.9. Em que sentido, em O sonho da casa própria, se usa a noção de Impressão?	206
3.10. Impressão no sentido fenomenológico em O sonho da casa própria	207
3.11. Impressão no sentido psicológico em O sonho da casa própria	210
3.12. Impressão no sentido do contato em O sonho da casa própria	212
3.13. Aspectos conclusivos sobre Cao Guimarães	213
CAPÍTULO 4	216
GIUSEPPE PENONE: PROCEDIMENTOS DE IMPRESSÃO NA ESCULTURA E NA GRAVURA	216
4.1. Biografia	217
4.2. Obras de Penone e a Impressão	227
4.3. As pesquisas de Penone e a noção de Impressão	264
4.3.1. Árvore e natureza	264
4.3.2. Corpo e pele	268
4.3.3. Tempo	270
4.4. Estudo de caso: Disegno D'Acqua	273
4.5 Aspectos conclusivos sobre Giuseppe Penone	283
CONCLUSÃO	285
REFERÊNCIAS	295
A	295
B	295
C	296
D	297
E	298

F.....	298
G.....	298
H.....	299
K.....	299
L.....	300
M.....	300
N.....	300
O.....	301
P.....	301
R.....	301
S.....	302
T.....	302
V.....	302
W.....	303
ANEXOS.....	304
Anexo 1 GLOSSÁRIO.....	305
Anexo 2 CRONOLOGIA DE EXPOSIÇÕES.....	314
JOSÉ PEDRO CROFT.....	314
CAO GUIMARÃES.....	327
GIUSEPPE PENONE.....	333
Anexo 3 ENTREVISTAS.....	335
JOSÉ PEDRO CROFT.....	335
CAO GUIMARÃES.....	337
Anexo 4 BIBLIOGRAFIA SUGERIDA.....	340
A.....	340
B.....	340
C.....	341
D.....	341
E.....	341
F.....	341
G.....	341
H.....	342

K.....	342
L.....	342
M.....	342
O.....	342
P.....	343
Q.....	343
R.....	343
S.....	343
T.....	343
V.....	344
W.....	344
Z.....	344

INTRODUÇÃO

1. Objetos

Esta Tese tem por objeto o estudo dos vários entendimentos dos processos de Impressão¹ na Arte Contemporânea, a partir da análise do *corpus*² de obras de José Pedro Croft, Cao Guimarães e Giuseppe Penone.

Recortei um determinado número de exemplares da produção do *corpus* da obra de cada um destes artistas, como Impressão na gravura, livro de artista, desenho, videoinstalação, fotografia, cinema de curta e longa metragens e escultura. Compreendeu-se que eles utilizaram vários procedimentos de Impressão quando trataram, de modos distintos, as questões relativas aos seus gestos, seus contatos com a matéria, e a noção de cada artista acerca da temporalidade e o modo como produziram Impressões, conforme a plasticidade do substrato utilizado.

A hipótese desta Tese constitui-se na avaliação dos procedimentos de Impressão, com o intuito de averiguar se apontam para um Campo Expandido que tem o poder de abrir o entendimento geral das práticas de Impressão, instaurando uma possível mobilidade do fruidor³.

Ponderando que possuem diferentes compreensões, noções e práticas acerca de Impressão, e no intuito de tornar mais acessível o presente texto, adoto nesta Tese a noção⁴ de Impressão por Contato e outros procedimentos a partir da definição que Didi-Huberman elabora ao

¹ A partir deste momento a palavra impressão escrita com “I” maiúscula refere-se à Impressão como noção, procedimento, *tchné*, “saber fazer” específico, modo de produzir impressão, objeto direto desta Tese.

² *Corpus* - palavra de origem latina que significa corpo; no contexto desta Tese representa o conjunto ou recorte de obras de cada um dos artistas analisados.

³ Usamos o termo em sentido composto, por não possuir *status* de um objeto qualquer, porém, traz consigo uma identidade; em termos benjaminianos, uma aura. Este termo encontra-se descrito no artigo de Walter Benjamin *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Ver Benjamin (1969)

⁴ Noção. [Do lat. *notione*] S.f.1. Conhecimento, ideia. (FERREIRA, 2009, p. 514). Nesta tese o emprego da palavra noção, aqui utilizada como conhecimento, ideia, corresponde à utilização dada ao conjunto dos conhecimentos e das práticas processuais usadas nas Artes Mecânicas até a criação da Disciplina História da Arte no ocidente, inaugurada no final do século XVI, por Vasari. As práticas ditas Artes Liberais, desenho, pintura, escultura e arquitetura, estas por nascerem na ideia, na invenção e no desenho, estabeleceram conceitos que foram a elas incorporadas. As palavras noções e conceitos, portanto, são diferentes entre si. As noções foram escritas e publicadas como técnicas auxiliares à execução do que se considerava obras de arte. E os conceitos foram elaborados a partir de reflexões sobre as práticas das Artes Liberais, segundo podemos observar na significação e definição da palavra Conceito, que segundo o dicionário acima citado, origina-se [Do lat. *conceptu*] S.m.1. Filos. Representação dum objeto pelo pensamento, por meio de suas características gerais. (FERREIRA, 2009, p. 14)

proferir: “Eu diria que a impressão é a imagem dialética⁵, a conflagração de tudo isso: algo que nos diz tanto do contato (o pé que afunda na areia) quanto da perda (a ausência do pé na sua impressão); algo que nos diz tanto do contato da perda quanto da perda do contato [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 18, tradução nossa).

Os três artistas sobre os quais o meu olhar recaiu indicaram-me as possibilidades de analisar a significação da Impressão por Contato e da Impressão como Procedimento, e, no andamento deste trabalho, discorro sobre as diferenças e as proximidades entre tais termos.

O desafio proposto para esta Dissertação de Doutorado em Arte Contemporânea foi responder às seguintes perguntas:

- No *corpus* de obras dos três artistas analisados, há experimentações de Impressão por Contato?
- Os procedimentos de Impressão por Contato utilizados pelos três artistas apontam para um Campo Expandido da Impressão?
- Esse Campo Expandido de Impressão possibilita a elaboração de novas formas de entendimento, compreensões teórica e prática acerca da Impressão?

Para responder às perguntas acima propostas, traço os seguintes objetivos de pesquisa:

- Analisar os processos de Impressão em cada um dos trabalhos que compõem o *corpus* das obras selecionadas;
- Identificar, a partir dessa pesquisa, os procedimentos de Impressão por Contato por eles utilizados;
- Apontar nesses procedimentos, individualmente, a expansão do entendimento da Impressão alcançada pela pesquisa.

A partir da análise destes objetivos, concluímos que a Impressão por Contato aponta para um campo de percepção e de estudo alargado que amplia as práticas de Impressão.

5 Didi-Huberman esclarece que Benjamin considerava a “imagem dialética” como “lugar por excelência, onde se poderia considerar o que nos olha verdadeiramente no que vemos”. Acrescenta que a noção benjaminiana de ‘legibilidade’ “deve ser compreendida como um momento essencial da imagem mesma”, pois a “leitura” ou “olhar crítico” possibilita indicar sem explicar ou constituir através da linguagem a “conflagração temporal em obra, ainda ilegível”. A língua seria, portanto, o lugar de ligação entre palavra e imagem – para Benjamin, essa ligação é sempre dialética, inquieta, aberta, em suma, sem solução (BENJAMIN, 1984; 1993 *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 169-184).

O desafio desta Dissertação foi orientado pela busca de novas contribuições teóricas e práticas acerca da Impressão e no avanço, na contemporaneidade, do legado de pesquisas pregressas sobre essa prática, com a recomendação de aprofundamentos posteriores quanto ao Estado da Arte, considerando, conforme Nunes (2014, p. 15), que:

Apesar de que a história e as técnicas da gravura estejam registradas em muitas publicações⁶, pude observar a existência de poucos trabalhos que abordam a Impressão de uma maneira mais ampla e conceitual. Algumas exceções devem ser destacadas. A primeira delas é o texto de Max Ernst, de 1936, *Sobre o frottage*⁷, em que o artista relata as suas experiências com o *frottage*. A segunda é o texto *Empreintes*⁸, escrito em 1957 pelo artista Jean Dubuffet, que discorre sobre Impressões “em seu estado virgem”. E a terceira é o catálogo da exposição *L’Empreinte*⁹, ocorrida em 1997, no Centro Georges Pompidou, em Paris, sob a curadoria e texto de Georges Didi-Huberman, importante contribuição para o estudo desse tema, já que o autor desenvolve e amplia a noção de Impressão a partir de novas luzes. Já que o autor ao lançá-las sobre a noção de Impressão desenvolve-a e a amplia.

Neste contexto *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*¹⁰, de Walter Benjamin, constituiu também importante fonte, por permitir reflexão sobre o caráter anacrônico da Impressão e também sobre a questão da reprodutibilidade técnica da imagem. Os conceitos de aura, imagem-dialética, origem e sintoma de Walter Benjamin, serão abordados por meio da leitura que Didi-Huberman fez desse autor. Esses conceitos favorecem o entendimento da arte contemporânea, contribuindo para o enriquecimento e atualização da noção de Impressão.

Rosalind Krauss em seu famoso texto (ensaio) *The Originality of the Avant-garde and other Modernist Myths*¹¹, contribuiu nesta pesquisa para contrapor e pensar sobre o possível poder de abertura da Impressão, analisando-o sobre a perspectiva de um “campo ampliado”, a partir da obra de Rodin.

⁶ Armstrong *et al.* (1987), Leite (1966), entre outras.

⁷ Ver Ernst (1988b).

⁸ Ver Dubuffet (1998).

⁹ Catálogo para a exposição *L’Empreinte*, ocorrida de 19 de fevereiro a 19 maio de 1997, no Centre George Pompidou, em Paris. Organizada por Didi-Huberman, esta exposição teve como enfoque a Impressão e foi dividida em três eixos maiores: *Contatos da Matéria* (seriam os vários procedimentos de impressão, como a modelagem, o decalque, o fotograma, o selo, a fricção); *Contatos da Carne* (seriam formas de impressão em que partes do corpo são utilizadas como matriz – mãos, pés, rostos etc.); *Contatos do Desaparecimento* (tentativas de moldar coisas impalpáveis, como o sopro, a poeira, os ruídos e o tempo). Ver Didi-Huberman (1997).

¹⁰ Ver Benjamin (1987).

¹¹ Ver Krauss (1993).

Fontes importantes para a minha investigação foram também as publicações sobre a origem e a história do livro e dos meios de reprodução, já que esses assuntos tangenciam a Impressão.

O *corpus* definido para esta pesquisa foi determinante e me guiou no campo teórico, pois pesquisei a teoria que emanava de suas produções ou as que as acompanhavam.

Cabe ressaltar que, até o momento, não se registrou em livro a história da Impressão, inexistindo, portanto, uma bibliografia específica sobre o tema.”

Não tive a pretensão de esgotar o tema, o assunto da Impressão, mantendo, assim, segundo Anne Cauquelin, “um movimento incessante de pensamento em torno da arte” (CAUQUELIN, 2005, p. 19). Os avanços apresentados nesta Tese referem-se à constatação de que, ao analisar o *corpus* das obras dos artistas selecionados, eles aplicaram a Impressão por Contato em diferentes campos da Arte Contemporânea, como acima relatado, e que as mídias identificadas apontam para um Campo Expandido da Impressão que serão expostos no decorrer do presente trabalho.

2. Concepção

O fascínio por esta abordagem estruturou-se em decorrência da prática à qual me dedico como artista e como professora ao longo dos últimos 30 anos. Atuo como professora na área da gravura, mais precisamente da serigrafia, e desenvolvo, como artista, uma produção que não se restringe apenas ao campo da gravura, mas que também se desloca em direção a outras linguagens. Constatei que o fio condutor que perpassa meu trabalho, até o presente momento, é a Impressão, vista por meio da gravura, dos relevos, das incisões em desenhos, das pinturas, dos moldes vazados em acrílico, das monotipias, dos *frottages*, da impressão por oxidação, da fotografia, das projeções de luzes e das videoinstalações.

Portanto, foram estas questões presentes no meu trabalho artístico, este deslocamento em direção a outras linguagens, a partir de uma longa convivência com a prática da gravura, e a necessidade de pensar a Impressão e suas possíveis abordagens no contexto da Arte Contemporânea, que me motivaram a escolhê-la como campo de investigação.

Assim, meu trabalho artístico foi a referência sobre a qual se estruturou esta investigação – a Impressão –, bem como o *corpus* de obras e imagens que a compõem, pois, toda a seleção tangencia questões que estão presentes em meu trabalho.

Quanto à atuação didática, há muito sou professora efetiva da disciplina de Serigrafia, na Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), localizada na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, onde tive o privilégio de acompanhar os debates e as práticas acerca das rupturas na passagem da Arte Moderna à Arte Contemporânea.

A docência e a produção artística indicaram-me a necessidade de avançar na discussão que realizava junto aos alunos e aos colegas professores da área da gravura, sobre as mudanças ocorridas na arte em geral, que indicavam novas possibilidades e novas abordagens no campo da gravura e da Impressão. Toda essa caminhada profissional instigou-me, no estudo em nível de Doutorado, a reexaminar tais práticas docentes que realizei anteriormente e, em especial, a dedicar-me a essa temática, com o intuito de ampliar as perspectivas práticas e teóricas sobre a noção de Impressão.

Desta maneira, a ideia da Tese nasceu da necessidade de aprofundar a noção de Impressão, a partir do ponto de vista de artistas que lidam com as questões da Impressão na Arte Contemporânea, motivada pela vontade de preencher lacunas que afluíam no meu cotidiano de trabalho, na sala de aula de gravura serigráfica e na relação de ensino- aprendizagem com os alunos. A importância de pesquisar a Impressão ultrapassa, em muito, as inquietudes provocadas pelas minhas práticas como docente e como artista, e tem por objetivo ampliar as margens da pesquisa e as abordagens contemporâneas sobre o tema, a partir do exame atento aos modos como os artistas analisados utilizam procedimentos de Impressão em várias de suas obras. Consequentemente, a minha atividade docente e a produção pessoal em gravura, e também a ampliação da noção de Impressão, irão potencializar aspectos relevantes, como os processos intuitivos e os enfoques de propostas de ensino e produção em arte.

Ressalva-se que, dentre as motivações que possibilitaram a elaboração desta Dissertação de Doutorado, há também razões de ordem prática, pois a Universidade à qual encontro-me filiada decidiu investir na ampliação de seu quadro de Professores Doutores, fator que também me incentivou a dedicar a tal pesquisa. A experiência de estudar em Portugal me proporcionaria, no campo das artes visuais, a possibilidade de ter acesso a museus portugueses e internacionais de grandes portes e mostras de arte, tais como a Bienal de Veneza, Documenta de Kassel, dentre outras. Enfim, vislumbrar novos conhecimentos, oportunidades, alargamentos e contatos com a arte produzida nos últimos séculos e na contemporaneidade constituíram-se fatores incisivos na minha resolução de doutorar-me em Coimbra, onde deparei-me com um corpo docente altamente qualificado, com artistas-professores e com professores-teóricos com aguçado olhar crítico sobre a Arte Contemporânea.

Na confluência dessas expectativas positivas de estudo, mereceu também destaque o fato de haver em Portugal um artista relevante, vivo e ativo na produção de gravuras em metal contemporâneas de altíssima qualidade técnica e artística, José Pedro Croft, que se tornou um dos artistas a serem pesquisados. Nesta linha de pesquisa sobre a Impressão, também foram incorporados os trabalhos de outros dois artistas, Cao Guimarães, brasileiro, por sua leveza poética e sua sensibilidade reveladas nas videoinstalações, livros de artista, fotografias e filmes de curtas e longas metragens, e o artista italiano Giuseppe Penone, por se dedicar, dentre outras, à pesquisa sobre os procedimentos de Impressão por Contato, cuja obra já havia sido objeto de investigação na Dissertação de Mestrado que defendi na Escola de Belas Artes da Universidade

Federal de Minas Gerais (EBA-UFGM), intitulada *Desdobramentos da Impressão na Arte Contemporânea*, em 2003.

Outro aspecto importante a considerar nesta pesquisa de Tese de Doutorado incide na escolha, conscientemente empregada, de utilizar o termo fruidor em substituição aos termos espectador ou observador, normalmente utilizadas para designar a relação entre o outro e a obra. Essa opção fundamenta-se no pressuposto de que há a consideração, por parte dos artistas analisados nesta pesquisa, de esperar uma participação possível da subjetividade do público em fruir com suas obras. Etimologicamente, o verbo fruir¹² originou-se a partir do latim *fruere*, de *fruor*, *frui*, que significa literalmente “ter gozo”, “conviver” ou “aproveitar”. Já a fruição estética é o ato de tirar prazer daquilo que possui um formato artístico, seja pela sua beleza ou pela sua feiura, ou pelos sentimentos que despertam nos seus admiradores, como a raiva, a tristeza, a alegria, a revolta, etc. Croft, Guimarães e Penone realizam operações artísticas que levam o fruidor a uma certa mobilidade em direção às suas obras.

Tendo como base os argumentos supracitados, procuro mencionar o fruidor sempre que se faz necessário, mesmo que nessa Tese o foco não tenha sido a relação entre autor, obra e fruidor. Nesta perspectiva de análise, não busco, aqui, produzir reflexões especulativas sobre experiências estéticas da fruição, ou um outro campo que poderia ainda ser investigado com maior profundidade, sobre a Estética do Fruidor, como a proposta de Joseph Beyus¹³, em *A revolução somos nós*.

Neste âmbito subjetivo de produção de conhecimento, se eu me dispusesse a pesquisar a reação de um outro fruidor (que não eu), não teria tido a real dimensão da transformação que se deu no meu processo interno de fruir da obra de cada artista analisado. Por isso, justifico a minha escolha autorreferenciada de assumir o lugar de fruidora ao longo desta Tese.

Por fim, esta pesquisa fundamenta-se em minhas experiências artística e profissional e no desejo de aprofundar, de refletir e de ampliar questões que foram inicialmente abordadas na minha Dissertação de Mestrado.

¹² Disponível em: <<https://www.significados.com.br/fruicao/>>. Acesso em: 14 abr. 2017.

¹³ Ver D’Avossa *et al.* 2010.

3. Metodologia

A metodologia adotada nesta pesquisa foi a análise comparativa entre o *corpus* das obras selecionadas dos artistas José Pedro Croft, Cao Guimarães e Giuseppe Penone. O *corpus* envolve as mídias da gravura, livros de artista, desenho, videoinstalação, fotografia, cinema de curta e longa metragens e escultura dos artistas estudados. Foram adotadas as seguintes etapas: levantamento bibliográfico de textos teóricos, revisão bibliográfica teórica e revisão de textos de artistas, fichamento e análise dos dados coletados, realização de um *corpus* de trabalhos utilizando os procedimentos examinados, visitas a ateliês, entrevista com os artistas, estudo de análise descritiva de materiais disponíveis em mídias como *Yimeo*, *Youtube*, *sites* dos artistas, entre outros. A operacionalização de um raciocínio comparativo permite descobrir regularidades, perceber deslocamentos e transformações, construir modelos e tipologias, identificar mudanças e permanências, semelhanças e diferenças, ou seja, permitiu trilhar os caminhos analíticos constitutivos desta Tese, para alcançar os objetivos aqui propostos.

No *corpus* de Croft, dediquei-me à análise de edições de gravuras, séries de Provas de Estado (P.E.), edições de livros de artista, fotogravuras, esculturas e instalações. No *corpus* de Guimarães, analisei fotografias, videoinstalações, livros de artista e exemplares de suas obras fílmicas de curta e longa metragens. No *corpus* de Penone, analisei as instalações, esculturas, moldagens, fotografias, *frottages* e desenhos. Para constituir o *corpus* de cada artista, foram considerados os procedimentos de Impressão que cada artista utilizou, tendo por foco a Impressão por Contato e a Impressão como Procedimento

Em relação às pesquisas realizadas em fontes bibliográficas e documentais, menciono como importantes fontes os catálogos especializados. Tais catálogos consultados foram organizados por curadores, críticos e especialistas, trazendo documentações fotográficas das obras expostas e seus dados técnicos, sendo que alguns contêm, inclusive, entrevistas concedidas pelos artistas. Nos catálogos, os textos de curadores e de críticos de arte levantaram pontos de questionamentos muito importantes, trazendo preciosas indicações de bibliografias. Por meio desses materiais, obtive acesso a arquivos *online* de entrevistas dos artistas, além de jornais, que complementaram o material que subsidiou o desenvolvimento desta pesquisa.

O primeiro objetivo alcançado foi por meio da análise comparativa do *corpus* de obras dos artistas. O segundo objetivo, referente à identificação dos modos de fazer Impressão por Contato, foi atingido por meio da comparação dos procedimentos de Impressão adotados pelos artistas analisados à estrutura argumentativa desenvolvida por Didi-Huberman na mostra *L'Empreinte*, de 1997, e reimpressa no livro *La Ressemblance par contact: Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, em 2008. O terceiro objetivo, sobre a expansão do entendimento da noção de Impressão, foi alcançado ao aprofundar o estudo da noção de Impressão na direção do Campo Expandido, como apontam Didi-Huberman, Robert Morris, Robert Smithson e Rosalind Krauss.

4. *Estrutura e síntese*

Estruturei a presente Tese em quatro capítulos, no intuito de apresentar o *corpus* das obras dos três artistas, a partir da reflexão teórico-prática adotada por eles na construção ou na elaboração de seus trabalhos.

O capítulo 1, intitulado *Considerações acerca da Impressão*, inicia com a explanação sobre os diversos entendimentos das noções e dos procedimentos de Impressão, esclarecendo a opção de estruturá-la a partir da pesquisa de Impressão por Contato desenvolvida por Georges Didi-Huberman.

No primeiro subitem, *Reminiscências*, trato da construção de uma noção de Impressão, um retorno à minha infância, ao universo da loja de tecidos de meu pai, às brincadeiras de recortes de formas e contraformas de aviõezinhos em tronco de bananeiras e outras memórias de minha juventude relacionadas à Impressão.

O segundo subitem, *Três matrizes, Zilda, Mira, Cora*, discorre sobre três mulheres que formam a base de um repertório imagético que amalgamou a pesquisa desta Tese. A bordadeira Zilda Nunes, minha mãe, fez *frottage* sobre fino papel de seda para captar os riscos de bordados. O aprendizado com seus bordados sensibilizou-me nos estudos de arte: ponto, linha, cor, luz, textura e volume. A artista plástica Mira Schendel inspirou-me com seus trabalhos e, especialmente, com suas monotípias em papel de arroz. A poetisa Cora Coralina tocou-me profundamente com suas poesias e transportou-me, no tempo, às minhas raízes. Suas narrativas autobiográficas me encantam pela sua delicada e genuína poética.

O terceiro subitem, *Impressões por contato e os três artistas analisados*, apresenta a comparação de diversos procedimentos de Impressão realizados por Croft, Guimarães e Penone, para evidenciar diferentes tipos de Impressão por Contato. Usei como referência questões argumentativas apresentadas por Didi-Huberman no catálogo da mostra *L'Empreinte*, de 1997, no Centre Georges Pompidou em Paris.

O subitem intitulado *Campo Expandido em Impressão* discorre sobre o conceito de Campo Expandido na escultura dos anos 1960 e 1970, a partir de texto de Rosalind Krauss, e traz os

pensamentos de Robert Morris e Robert Smithson, avançando na direção da Arte Contemporânea.

O capítulo 2, intitulado *A gravura de José Pedro Croft - tradição e contemporaneidade*, é dividido em quatro partes. Inicialmente, analiso a biografia e as obras de Croft, de maneira sucinta, e sua trajetória entre 1981 e 2017, evidenciando que existe uma interação da escultura, do desenho e da gravura em sua obra, confirmando a circularidade entre os campos. Posteriormente, teço *Considerações sobre a produção gráfica de José Pedro Croft* e trato da *Reprodutibilidade da imagem/poder de posse e fruição*. Nesta seção, apresento considerações sobre o caráter serial na obra de Croft e organizo o texto em estudos de casos sobre: gravura de uma só cor, com uma matriz; gravura de duas cores, com duas matrizes; enxerto sobre gravura ou colagem sobre gravura. Em *Provas de Estado*, abordo, de maneira mais ampla, o modo de reutilização que Croft faz de antigas matrizes para a criação de edições de gravuras e inova ao criar séries de P.E.. *Livros de artista e fotogravuras* apresenta três livros de artista, criados por Croft em 2002 (parceria com Aurora Garcia), 2003 (parceria com Ana Jota) e 2013 (ilustração da primeira tradução em português do livro *Os Trabalhos de Persiles e Sigismunda* de Miguel de Cervantes)¹⁴, nos quais evidencia o domínio técnico que Croft alcançou com a linguagem da gravura em metal. *Do uso de grandes escalas*, apresento gravuras em grandes formatos. Muitas dessas gravuras são monocromáticas e remetem a outros artistas que usaram a arte do monocromo.

O capítulo 3, intitulado *Cao Guimarães - poética visual tecida em sonho*, apresenta, primeiramente, sua trajetória artística. Mostra que sua obra é diversificada: fotografia, instalação, vídeo, videoinstalação, documentário, filme de curta e longa metragens e, ainda, a escrita de ensaios e livros, transitando pelo universo da imagem e do som. Em *Considerações sobre a produção de Cao Guimarães*, analisa-se a sua obra em fotografia, filme, livro de artista e ensaios literários. Encerra-se o capítulo com o estudo de caso da videoinstalação *O sonho da casa própria*, de 2008.

O capítulo 4, intitulado *Giuseppe Penone*, começa com a *Biografia e obra*. O primeiro subitem apresenta sua trajetória, desde a fase de sua formação humanista, passando por sua adesão ao

¹⁴ 21 gravuras em metal para ilustrar a primeira tradução em português do livro *Os Trabalhos de Persiles e Sigismunda* de Miguel de Cervantes, em 2013.

grupo italiano da *Arte Povera*, sua atuação como professor, seus textos, suas mostras e suas premiações recebidas. Em *Obras de Penone e a Impressão*, são apresentadas obras realizadas em procedimentos por contato; moldagem de partes do seu corpo e de vegetais vivos, impressão da pele humana por *frottages*, performances, ações na natureza, esculturas. A *Análise da obra Disegno D'Acqua* explora a Impressão por Contato do ar na água, a formar a impressão de uma digital humana.

Encerra-se a Tese com as considerações finais, que apresentam a comprovação da hipótese formulada por este estudo. A Impressão está presente de forma ampla e intrínseca nas diversas mídias utilizadas pelos artistas analisados que expandem os campos da Arte Contemporânea.

CAPÍTULO 1

CONSIDERAÇÕES ACERCA DA IMPRESSÃO

O uso corrente do termo impressão, em sentido literal, significa estampa, gravação, marca. A impressão é aplicável a campos materiais e técnicos extremamente variados. Na linguagem da gravura, a Impressão é obtida a partir da gravação de uma matriz, produzida em uma das quatro técnicas da gravura, xilogravura, gravura em metal, litogravura ou serigrafia. O termo estampa, que é sinônimo de impressão, também pode ser utilizado como gravura, pois ambos são usados para nomear o resultado final de uma impressão.¹⁵

Literalmente, o termo impressão pode ser usado em sentidos diferentes; a mesma palavra representa ideias distintas. Destaco, aqui, algumas frases colhidas nas pesquisas realizadas para a Tese, que muito dizem sobre o nosso objeto de estudo, como, por exemplo, a impressão remonta à Pré-história com registros de mãos nas paredes rochosas e pegadas fossilizadas; a impressão do rosto humano na máscara mortuária gera uma imagem próxima do natural; por meio da impressão, o gravador Croft transfere ao papel a imagem gravada sobre a chapa metálica; Cao Guimarães faz impressão fotográfica analógica e digital através da luz; Penone criou uma impressão de sua própria pálpebra por *frottage*, converteu-a em *slide* e a projetou na parede, desenhando-a com grafite. Enfim, dependendo do contexto, a noção de impressão pode revelar sentidos distintos.

Na Arte Contemporânea, o termo impressão avança para além da sua literalidade: a partir do século XX, a impressão tornou-se um campo ampliado investigado por vários artistas. Concordo com Didi-Huberman (1997, p. 16), não se pode falar de impressão “em geral”:

Como, então, falar da impressão em geral? Impossível, e até absurdo, tentar uma verificação. É possível, mas em vão, procurar tipologias: elas logo seriam arborescentes ao infinito, ou melhor, a um número considerável de peculiaridades, dessas "circunstâncias do impresso". Neste ensaio eu só poderia apontar algumas das circunstâncias - marcantes ou, em outras palavras, circunstâncias problemáticas: distribuidores de regularidades e singularidades, de "sintomas" onde a impressão deveria encontrar, espero, um esboço de questionamento, um começo de elaboração problemática, sem ser recomendado antecipadamente em um número fixo de critérios escolhidos com autoridade. Teria sido, em particular, muito enganador retornar a impressão à passagem pura de uma condição pré-histórica da imagem (se essa condição é sentida como obscurantista ou como paradisíaca); e não menos ilusório de

¹⁵ ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. *Estampa*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3832/prova-de-impressor-prova-de-estado-e-prova-artista>>. Acesso em: 08 abr. 2018.

"bloquear" a impressão falsamente específica, falsamente definitiva, de uma condição moderna, até "pós-moderna" das artes visuais.

A impressão das mãos do homem nas paredes da caverna na Pré-história foi “um gesto técnico imemorial. No passar do tempo, outros gestos técnicos de impressão se somaram tornando-a polivalente, até que fosse alçada, da Pré-história à Arte Contemporânea” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 47).

Há vários procedimentos de Impressão: por contato, por transferência, por sensibilização à luz, por moldagem e outros. Dentre esses procedimentos, o foco da pesquisa é a Impressão por Contato, pois configura a interseção das análises feitas sobre os três artistas a partir do ponto de vista de Didi-Huberman¹⁶.

¹⁶ Concordo com Didi-Huberman que, em arte, a Impressão goza do estatuto de procedimento. Procedimento significa “modo de fazer”. Nesse sentido percebo, pelas leituras feitas na pesquisa desta Tese, que há algumas características da Impressão que se mostram com regularidade dentro da variedade dos modos de fazer impressão. Clareando, a Impressão se caracteriza, dentre outros modos de fazer, por contato, por transferência, por sensibilização à luz, por moldagem. Tal regularidade de características ocorre porque Impressão é procedimento. Impressão, então, deve ser entendida como procedimento, em relação ao modo do fazer característico de determinadas operações artísticas, empregadas pelos artistas nos seus processos criativos e sobretudo pelos artistas analisados (Nota da autora, 2018).

1.1. Reminiscências

A seguir, apresento algumas reminiscências de meu cotidiano, que me ajudaram a construir um entendimento de Impressão.

O meu encantamento pelo ato de gravar e imprimir começou cedo. Por volta dos cinco anos de idade, recordo-me muito bem de estar junto à minha mãe, em volta de uma mesa, e vê-la pegar uma moeda, colocar sobre esta moeda um fino papel e, com um lápis preto, riscar com certa pressão a folha de papel. Para minha surpresa, à medida que essa ação ocorria, a imagem da moeda se revelava no papel.

No decorrer dos anos e dos estudos, aprendi que essa manobra pode ser chamada de *frottage*, procedimento inserido na Arte Moderna de maneira definitiva por Max Ernst, ao colocar papel em cima de vários materiais (tábuas de madeira, fios de arame, papel amassado), e depois esfregar a superfície do substrato (papel, tecido e outros) com grafite macio, resultando em texturas que eram transformadas em imagens fantásticas (ERNST, 1988a).

Para Didi-Huberman, *frottage* é uma técnica arqueológica por excelência: ele capta os traços, por mais antigos e menos visíveis que sejam. Atualiza o *fóssil do gesto*, tempos breves (passagens de animais) ou tempos longos (formações geológicas) endurecidos como em um carvão (DIDI-HUBERMAN, 2008).

Outras vezes, minha mãe riscava com a ponta do lápis preto o lado convexo de uma colher, deixando-a impregnada de grafite. Utilizando o mesmo raciocínio do *frottage* da moeda, ela cobria bordados e peças de crochê com papel e esfregava a colher sobre os relevos para copiar suas formas e reproduzi-las em criações posteriores. Outro procedimento que me intrigava era a utilização de cópias em papéis de seda que eram decalcadas com folhas de carbono para transferir riscos de bordados em tecidos ou ilustrações retiradas da coleção *O Mundo da Criança*¹⁷ para ilustrar a primeira página de nossos cadernos escolares. Depois de bordá-los à

¹⁷ Coleção infantil de 15 volumes - *O Mundo da Criança*. São Paulo: Editora Delta, 1949

mão, estes tecidos eram transformados em roupas para suas três filhas. Também a vi bordar enxovais antes do nascimento de cada um de meus três irmãos mais novos, e dezenas de peças úteis e decorativas presentes no cotidiano do nosso universo familiar.

No quintal de nossa casa, por inúmeras vezes, eu e minhas irmãs pegávamos facas e desenhávamos formas de aviõezinhos em troncos de bananeiras. Em seguida, aprofundávamos os cortes até retirar de lá as aeronaves. Correndo à sombra de outras árvores frutíferas, fantasiávamos longas viagens. Terminada a brincadeira, os aviões tornavam a se integrar às bananeiras, preenchendo os mesmos espaços dos quais haviam sido extraídos. No dia seguinte, voaríamos de novo. Tais atos de retirar e devolver ficaram vivos em minha memória, de tal maneira que, muitos anos à frente, ao estudar na Escola Guignard, essa brincadeira da infância pareceu-me um bom exercício de compreensão do que vem a ser *forma e contraforma*.

Lembro-me também de deliciosos pirulitos de calda de açúcar que minha mãe fazia aos domingos. A calda era despejada em forminhas de ferro fundido com formas em escavado, cujas figuras eram galos e chupetas. Em seguida, estas forminhas ou moldes eram colocadas em vasilha com água para que o resfriamento se desse o mais rápido possível para o nosso deleite: saídos dali, em profusão, esses galos e chupetas já delineavam um processo que, só muitos anos depois, eu aprenderia a chamar de *seriação* a partir da utilização de um molde ou matriz.

No meio do quintal, em um grande buraco feito no chão, trabalhadores amassavam com os pés uma mistura de terra e água até transformá-la em barro. Ainda úmida, a massa era colocada em fôrmas de madeira que eram transportadas a uma área reservada para isso, ali, os tijolos de adobe eram retirados, distribuídos ordenadamente e colocados ao sol para secar. Tínhamos, portanto, no terreiro de casa, uma série de tijolos de adobe (Figura 01) que, por sua forma e

organização no espaço, hoje, me remetem à instalação *144 Graphite Silence*, 2005, de Carl Andre,¹⁸ (Figura 02), embora os materiais por ele utilizados sejam industriais e não artesanais.



Figura 01
Tijolos de adobe, similares àqueles que guardei em minha memória
Fonte: Universidade Federal de Santa Catarina, 2018



Figura 02
Carl Andre
144. Graphite Silence, 2005
Graphite cubes
144 units, 10x 340x340 cm
Fonte: Galerie Tschudi – Zuoz, 2016

¹⁸ Carl Andre, nasceu em 1935 em Quincy, Massachusetts. É um artista estadunidense, autor de poemas visuais e um dos membros do movimento minimalista nos 1960. Sua vida e sua obra estão disponíveis em: <<http://www.tate.org.uk/art/artists/carl-andre-648>>. Acesso em: 6 abr. 2017.

Em Coromandel, cidade onde nasci, meus pais possuíam uma loja, vendia-se tecidos, linhas para bordados, para crochê e para costura. Os tecidos eram lisos, listrados, estampados com relevos e diferentes texturas. Os padrões se repetiam de maneira contínua, utilizando-se de várias cores e formas, criando, assim, infinitas estampas.

Nesta época, meados da década de 1960, as peças de tecido chegavam estocadas em caixas de madeira ou amarradas em fardos que os caminhões deixavam no passeio em frente à loja. Desembrulhados, eu percebia que certas peças vinham envolvidas em papéis que continham graciosas estampas femininas, que pareciam impressões por litografia¹⁹.

A loja era um mundo de múltiplos: meadas de linhas da marca Âncora de várias cores, separadas em caixinhas com 10 unidades iguais em cada uma delas; botões de vários tamanhos, formas e cores, que eram guardados separadamente em caixinhas que deixavam à vista um modelo do botão correspondente aos demais ali colocados; caixas de retoses de várias cores e matizes. Ainda não conhecia o conceito de seriação, múltiplo, Impressão, mas já convivía com eles intensamente no cotidiano.

Cresci entre moldes, matrizes, estampas, marcas, riscos para bordados e fotos feitas, pelo meu pai em sua câmara fotográfica, de inúmeros momentos do nosso cotidiano familiar.

Aos oito anos de idade, com minha professora, visitamos uma pequena tipografia que ficava aos fundos de uma loja de presentes e utensílios domésticos. Ao ver o movimento da pequena prensa trabalhando e imprimindo sobre folhas de papéis um texto formado por centenas de tipos espelhados, surpreendi-me ao deparar-me com o texto compreensível impresso centenas de vezes.

Meu avô materno comprou uma cerâmica para meu tio, recém-formado em Engenharia Civil, trabalhar em Coromandel. O contato com a argila, com os tijolos e as telhas impressas com relevo, o movimento da esteira a transportá-los, os funcionários a levá-los a um galpão para secar, hoje, me fazem lembrar o filme tempos modernos de Charles Chaplin, mas, à época, tudo

¹⁹ Ver Glossário.

isso me impressionava. Foi a primeira vez que pude manusear a argila e retirá-la do seu lugar *in natura*, uma mina d'água que ficava aos fundos da cerâmica.

No Ginásio, hoje 5^a e 8^a séries do Ensino Fundamental, tive um professor de Educação Artística que era pintor e tinha uma formação erudita. Com ele, aprendi sobre História da Arte, e sobre alguns movimentos, como o Impressionismo e o Expressionismo. Recordo-me que, em uma de suas aulas, ele falou sobre Nadar e também sobre os gravadores; naquele momento fiquei sem entender do que se tratava. Seriam pessoas que gravavam sons como o meu tio fazia com o seu gravador de fitas magnéticas? Interessada por suas informações, pesquisei o máximo que pude na Biblioteca do Ginásio e na pequena biblioteca que tínhamos em nossa casa. Descobri quem foi Félix Nadar, fotógrafo francês um dos pioneiros da retratística fotográfica da segunda metade do século 19. Porém, não obtive nenhuma informação sobre gravadores.

Em 1975, já adulta, mudei-me do interior para a capital de Minas Gerais, Belo Horizonte. Optei por fazer Artes Plásticas na então Fundação Escola Guignard²⁰, onde tive contato com muitas linguagens plásticas e visuais. Acabei me especializando em Serigrafia, Litografia e Desenho e as palavras *gravadores*, *gravuras* e *impressões* passaram a fazer parte da minha prática artística. Em 1987, tornei-me professora de Serigrafia na Fundação Escola Guignard. A partir de 1989, a Escola Guignard passou a pertencer à Universidade do Estado de Minas Gerais e, conseqüentemente, passei a fazer parte do quadro docente desta Universidade, onde me encontro até hoje.

²⁰ Alberto da Veiga Guignard (Nova Friburgo - RJ - 1896/Belo Horizonte - MG - 1962), foi pintor, professor, desenhista, ilustrador e gravador. Mudou-se com a família para a Europa em 1907. Em dois períodos, entre 1917 e 1918 e entre 1921 e 1923, frequentou a *Königliche Akademie der Bildenden Künste* [Real Academia de Belas Artes] de Munique, onde estudou com Hermann Groeber (1865 - 1935) e Adolf Hengeler (1863 - 1927). Aperfeiçoou-se em Florença e em Paris, onde participou do Salão de Outono. Retornou para o Rio de Janeiro em 1929 e integrou-se ao cenário cultural por meio do contato com Ismael Nery (1900 - 1934). [...] Em 1944, a convite do prefeito Juscelino Kubitschek (1902 - 1976), transferiu-se para Belo Horizonte e começou a lecionar e dirigir o curso livre de desenho e pintura da Escola de Belas Artes, por onde passaram Amílcar de Castro (1920 - 2002), Farnese de Andrade (1926 - 1996) e Lygia Clark (1920 - 1988), entre outros. Permaneceu à frente da escola até 1962, quando, em sua homenagem, passou a se chamar Escola Guignard. A produção de Alberto da Veiga Guignard compreende paisagens, retratos, pinturas de gênero e de temática religiosa. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. *Alberto da Veiga Guignard*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

1.2. Zilda, Mira e Cora

1.2.1. Três mulheres, três matres, três matrizes,

*Zilda Mira Cora,
Mira Cora Zilda,
Cora Zilda Mira.*

A minha mãe, Zilda Nunes, a artista plástica Mira Schendel e a poetisa Cora Coralina são três mulheres que influenciaram meu olhar estético em relação à arte. As três, a seu modo, fizeram uso da Impressão. Zilda Nunes, artesã dos bordados, fez *frottages* sobre fino papel de seda para captar os riscos para os seus bordados e desenhos. Mira Schendel fez suas impressões em monotípias usando a transparência do papel de arroz. Cora Coralina deixou-me impressões comoventes por sua delicada poética do cotidiano.

Zilda Nunes (1932), mãe, dona de casa, doceira, quitandeira, cozinheira, comerciante e bordadeira. Desde os oito anos de idade já bordava, urdia, tecia e costurava. Nascida em uma fazenda de uma família numerosa nos arredores de Coromandel, ali, todas as meninas de sua geração aprendiam a bordar motivos florais ensinados pelas mulheres mais velhas da família. Os riscos, certamente, são influências, senão cópias de bordados portugueses, pois, nessa região, sempre foram muito apreciados os enxovais de noiva com têxteis adamascados da Ilha da Madeira, estes chegavam às cidades do interior no início do século XX, em lombo de burro, trazidos por tropeiros que buscavam as encomendas no trem de ferro vindo do litoral brasileiro.

As moças que estudavam em colégios de freiras aprendiam a bordar, desenhar, pintar. Propagados pelos colégios de freiras para moças, os bordados tornaram-se populares em minha terra natal e as bordadeiras primavam pela qualidade visual para que o bordado fosse comparado a uma pintura; este era o elogio máximo para uma bordadeira.

O “saber fazer” bordar era uma atividade exclusivamente feminina e firmou-se como uma tradição na educação das “prezadas do lar”. Depois de casada e mãe de seis filhos, Zilda Nunes

costurou à máquina roupas para o marido e os filhos e bordou enxovais para os filhos e netos. Esse trabalho manual especializado foi minha primeira matriz, no sentido de me fazer ver o valor do trabalho manual, a qualidade do acabamento, a capacidade de criar uma peça bordada, que aliava beleza e utilidade prática.

Particularmente, quanto aos riscos de bordados que minha mãe fazia por *frottage*, pude perceber as possibilidades expressivas, as particularidades plásticas e visuais advindas da Impressão por Transferência de um risco de bordado de onde nasceria uma imagem expressiva (SOUSA, 2012).

Meu aprendizado inicial, matricial, foi com os bordados e, posteriormente, com os desenhos a lápis de cor, que minha mãe, pacientemente, realizava na primeira folha dos meus cadernos escolares, reproduções de imagens retiradas de um dos fascículos da coleção *O Mundo da Criança*²¹. Ela colocava sobre elas uma folha de papel de seda, que eram repassadas com o papel carbono para a folha do caderno, os quais eram delicadamente coloridos e intitulados de acordo com as disciplinas às quais eram destinados.

A atividade também me estimulou a desenhar e, à medida em que cresci, passei a desenvolver essas habilidades criativas. Esta experiência ajudou-me no entendimento da importância do uso do ponto, da linha e da cor como elementos básicos na formação do desenho e que estes mesmos elementos, somados ao uso da luz, do volume, da forma, do movimento, da textura, do padrão, da direção, da orientação, da escala, do ângulo, do espaço e da proporção, formariam os elementos da linguagem visual.

Ao estudar Artes Plásticas, tive contato com muitos artistas, como Arthur Bispo do Rosário e Leonilson, que utilizaram o bordado como uma de suas formas favoritas de se expressarem em arte.

Mira Schendel (1919-1988) foi desenhista, pintora, artista suíça radicada no Brasil, para onde se mudou aos 30 anos de idade (BENSE, 1975; GODOY, 2015). As monotipias são o auge de

²¹ Coleção infantil de 15 volumes - *O Mundo da Criança*. São Paulo: Editora Delta, 1949

sua produção, entre 1960 e 1970. Investigava a transparência, fundamentada nas pesquisas do filósofo, linguista e poeta Jean Gebser, que pesquisava a transparência no campo da imagem.

Monotipia situa-se entre desenho e gravura, mantém o traço gráfico do desenho e imprime o desenho em matriz. Na monotipia, apenas uma cópia é feita. Espalha-se sobre o vidro com rolo de borracha, coloca-se o papel sobre a superfície entintada e pressiona-se levemente o papel com lápis de desenho. Os poros do papel absorvem a tinta e o desenho se forma por manchas, por linha porosa e fluida.

Mira usava folhas de papel arroz, produzindo resultado que transmite a ideia de transparência. Sua Impressão por Contato mantém o registro do gesto da desenhista e mostra as nuances do contato entre a mão e o papel. Ela explorava a corporeidade e seus traços, portanto, fazia Impressão por Contato.

Cora Coralina (1889-1985) era doceira e poeta. Morou na Cidade de Goiás, numa casa antiga do período colonial. Tinha por ofício ser doceira, ganhava a vida com a venda de doces tradicionais no sertão de Goiás, como o pastelinho, o bolinho de arroz, doces cristalizados de frutas (abacaxi, figo, banana), alfenins e ambrosia (DELGADO, 2002).

Goiás Velho, onde viveu, é uma “cidade histórica”, destino turístico onde as pessoas vão buscar as tradições do século XVIII que lá ainda são preservadas. A memória do passado, as brincadeiras das crianças, os namoros, a vida cotidiana dos moradores, tudo era motivo de invenção para seus versos, que trazem muito de narrativa autobiográfica.

Cito fragmento de um dos poemas de Cora Coralina (2012, p. 213-214):

O Cântico da Terra
Hino do Lavrador

Eu sou a terra, eu sou a vida.
Do meu barro primeiro veio o homem.
De mim veio a mulher e veio o amor.
Veio a árvore, veio a fonte.
Vem o fruto e vem a flor.

Eu sou a fonte original de toda vida.
Sou o chão que se prende à tua casa.
Sou a telha da cobertura de teu lar.
A mina constante de teu poço.
Sou a espiga generosa de teu gado
e certeza tranquila ao teu esforço.
Sou a razão de tua vida.
De mim vieste pela mão do Criador,
e a mim tu voltarás no fim da lida.
Só em mim acharás descanso e Paz.

Eu sou a grande Mãe Universal.
Tua filha, tua noiva e desposada.
A mulher e o ventre que fecundas.
Sou a gleba, a gestação, eu sou o amor.

A ti, ó lavrador, tudo quanto é meu.
Teu arado, tua foice, teu machado.
O berço pequenino de teu filho.
O algodão de tua veste
e o pão de tua casa.

E um dia bem distante
a mim tu voltarás.
E no canteiro materno de meu seio
tranquilo dormirás.

Estribilho

Plantemos a roça.
Lavremos a gleba.
Cuidemos do ninho,
do gado e da tulha.
Fatura teremos
e donos de sítio
felizes seremos

Os valores da sociabilidade, a sensibilidade sobre a memória e sobre as tradições orais, o inventário de palavras que foram deixadas de lado com a modernização, formaram uma matriz de entrecruzamento de passado e presente, do universo feminino, que me encanta pela poética de Cora Coralina.

1.3. Impressão por Contato

A partir dos estudos baseados em Didi-Huberman, busquei conceituar os critérios para analisar o conjunto das obras individuais dos três artistas em questão - José Pedro Croft, Cao Guimarães e Giuseppe Penone. Baseei-me, também, no meu conhecimento como pesquisadora na área da Impressão, como educadora, artista visual e fruidora do *corpus* das obras dos três artistas. Considerei a escolha e o uso do material nas obras realizadas pelos três artistas, assim como as suas referências teóricas. Verifiquei se houve a existência de Impressão por Contato, de acordo com o Esquema 1 (página 42), com suas obras e suas particularidades técnicas e conceituais.

Procurei intuir como os artistas trataram “o contato” em particular, qual o modo daquele artista lidar com a Impressão em sua materialidade, nas texturas, na plasticidade do substrato, em cada gesto realizado e as suas consequências na obra.

Essa exploração procedimental é coerente com meu *métier* de artista plástica, que lida, no dia a dia, com a produção de gravuras serigráficas em ateliê e com o ensino da gravura em nível superior.

Nesta Tese, busco ampliar a minha noção sobre contato em Impressão e contribuir para a ampliação do entendimento desta noção. Foi necessário estudar várias ações propostas pelos artistas observados, em suas experimentações de contato entre diferentes materiais, o contato do ar com a água em Penone, o contato da luz com materiais efêmeros, como poeira, gota d’água e neblina, em Guimarães, e o contato da matéria da matriz de cobre com o papel de algodão em Croft.

Durante o curso do Doutorado, fiz diversas leituras sobre história da arte, estética filosófica e técnicas de Impressão. Dentre tais leituras, a obra de Didi-Huberman, intitulada *La ressemblance par contact Archéologie, Anachronisme et Modernité de l’Empreinte* (1997/2008), foi a que mais amparou-me na interpretação da Impressão, na análise do conjunto das obras dos artistas.

Essa obra de Didi-Huberman é dividida em duas partes, sendo que a primeira se refere ao texto que ele escreveu para a introduzir o catálogo da exposição *L’Empreinte*, que aconteceu em 19

de maio de 1997, na Galeria Sul do Centro Georges Pompidou, em Paris, reeditada do catálogo *L'Empreinte sous la direction de Georges Didi-Huberman*. Em nota bibliográfica, o autor explica a relação deste livro com o catálogo da mostra *L' Empreinte* (DIDI-HUBERMAN, 2008).

A segunda parte deste catálogo foi dedicada às informações conceituais, técnicas e descritivas sobre as obras expostas. Didi-Huberman organizou esse catálogo de exposição em parceria com Didier Semin e Michel Bouhours, a quem confiou a programação das Impressões fílmicas. A mostra contou com 300 obras de artistas de várias procedências, dentre os quais estavam presentes Marcel Duchamp, Andy Warhol, Joseph Beuys, Piero Manzoni, Yves Klein, Robert Morris, Robert Smithson, Luciano Fabro, Giuseppe Penone, Antoni Tàpis, Barnett Newman, entre outros.

A importância da segunda parte desse catálogo da exposição *L'Empreinte* reside na estrutura argumentativa utilizada para agrupar as 300 obras de arte dentro de três grandes conjuntos, organizados por tipos diferentes de “contato”. O primeiro conjunto foi denominado *Contatos da Matéria*, o segundo conjunto *Contatos da Carne* e o terceiro conjunto *Contatos da Desaparição*.

Cada conjunto é dividido em cinco subitens e o livro ainda conta com um anexo, como transcrito no Esquema 1 abaixo, e traz uma série de questões que serão abordadas ao longo deste capítulo, muitas delas levantadas pelos próprios artistas. Considerarei tais questões sobre o Contato como ponto de partida para examinar os recortes no *corpus* das obras de Croft, Guimarães e Penone. Optei por buscar pontos de tangência entre os três artistas pesquisados em torno da Impressão por Contato.

Esquema 1: Questões argumentativas sobre Contato. Mostra *L'Empreinte* (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 13), reeditadas por Didi-Huberman em 2008.

I

CONTATOS DA MATÉRIA

1. A matriz: formas e contraformas
2. Superfícies sensíveis
3. Moldar ou depositar: o rastro que as coisas deixam
4. Selos, marcas, carimbos
5. Do toque ao tocar

II

CONTATOS DA CARNE

6. Com os dedos, com as mãos
7. Com a cabeça e o rosto
8. O corpo fragmentário, a antropometria e a efígie
9. Fora - Dentro
10. O pé, o passo, a passagem

III

CONTATOS DO DESAPARECIMENTO

11. Da passagem ao desaparecimento
12. Golpes e feridas
13. Como moldar uma coisa quebradiça, ou perecível ou sem contorno?
14. Impressões do tempo
15. O espaço e sua ausência

ANEXO

Impressões fílmicas - Jean Michel Bouhours

Em 2008, quando editou o livro *La ressemblance par contact Archéologie, Anachronisme et Modernité de l'Empreinte*, 29 anos depois da mostra *L' Empreinte*, Didi-Huberman retomou essas questões descritas no Esquema 1, que ainda são atuais e pertinentes, a ponto de tomá-las como referências para estruturar parte dos questionamentos abordados acerca da obra dos três artistas estudados.

O Esquema 1 tem a finalidade de clarear o objeto de estudo desta Tese, a Impressão por Contato, realizada por Croft, Guimarães e Penone. De forma clara: nos três tipos de contatos (*Contatos da Matéria, Contatos da Carne, Contatos da Desaparição*), existem procedimentos artísticos realizados por esses artistas que os aproximam das mesmas noções que Didi-Huberman e Semin abordaram e que Jean Michel Bouhours tece nas Impressões Fílmicas.

Tomei as questões acima (Esquema 1), uma por uma, apliquei-as ao *corpus* de obras de Croft, Guimarães e Penone e busquei identificar procedimentos realizados em relação à Impressão por Contato, com o intuito de comprovar sua aplicação a campos diferentes da arte (gravura, videoinstalação, fotografia, cinema e escultura).

Apresento, a seguir, por meio de tópicos, a descrição de diversas operações de Impressão por Contato realizadas pelos artistas analisados, relacionando-as às questões levantadas no Esquema 1, para fins de comparação dos três artistas.

CONTATOS DA MATÉRIA

1. A matriz: formas e contraformas

A gravura abaixo (Figura 03) exemplifica o uso da forma e contraforma presente na obra de Croft.

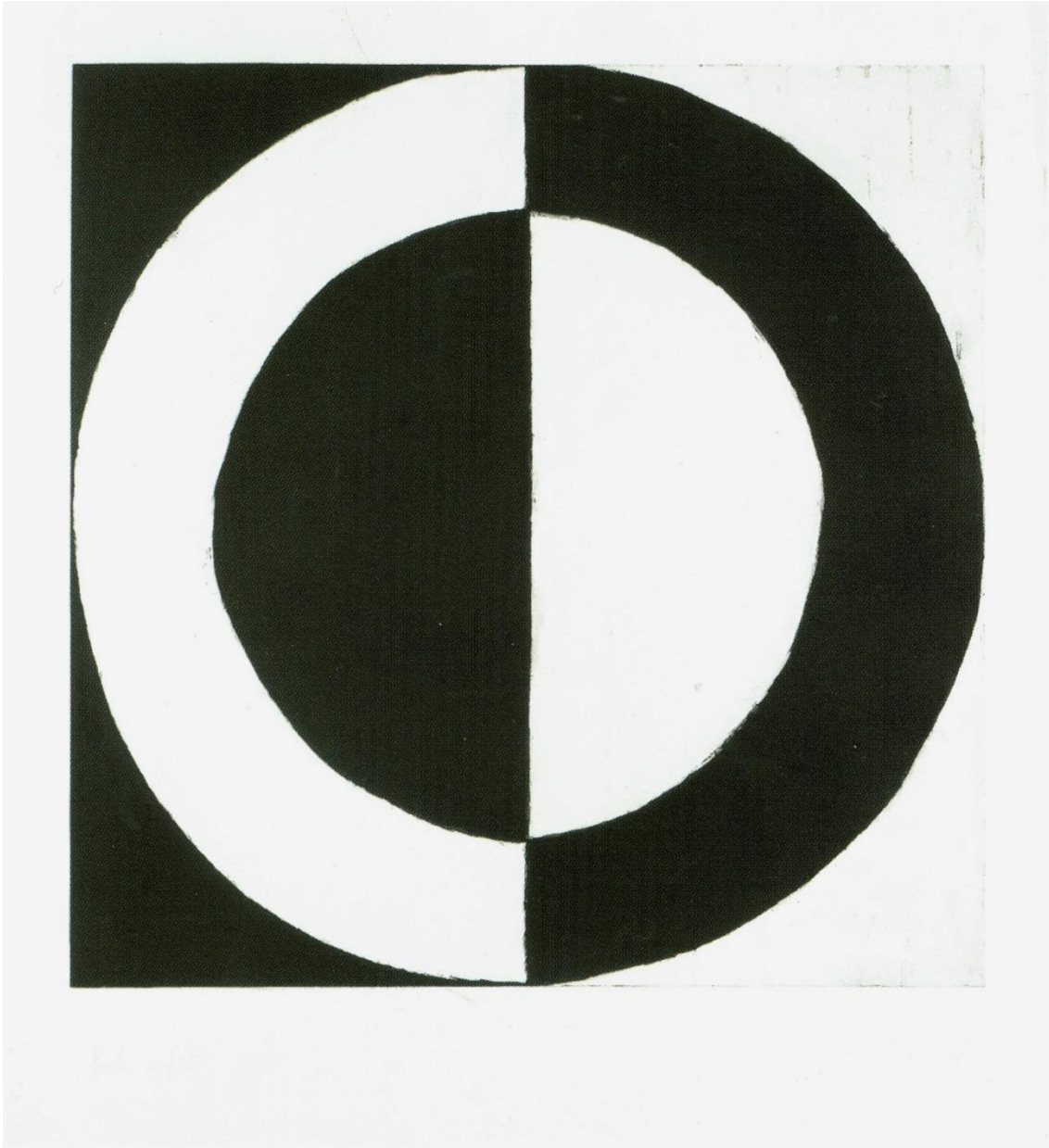


Figura 03
José Pedro Croft
Sem título, 1997
Água-tinta
124x113 cm
Fonte: José Pedro Croft, 1979-2002

2. Superfícies sensíveis

Guimarães opera com câmeras e filmadoras analógicas e digitais, com as quais cria impressões fotográficas e fílmicas, por meio de filmes analógicos e sensores eletrônicos que capturam a luz da imagem²².

Penone sensibilizou a superfície dos vidros de uma janela, por meio da aplicação de emulsão fotográfica, revelando imagens de partes de seu corpo sobre a superfície vítrea (Figura 04).



Figura 04
Giuseppe Penone
Desenrolar a própria pele – janela (Svolgere la propria pelle – finestra), 1970
emulsão fotográfica e vidro
180x80 cm
Fonte: Giuseppe Penone – *Sculture di linfa*

²² DIGITAL PHOTO. 52 *lições de Fotografia Digital*. Belo Horizonte: Saraiva, s.d.

3. *Moldar ou depositar: o rastro que as coisas deixam*

Croft não apaga o rastro de fantasma da imagem anterior na reutilização da matriz, que permanece “lá por baixo, [...] visível como espectro para alguns” (SARDO, 2014, p. 23). Croft tem por prática “metamorphosear certa solução numa outra solução”. Ao reutilizar essas antigas matrizes já gravadas, fica algum resíduo ou marcas deixadas pela imagem anterior, que são registros do tempo de defasagem entre a gravação e a regravação da matriz. Esses resíduos são revelados ao imprimir a matriz reutilizada sobre o papel, como por exemplo nas Figuras 05 e 06.

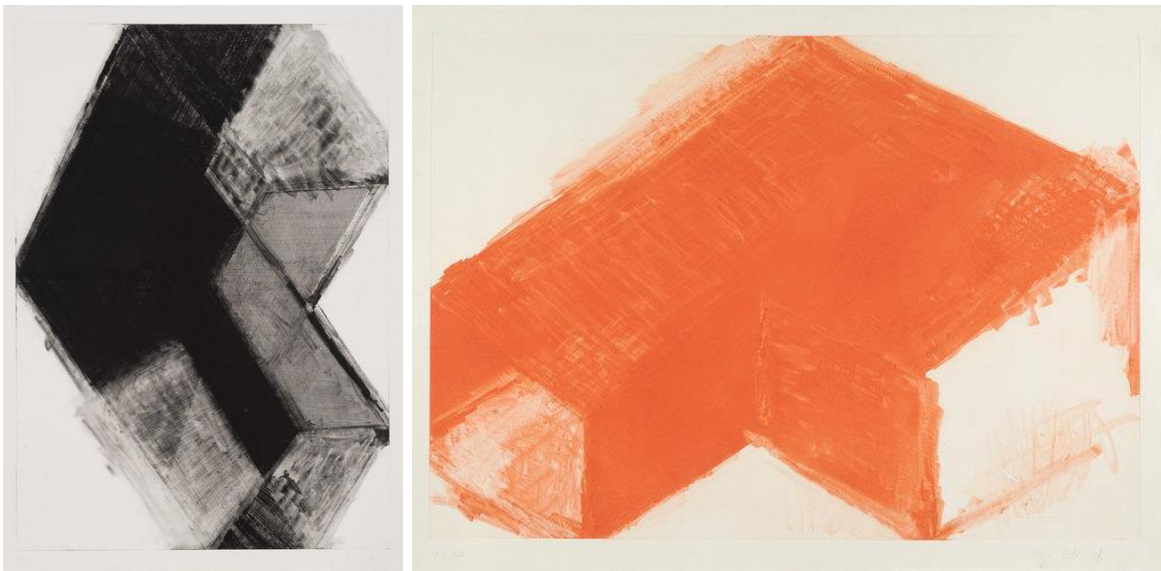


Figura 05
José Pedro Croft
Sem Título, 2010
Água-tinta, maneira negra, ponta-seca
110x150 cm

Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/jose-pedro-croft-sem-titulo-41>> - Acesso em: 10 mar. 2017

Figura 06
José Pedro Croft
Sem Título, 2010
Água-tinta, maneira negra, ponta-seca
110x150 cm
Fonte: José Pedro Croft Gráfica/Gravura 2010

Guimarães explorou o rastro deixado pelo negativo de uma foto sobreposta a outro negativo para criar fotomontagens.

Penone fez diversos moldes de partes de seu corpo (mão, pé, tronco, cabeça), nos quais explorou rastros deixados pelo contato da pele, dos pelos do corpo com o material do molde.

4. Selos, marcas, carimbos

Croft assumiu deixar a marca da lateral de sua mão ou a marca de impressão digital sobre a chapa da matriz, na sua gravação.

Penone planejou que o material inerte do bronze deixasse marcas na matéria viva da casca da árvore, na natureza.

5. Do toque ao tocar

Croft, na utilização da ferramenta ponta-seca, toca a matriz, em traços paralelos, milimetricamente separados, até que as hachuras componham a forma por ele pretendida.

Guimarães realizou fotografias cegas, numa barbearia em Belo Horizonte, Brasil, para onde foi levado de olhos vendados, sem conhecimento prévio de onde se encontrava, orientando-se pelo tato e os outros sentidos (Figura 07).



Figura 07
Cao Guimarães
Histórias do não ver- Barbearia em Belo Horizonte, 1996-2001
Disponível em: <www.caoguimaraes.com>. Acesso em: 20 maio 2017

Penone realiza procedimento de Impressão sobre a argila úmida, gerando fragmentos tridimensionais, conforme a intensidade do seu gesto sobre a matéria.

II

CONTATOS DA CARNE

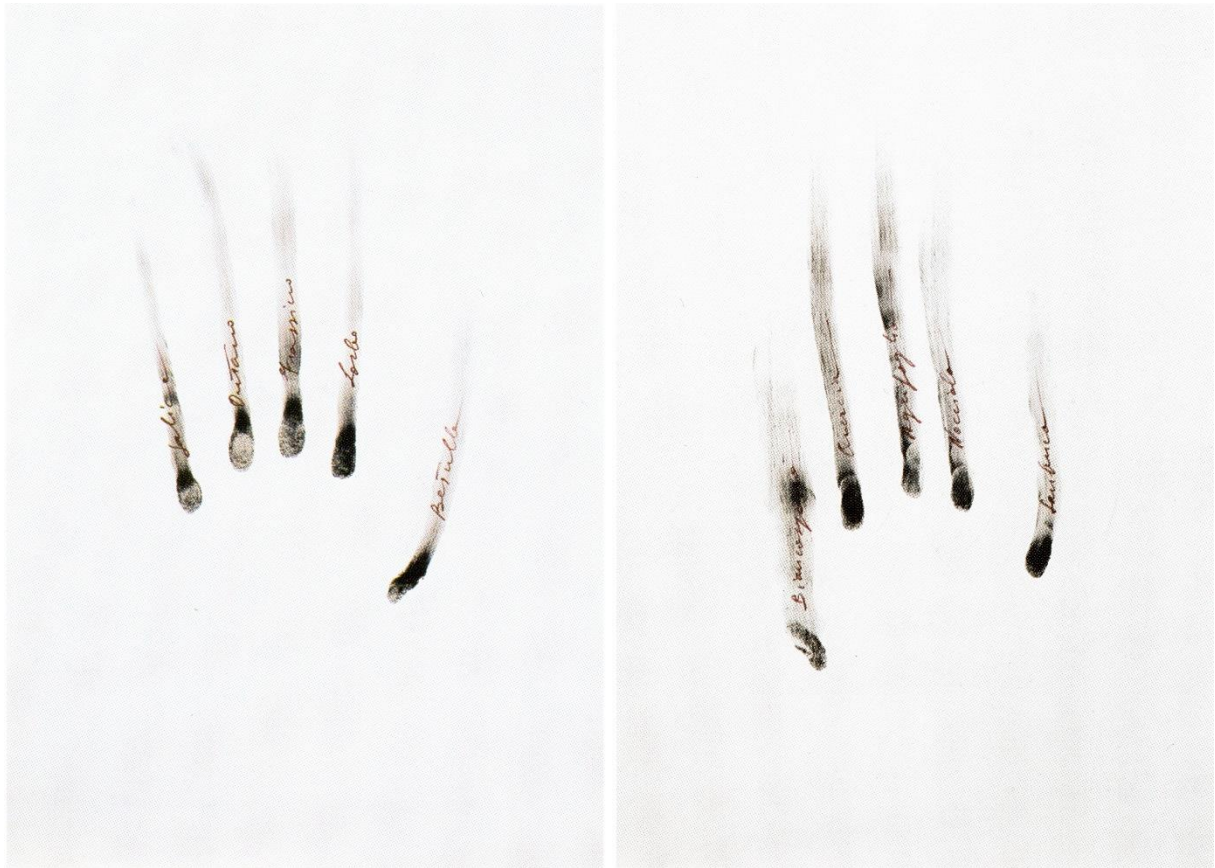
6. Com os dedos, com as mãos

Croft, no interior da prática da gravura, de acordo com Delfim Sardo²³, realiza a repetição de uma série de procedimentos de lavar, gravar, selar, tintar, imprimir. É um processo que implica repetições de gestos com os dedos e com as mãos, feitos ao se adaptarem aos materiais das ferramentas, das chapas, das tintas e dos papéis (SARDO, 2014, p.17).

Guimarães realizou, em 2015, uma série de quatro fotografias de 70 cm x 40 cm cada, intituladas *Plano de voo*. Tratam-se de Impressões em baixo relevo sobre a areia fina do delicado movimento de pegadas de aves.

Penone, em 1992, entinta os dedos das mãos com tinta preta tipográfica, pousa-os suavemente sobre duas folhas de papel, escorregando-os até o centro das folhas, deixando o rastro de seus dedos até pressionar fortemente e deixar as suas digitais impressas, gerando 10 impressões por contato, feitas com os dedos das mãos. Em cada rastro está escrito o nome de uma árvore (Figuras 08 e 09).

²³ Delfim Sardo nasceu na cidade de Aveiro, em 1962. Licenciado em Filosofia pela Universidade de Coimbra, dedica-se à teoria e à crítica da arte, bem como à curadoria de exposições de Arte Contemporânea. Foi diretor do Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém (2003-2005). Entre os projetos que realizou como curador independente, contam-se o *Projecto Mnemosyne* — Encontros de Fotografia de Coimbra 2000, a exposição *Work in Progress*, de Fernando Calhau (Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 2001) e a exposição de Julião Sarmento (Museu de Arte Contemporânea do Funchal, 2001). Em 1999, foi o comissário português da 48.ª Bienal de Veneza. A representação portuguesa foi constituída pela exposição *Nox*, de Jorge Molder. Em simultâneo, editou o livro *Luxury Bound*, sobre a obra do mesmo artista, publicado pela Assírio & Alvim (na versão portuguesa) e pela Electa (na versão inglesa). Dedicou-se a publicações de livros sobre arte, artistas e fotografia. É professor na Universidade de Coimbra, onde coordena o Mestrado em Estudos Curatoriais no Colégio das Artes e leciona História de Arte na Faculdade de Letras. Em outubro deste ano, começou a trabalhar oficialmente como responsável pela programação de artes plásticas na *Culturgest*, a Fundação da Caixa Geral de Depósitos dedicada às artes, para o ano de 2017, que passará a assinar a partir de maio.



Figuras 08 e 09
Giuseppe Penone
Sobre as pontas dos dedos (Sulla punta delle dita), 1992
Tinta tipográfica sobre papel
38 x 48 cm

Fonte: Giuseppe Penone – Carré d'Art – Musée d'art contemporain

7. Com a cabeça e o rosto

Penone recorreu à moldagem de seu próprio rosto em gesso e usou o molde para criar uma escultura viva numa abóbora em crescimento. À medida que a abóbora cresceu, o contato do molde de gesso com a matéria viva da abóbora resultou no simulacro do seu rosto.

8. O corpo fragmentário, a antropometria e a efígie

Croft realizou escultura de uma caixa em mármore, sem tampa, contendo a representação de um corpo humano morto, fragmentários, não completo, como se estivesse em decomposição. Essa obra contaminou o formato de algumas de suas gravuras e de seus desenhos que mostram contentores. O formato dos contentores é geométrico, quase abstrato, o corpo do morto foi

subtraído desses contentores; no entanto, a caixa permanece representada com a mesma proporção antropométrica da escultura que lhe servira de inspiração.

Guimarães criou uma série fotográfica com figuras de espantalhos, cujos corpos fragmentários preservam a noção antropomórfica, utilizando roupas masculinas e femininas, em escala humana (Figura 10).



Figura 10
Cao Guimarães e O Grivo
Espantalho, 2009

Disponível em: <www.caoguimaraes.com>. Acesso em: 24 maio 2017

Penone realizou um desenho em escala monumental a partir da ideia de corpo fragmentário. Reproduziu um fragmento corporal, a pele da sua própria pálpebra, a partir de sua *frottage*. A pele frotada é projetada em uma tela, sobre a qual ele desenha a carvão no espaço. A dimensão ampliada da pele humana faz com que a textura da pálpebra se assemelhe a membranas de folhas, ou ramos de folhagens.

9. Fora - Dentro

Croft produz gravuras em metal que são retrabalhadas, posteriormente, com desenhos que transmitem ao fruidor a ideia de fora e dentro. Croft cria soluções compositivas por meio de certos cortes que faz na imagem, coloca lado a lado figuras com pesos diferentes. Utiliza hachuras que se prolongam para fora das margens da gravura (Figura 11). Esse jogo de contradições de fora e dentro transmite movimento, mostra um objeto que não pode se estabilizar, pois foi colocado propositadamente em desequilíbrio, ou que vive em frágil equilíbrio (SARDO, 2014, p. 19-20).

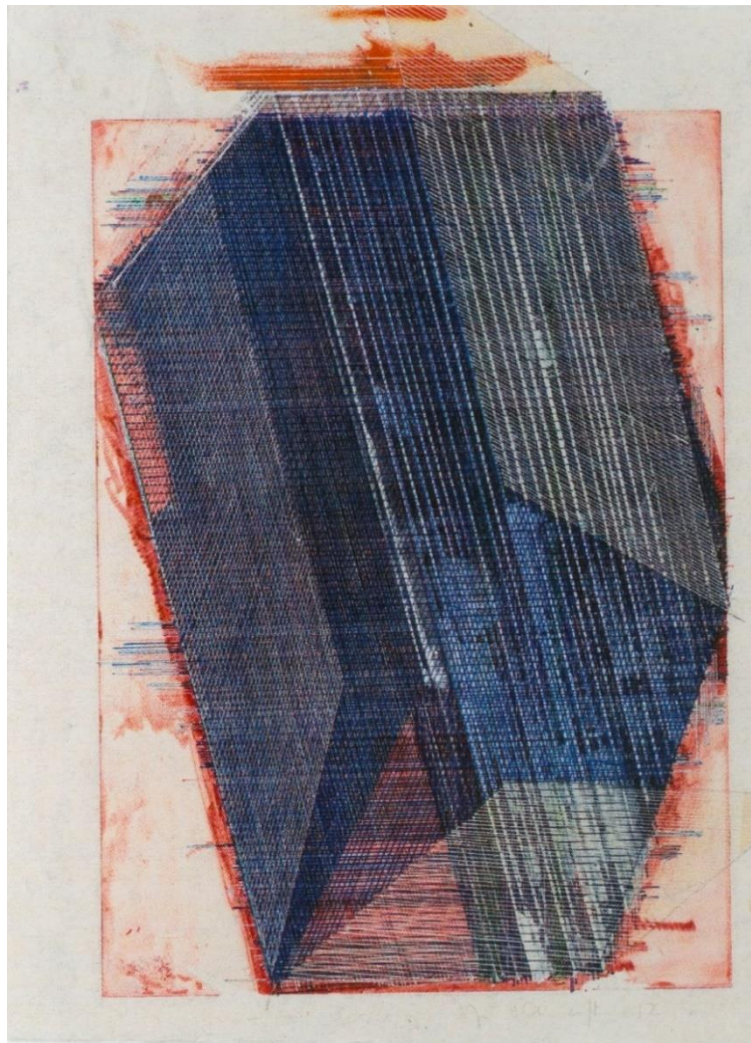


Figura 11
José Pedro Croft
Sem Título, 2012
Tinta-da-china e verniz sobre gravura
47x34 cm
Fonte: José Pedro Croft - Objectos Imediatos

Uma obra fílmica de ação conjunta de Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander utilizam formigas como personagens reais para as cenas propostas pelos artistas. Escreveram as palavras *Word* e *World* em pequenos pedaços de papel que foram transportados pelas formigas para dentro do formigueiro. O fruidor não tem acesso ao formigueiro, nem consegue ver seu interior. Resta ao fruidor a opção de observar a movimentação das formigas de dentro para fora do formigueiro e vice-versa.

Penone, em *Folha do cérebro* (*Foglia del cervello* - 1990), realizou o *frottage* da parede interna dos hemisférios de um crânio humano, fotografou e projetou a visão daquelas superfícies rugosas sobre uma tela plana e as desenhou. Essa atitude de “esfregamento”, de “fricção” do *frottage* é um procedimento escultural por excelência, no sentido que é um trabalho de desenvolver a forma, de torná-la visível. De que outro modo a face interna do crânio poderia se tornar visível se não fosse pelo gesto de tocá-la? Pela técnica usada para formar a imagem por pressão, o autor nos dá a entender a caixa craniana quase como um espaço arquitetônico dentro do qual a massa cerebral se acomoda (DIDI-HUBERMAN, 1977).

10. O pé, o passo, a passagem

Croft tem algumas obras que exploram a interligação da escultura, do desenho e da gravura. Quando isso acontece, pode-se dizer que houve uma migração da tradição da escultura para a tradição do desenho, para a tradição da gravura. Croft fez a escultura de um corpo morto, a jazer no túmulo, que migrou para o desenho de um contentor funerário. Um gato desenhado por ele migrou para uma gravura em metal. Entendo isso como passagem de um procedimento para outro.

Guimarães fez uma série fotográfica que representa solas de calçados de operários no chão empoeirado de uma obra em construção. Os passos ficaram impressos no pó de cal depositado sobre a superfície da lona de plástico preto que recobre o piso. Os passos de vários operários deixaram impressas marcas superpostas, que mostram solas de botas, solados de chinelos, numa imagem aparentemente banal que registra a passagem de pessoas, suas presenças e suas ausências.

Penone fez a moldagem em gesso de seu pé direito em tamanho natural, tão fiel que reteve a textura de sua pele e alguns pelos da sua perna. Além disso, realizou a fotografia em cores do pé na mesma posição do molde. Na apresentação da obra, Penone projetou o *slide* fotográfico sobrepondo-o exatamente sobre a moldagem, de modo a completar as informações da cor de sua pele e tornar os pelos de sua perna mais reais.

III

CONTATOS DO DESAPARECIMENTO

11. Da passagem ao desaparecimento

Localizo em Croft dois procedimentos que levam ao desaparecimento da gravura original, conforme Sardo (2014, p. 23):

De uma gravura, na sua versão como Prova de Estado sairá outra gravura, e outra e outra a partir da manipulação da chapa de impressão [...]

De algumas destas gravuras sairão (aquilo a que por preguiça chamaremos) desenhos. Nestes desenhos, nas inúmeras camadas de tinta vernizes, traços de *rotring* ou esferográfica, desaparece a gravura inicial para surgir uma outra imagem, trabalhada até produzir um problema que não poderá, por esses meios, ser solucionado.

Guimarães homenageou o pintor Alberto da Veiga Guignard (Figura 13), que pintava paisagens oníricas das montanhas mineiras de Ouro Preto, fazendo uma série de fotografias de imagens fugazes da paisagem real de Belo Horizonte. As fotografias registram o horizonte ainda coberto pela neblina fria da madrugada. Com a máquina fotográfica, Guimarães capturou a delicadeza poética dos tons da bruma como se utilizasse a palheta de Guignard. Cores suaves, em tons de azul claro, brancos, róseos que desaparecerão com o calor do dia, ao darem passagem à luz do sol (Figura 12).

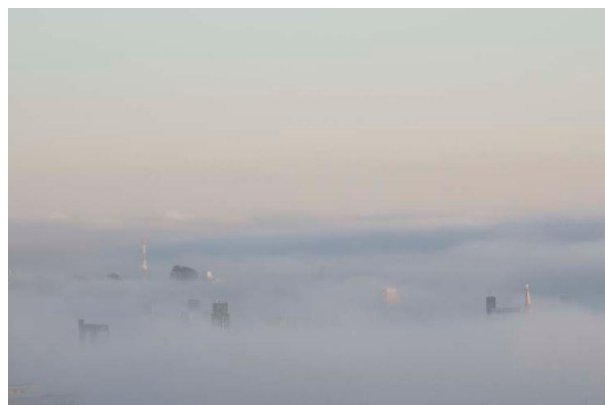


Figura 12
Cao Guimarães
Paisagens reais - homenagem a Guignard, 2009
Fonte: Guimarães e Anjos (2015, p. 87)



Figura 13
Alberto da Veiga Guignard
Paisagem imaginante de Minas Gerais; 1955
Pintura óleo sobre madeira.
58x45 cm

Disponível em: <<http://centurysarteeleiloes.com.br/peca.asp?ID=49306&ctd=597>>. Acesso em: 10 jan. 2018

Penone fez uma *performance* deitando-se sobre um monte de folhas secas do bosque, de modo que o peso do seu corpo e a sua respiração criaram formas impressas sobre as folhas. Essas formas são efêmeras e o tempo tratará de modificá-las. No ato de inspirar, Penone infla seus pulmões de ar e, ao expirar, retira as folhas do lugar, movimentando-as tal como a passagem do vento faz ao soprar as folhas no bosque.

13. Como moldar uma coisa quebradiça, ou perecível ou sem contorno?

Croft tem desenhos nos quais realiza formas sem contorno definido. Tais obras são produzidas por sobreposição de tinta-da-china, traços de *rotring* e verniz sobre a gravura, modificando-as. Em algumas de suas gravuras, Croft apresenta bordas diluídas, descontornando formas antes rígidas e definidas (Figura 14).

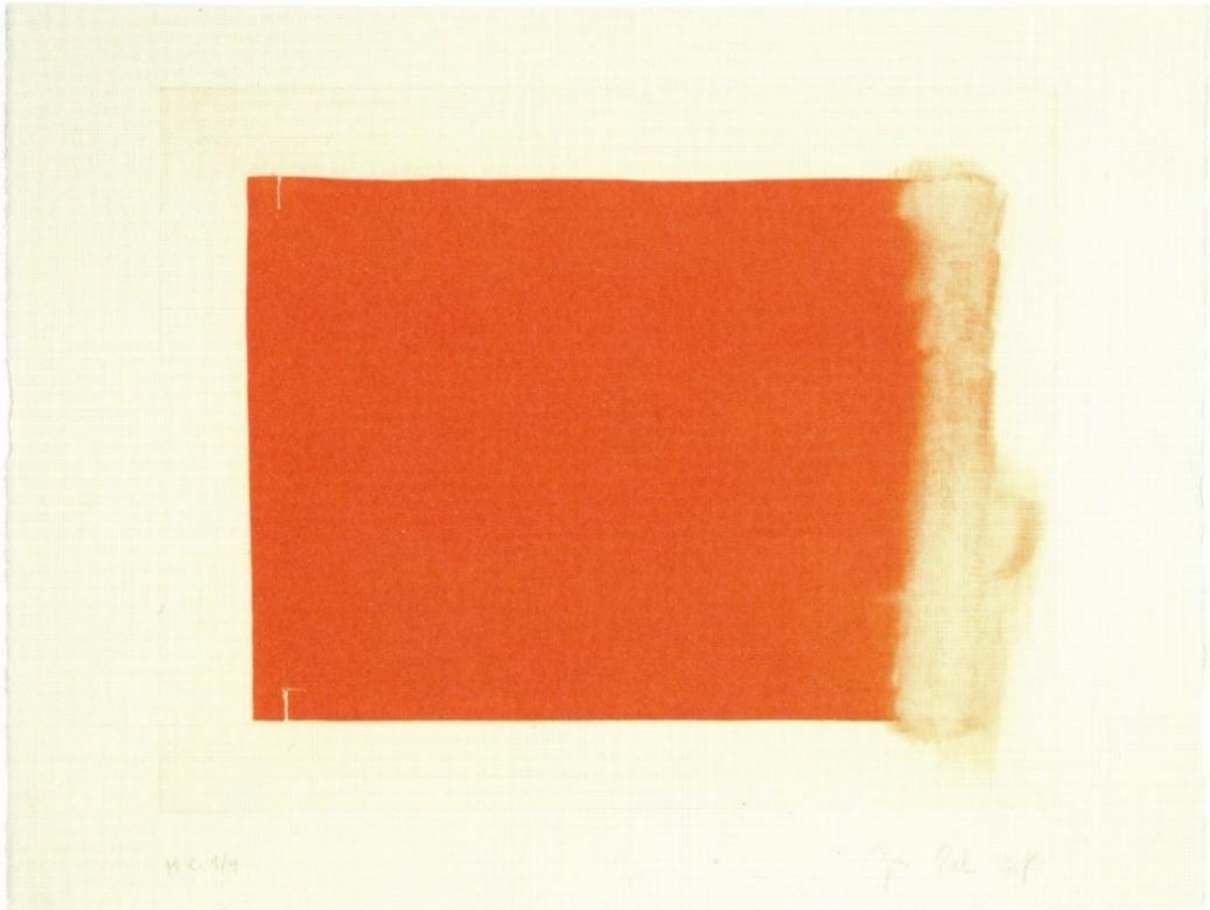


Figura 14
Sem Título, 2006
Água-tinta, maneira negra, ponta-seca
50x65 cm

José Pedro Croft - Gravura Galeria de Exposições Temporárias do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão 11 de outubro a 7 de janeiro de 2007

Guimarães registra em suas fotografias e em seus filmes as Impressões deixadas por poeira, gotas d'água, restos de coisas que são descartadas, que, com o tempo, desaparecem e ninguém se dá conta. Suas memórias se apagam e se eternizam, pois são fugazes, efêmeras, perecíveis, porém duradouras ao serem fotografadas. Quem se lembrará de coisas fadadas à desapareição, tais como neblina, poça d'água, pegadas de passarinhos na areia e rastros humanos na poeira? Guimarães registra as coisas comuns do mundo, circunstâncias insignificantes, dispersas no cotidiano, nos percursos que se fazem e se desfazem, sujeitas à iminente desapareição.

Penone realizou esculturas fluidas, como a Impressão de uma digital humana realizada com água e oxigênio. Esses dois elementos não possuem contorno ou forma. Penone utiliza fluxos de ar cronometrados, criando a impressão de uma digital humana.

14. Impressões do tempo

Penone, em muitas de suas esculturas, buscou, no tronco de grandes árvores, cortando-os camada por camada, localizar no seu interior os anéis de seu crescimento, para, assim, encontrar a jovem árvore oculta no interior da velha árvore. Ao longo do tempo, as árvores geram esses anéis concêntricos, que são os registros do tempo vivido por elas.

15. *O espaço e sua ausência*

Croft materializa o contato da desapareição, ao meu ver, quando realiza a operação de reutilização da matriz, ao fazer sucessivas gravações e impressões de P.E. em uma mesma chapa de cobre. A cada P.E. criada, percebemos a ausência de elementos presentes na P.E. anterior ou o acréscimo de elementos. Efetivamente, a cada um desses procedimentos técnicos realizados, parte da matriz de cobre se perde, seja pelo desgaste provocado pela gravação da ponta rotativa mecânica na criação da maneira negra²⁴ (este assunto será aprofundado no capítulo 2, subitem 2.3), gerando os brancos, seja pelo acréscimo causado pelas linhas criadas com a ponta-seca.

Guimarães fotografou cenas de placas de estrada, na região do Quadrilátero Ferrífero de Minas Gerais, Brasil. Foram realizadas 10 fotografias e um vídeo para a exposição *Memória e outros esquecimentos* (GUIMARÃES, 2009a). As fotografias e o vídeo de Guimarães, da série *Campo cego*, “revelam o mundo sem reservas, fazendo da imagem um feito trivial e não fundamentalmente excepcional” (WIEDEMANN, 2014, p. 19)²⁵. De fato, nada mais se mostra senão placas de trânsito, cobertas por poeira ou fuligem, ou danificadas pelo tempo. Ao invés de orientar o trânsito, tais placas desinformam, confundem, geram curiosidade, camuflam algo, não são acessíveis à leitura: os letreiros cobertos de pó de minério escondem mensagens como “cuidado curva perigosa”, ou “você está em área de proteção ambiental”. As placas de sinalização e de trânsito não cumprem a função para a qual foram destinadas. As fotografias registram situações em que “[...] a nossa memória brinca com o aparecer e o desaparecer de determinadas lembranças de nosso cérebro” (WIEDEMANN, 2014, p. 19). As placas contêm informações que não se completam visualmente e nem cerebralmente “[...] se transformam em

²⁴ Ver Glossário.

²⁵ WIEDEMANN, Sebastian, 2014. Disponível em: <https://www.academia.edu/32412020/Cao_Guimar%C3%A3esHambre_espacio_ine_experimental_2014_>. Acesso em: 18 mar. 2018.

metáforas de um conflito, no qual [...] as realidades da modernidade (o carro, a rodovia) e da natureza (o pó de minério) são postas em confronto, cuja denúncia interessa ao artista” (ASBURY, 2009, n.p.)

Os tópicos acima mostram que foi possível encontrar vários exemplos de procedimentos de Impressão por Contato no *corpus* das obras dos três artistas. As análises reforçam a validade das questões editadas por Didi-Huberman e Semin como referência para abrir o entendimento acerca da Impressão. José Pedro Croft, Cao Guimarães e Giuseppe Penone exploraram uma profusão de formas e de operações artísticas, alinhadas à Impressão por Contato, que comprovam a sua amplitude.

1.4. Campo Expandido em Impressão

Os artistas e os autores estudados nesta Tese realizaram procedimentos artísticos que corroboram ou expandem o entendimento das práticas de Impressão. A partir da minha Dissertação de Mestrado, por meio da qual investiguei a criação da disciplina da História da Arte por Vasari, pode-se constatar que existiam dois tipos de procedimentos técnicos. Vasari definiu, no século XVI, o termo “moderno” e dividiu as formas de representação em duas, a primeira origina-se no espírito do artista: *idea, invenzione, disegno*, que estariam ligadas às artes liberais - o desenho, a pintura e a escultura -, garantiriam a autenticidade, a unicidade de caráter estético, pois seriam criadas no espírito do artista, na *idea*. A segunda, origina-se de uma matéria já existente como ocorre na Impressão: de matéria a matéria, identificando-se com os procedimentos de reprodução, a Impressão estaria fora do saber e do *métier* artístico, pois não necessitaria do artista para ser realizada, constituindo-se, então, como arte mecânica, ao lado da reprodução, da multiplicação e do caráter não estético. Portanto, dois tipos de procedimentos técnicos: os de imitação e os de reprodução. Vasari desconsiderou o segundo, ignorando-o, uma vez que o tinha como não arte.

Exatamente por ter ficado fora do discurso acadêmico, a Impressão, como arte mecânica, pôde desenvolver-se de maneira autônoma sem obedecer aos cânones pré-estabelecidos por Vasari. As artes ditas liberais, como a pintura, o desenho e a escultura, avançaram à medida em que a ciência, sobretudo a química e a física, evoluiu, proporcionando novos meios e materiais aos artistas.

As pesquisas realizadas nos campos da Filosofia, Psicanálise, Antropologia e as obras literárias escritas por escritores como Liev Tolstói, Fiódor Dostoiévski, Honoré de Balzac, Charles Baudelaire, Émile Zola e Friedrich Nietzsche, entre outros, contribuíram para a expansão do pensamento artístico.

As pesquisas de Camille Corot e Camille Pissaro, em contato direto com a natureza, a paisagem como ponto de observação, o realismo de Manet em *Olympia* e *Le déjeuner sur l'herbe* refletiram nas artes plásticas toda a efervescência da sua época, uma sociedade em franca transformação. As séries desenvolvidas por Claude Monet, como *Estação São Lázaro*, em 1877, *Os palheiros*, em 1890-1891, e a *Catedral de Ruão*, em 1892-1893 (COPLANS, 1968),

tomaram inspiração nas práticas da gravura e da fotografia como possibilidade de criar seriações, levando em consideração a incidência da luz em diversos horários, suas mudanças climáticas e as estações do ano.

No campo da escultura, Rodin avançou com a sua pesquisa realista, criando uma coleção de séries moldadas a partir de corpos humanos, onde braços, dorsos, cabeças e pernas, mãos e pés eram moldados em gesso, formando uma espécie de biblioteca, que servem como peças únicas para a montagem de suas esculturas, colocando por terra os moldes estabelecidos por Vasari no século XVI. Rodin inaugura, no final do século XIX, uma nova relação com a escultura, renovando-a conceitualmente. Ele, incentivado pela descoberta e pelo desenvolvimento da fotografia, utilizou de maneira exemplar desta nova possibilidade técnica para visualizar, estudar e promover as suas criações escultóricas. As fotografias geradas por diversos fotógrafos em seu ateliê são exemplos desta nova linguagem que começava a criar independência enquanto meio de expressão.

A escultura em si compartilha de certas características da reprodutibilidade da gravura, como, por exemplo, a tiragem (que é variável) e a tridimensionalidade que ambas possuem. No caso da gravura, essa tridimensionalidade pode ser reconhecida na execução das matrizes em metal e xilográficas, por meio do uso de encavos ou de técnicas que utilizam o relevo seco.

A fotografia, segundo Walter Benjamin, foi a primeira técnica a destituir as mãos dos artistas e conferir aos olhos o papel de criar imagens. Consequentemente, a fotografia libera, pela primeira vez, a pintura da sua função social e a gravura da sua vinculação ao texto, substituindo a imagem gráfica pela imagem fotográfica e, para Benjamin (1985, p. 94):

Ou então descobrimos a imagem de Dauthendey, o fotógrafo, pai do poeta, no tempo de seu noivado com aquela mulher que ele um dia encontrou com os pulsos cortados, em seu quarto de Moscou, pouco depois do nascimento do seu sexto filho. Nessa foto, ele pode ser visto a seu lado e parece segurá-la; mas o olhar dela não o vê, está fixado em algo de distante e catastrófico. Depois de mergulharmos suficientemente fundo em imagens assim, percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade

chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional.

Com o surgimento da litografia, em 1796, e da fotografia, em 1826, a arte pôde ser reproduzida em larga escala e, ainda assim, ser reconhecida como arte. Entre os anos 1930 e 1940, Walter Benjamin debruçou-se sobre a questão da reprodutibilidade técnica da imagem. A este respeito, ele esclarece que “multiplicando as cópias, ela (a Impressão) transforma o evento produzido apenas uma vez num fenômeno de massas”. Entendo que nessas condições, o que se destrói é a “aura” da obra, conforme Benjamin (1969, p. 166).

Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente. Com a xilogravura, o desenho tornou-se pela primeira vez tecnicamente reprodutível, muito antes que a imprensa prestasse o mesmo serviço para a palavra escrita. Conhecemos as gigantescas transformações provocadas pela imprensa - a reprodução técnica da escrita. Mas a imprensa representa apenas um caso especial, embora de importância decisiva de um processo histórico mais amplo. À xilogravura na idade média, segue-se a estampa em chapa de cobre e a água-forte, assim como a litografia, no início do século XIX.

Com a litografia, a técnica de reprodução atinge uma etapa essencialmente nova. Esse procedimento muito mais preciso que distingue a transição do desenho numa pedra de sua incisão sobre um bloco de madeira ou uma prancha de cobre, permitiu às artes gráficas pela primeira vez colocar no mercado suas produções não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sob a forma de criações sempre novas. Dessa forma, as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana. Graças à litografia, elas começaram a situar-se no mesmo nível que a imprensa. Mas a litografia ainda estava em seus primórdios, quando foi ultrapassado pela fotografia. Pela primeira vez no processo de reprodução de imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens

experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral.

Desenvolvi este entendimento sobre o Campo Expandido da Impressão com base no conceito de escultura no Campo Expandido, criado por Robert Morris e desenvolvido por Rosalind Krauss e também desenvolvido por Didi-Huberman no catálogo *L'empreinte* e posteriormente no livro *La ressemblance par contact - Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Para Krauss (1993, p. 216):

[...] para a arte pós-modernista, a prática define-se em função não de um determinado meio dado, mas de operações lógicas efetuadas sobre um conjunto de termos culturais e para os quais todos os meios podem ser utilizados: fotografias, livros, linhas sobre o muro, espelhos ou a própria escultura.²⁶

Em 1979, Rosalind Krauss escreveu um artigo intitulado *The Expanded field of Sculpture*, que, ainda hoje, é referência nas pesquisas sobre Campo Expandido. Segundo Krauss, após a Segunda Guerra Mundial, nos Estados Unidos, pintura e escultura foram “esticadas e torcidas” pela crítica de arte para ganhar uma ampliação cultural, e o termo “Campo Expandido em escultura” ganhou um uso tão elástico, tão ampliado, a ponto de incluir quase tudo.

Krauss se referia à escultura de vanguarda, dos anos 1960 ao início dos anos 1970, em especial as esculturas minimalistas de Robert Morris, Donald Judd, Alice Aycock, Richard Long, Joel Shapiro, entre outros artistas, na América do Norte, que começaram a ampliar a escultura pela combinação de opostos, dois a dois, em conjuntos binários, como paisagem e não paisagem, arquitetura e não arquitetura, entre outros binários. Segundo Krauss, esses pares de opostos são binários. À medida que, no campo da escultura, cada ação em arte colocava em prática tais binários, o campo ia expandindo pela aplicação desses pares opostos: paisagem e não paisagem, lugar e não lugar, arquitetura e não arquitetura.

Ainda nos anos de 1960 e de 1970, outros artistas aderiram à proposição do Campo Expandido da escultura modernista, como Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Carl Andre e outros. Robert Smithson foi tido como o porta-voz dessa geração de artistas. Os ensaios e os textos de Smithson foram publicados em 1979, sob o título *The Writings*, e republicados em

²⁶ Ver Krauss (1979) e Nunes (2003).

1996, sob o título *The Collected Writings*, organizado por Jack Flam, professor de História da Arte do Brooklyn College, da Universidade de Nova Iorque.

Tais artistas pensaram a escultura como outras formas que exploravam a manipulação física dos locais e as formas de demarcação da paisagem e da não paisagem, outras condições lógicas de intervenção no espaço real que recorriam a diferentes meios como a fotografia, o desenho, os livros, as linhas na parede, os espelhos, todos usados de forma eclética.

O Campo Expandido, como o conjunto de oposições entre paisagem e não paisagem, arquitetura e não arquitetura, manifestou-se num período (entre as décadas de 1960 e 1970) em que houve um “afrouxamento das categorias [...] um desmantelamento das fronteiras interdisciplinares [...]” (ARCHER, 2001, p. 61). A arte assumiu várias ramificações: conceitual, *Arte Povera*, Processo, Antiforma, *Land Art*, *Body Art*, Ambiental, Performance e outras vertentes, cujas raízes vinham do Minimalismo. Tratava-se de uma arte que sucedia cronologicamente o Minimalismo, apoderando-se das liberdades que ele trouxera, porém, reagindo contra sua rigidez formal.

Em 1979, Rosalind Krauss (tomando de empréstimo a ideia do Campo Expandido de Robert Morris²⁷) propôs uma fundamentação lógica para entender a proliferação de tais formas de arte que se agrupavam em torno da escultura e, por falta de uma palavra melhor, propôs o nome de Campo Expandido (da escultura).

Segundo Krauss, a *Land Art*, (da qual Robert Smithson participava), poderia ser melhor definida em termos da oposição de duplos negativos: a *Land Art* não era nem arquitetura nem paisagem. Por outro lado, havia outros trabalhos que, ainda segundo Krauss, poderiam ser mais bem colocados em uma destas categorias relacionadas: paisagem e arquitetura, arquitetura e não arquitetura, paisagem e não paisagem. Segundo Archer (2001, p. 102): “à primeira vista, estas categorias parecem ser meramente contraditórias em si, mas quando colocadas contra muito do que era denominado *Land Art*, *Arte Ambiental* e Instalação, começaram a fazer

²⁷ Robert Morris, artista estadunidense ligado ao Minimalismo e a *Land Art*, criou o termo “Campo Expandido” para demonstrar que os suportes tradicionais se tornaram insuficientes para a expressão das transformações havidas na arte dos anos 1960-70. Morris trabalhou nos conceitos de “Campo Expandido” e “desmaterialização da obra de arte”. Acreditava que se os artistas buscassem a substituição de uma forma pré-concebida por uma nova maneira de representação, de substituição em substituição, resultaria em outra configuração. É sobre essa desmaterialização que Morris escrevia, teorizava e propunha. Morris interessava-se pela *Gestalt*, entre 1965-67, pesquisava várias configurações de arte, interessava em especial pelo acaso na configuração da dança. Nessa ocasião, anos 1960-70, o discurso de Morris era muito assertivo, no sentido positivo, ele acreditava que era preciso recusar a estetização na arte e que essa recusa não implicaria no fim da arte e sim numa nova ordenação das coisas. Disponível em: <<http://www.revendeurs.rmngp.fr>>. Acesso em: 27 abr. 2017

sentido”. As experiências de Campo Expandido em escultura, dos anos 1970, são, hoje, consideradas como instauradoras do Pós-modernismo.

Robert Smithson, na *Land Art*, demonstrava uma capacidade de manipular e alterar uma paisagem natural, criando interferências na paisagem com liberdade de escala. As ideias de Smithson sobre a *Land Art* referem-se ao uso do espaço exterior, uso da terra como suporte, criação de interferências na paisagem do campo, do deserto, do mar, do espaço urbano. Sua obra mais famosa foi *Spiral Jetty* (Monte Espiral), de 1970, uma obra *site-specific*, que não poderia ser exibida numa galeria de arte, pois tratava-se de uma obra na natureza, feita com materiais do local, pedras e água.

Enantiomorphic Chambers e *The Exhaustion of Sight or How to Go Blind and Yet See* foram duas obras de ficção realizadas por Robert Smithson em 1964. Foram planejadas para funcionar do seguinte modo: a escultura das duas *Câmaras Enantiomórficas* foi inspirada nos textos fictícios sobre a visão. Em torno desses textos, Smithson criou uma ficção de que tais escritos provinham dos livros perdidos, escritos por um artista hipotético, que forneceu o esquema de funcionamento dessas duas esculturas.

As *Câmaras Enantiomórficas* foram construídas por Smithson a partir de mecanismos óticos que habilmente exploravam a natureza da visão humana: “(Smithson) apresentava duas questões que se iriam multiplicar na sua obra: o tema do espelho que reflete uma realidade distinta da obtida a partir do ponto de vista do espectador e a questão do ecrã sob a forma do plano de cor” (SARDO, 2014, p. 20).

Esta obra de Smithson, realizada em começos dos anos 1960, foi retomada por José Pedro Croft em fins dos anos 1990, para propor esculturas que dialogavam com o espaço arquitetônico e com o fruidor.

A Figura 15 mostra as *Câmaras Enantiomórficas* propostas por Smithson na década de 1960, ao lado da Figura 16, que apresenta uma das esculturas realizadas por Croft a partir dos anos de 1990.

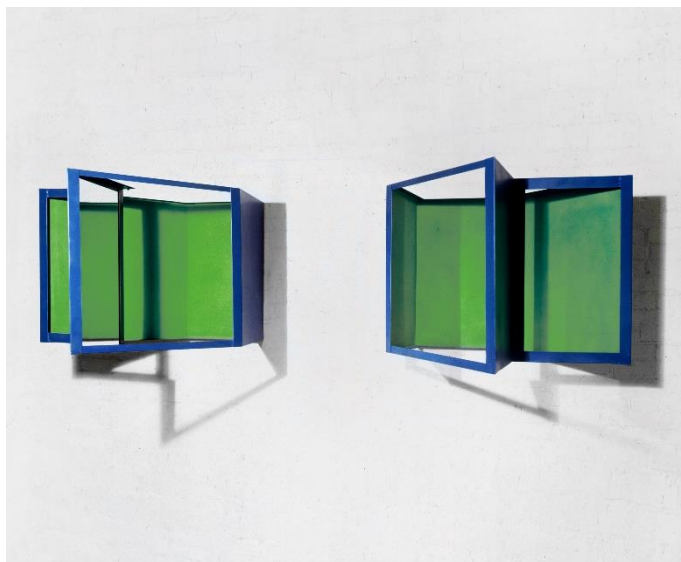


Figura 15
Robert Smithson
Enantiomorphic chamber; 1965
Ferro e espelho
61x76x79 cm

Disponível em: <http://holtsmithsonfoundation.org/smithson-solo-exhibition-australia/smithson_enantiomorphic-chambers_1965_color/>. Acesso em: 10 mar. 2018



Figura 16
Jose Pedro Croft
Sem titulo, 1998
Ferro galvanizado e espelho
160x150x100 cm

Disponível em: <<https://www.artribune.com/professionisti-e-professionisti/fiere/2018/03/10-opere-top-armory-show-new-york-2018/attachment/jose-pedro-croft-untitled-1998-galvanised-iron-and-mirror-160-x-150-x-100-cm/>>. Acesso em: 14 mar. 2018

De acordo com o parecer de Sardo (2014, p. 21), a escultura produzida por Croft, a partir de 1998, fez avançar a compreensão sobre Campo Expandido em escultura:

[...] (Croft) introduziu a utilização de estruturas articuladas (*Handy*) com planos de espelho, ou de estruturas de ferro que se combinam com vidros e espelhos, retoma o ponto deixado por Smithson nessas obras de 1964 (grifo nosso), fazendo-o avançar no sentido de uma relação, quer com o espaço arquitectónico, quer com a corporalidade do espectador, desviada por múltiplas formas da sua verticalidade.

Deslocando-se entre as duas *Câmaras Enantiomórficas*, o fruidor vê sua imagem ser cancelada por espelhos precisamente coordenados para criar a ilusão de “ponto cego”, ou seja, o fruidor está presente diante do jogo de espelhos e não se vê ali refletido. Sobre essas esculturas, Smithson disse: "Se arte é sobre visão, pode ser também sobre não visão" [...], ao que ele acrescenta que a forma refletida através do espelho gera “[...] uma noção bipolar que vem de estruturas cristalinas”(HOWARD, 2008).

Compreendo que, na Arte Contemporânea, já é bastante claro que há um campo ampliado da escultura. Compreendo também que há, na contemporaneidade, uma grande quantidade de práticas artísticas em diversos campos, na escultura, na gravura, no desenho, no cinema, na fotografia, na videoinstalação, entre outros. Esses campos acolhem multiplicidade de trocas. Havendo contaminações entre eles, (realizadas por práticas artísticas), conseqüentemente, eles vão se expandindo, alargando-se e ampliando-se a tal ponto de serem considerados campos expandidos dentro e fora de suas especificidades.

CAPÍTULO 2

A GRAVURA DE JOSÉ PEDRO CROFT: TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE

A Obra de Croft quer-se mais imperfeita do que sublime: o trabalho e a errância são a sua assinatura. (DIAS, 2009, p. 15)²⁸

²⁸ Foi Professora de Filosofia na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Áreas de especialização: Estética, Filosofia Contemporânea (Fenomenologia), Filosofia Francesa. Disponível em: <<http://ofeio.jimdo.com/conferencistas/isabel-matos-dias/>>. Acesso em: 8 jun. 2016.

2.1. *Biografia e obras: apanhado histórico sobre a trajetória de Croft*

José Pedro Croft, escultor, desenhista e gravador, nasceu na cidade do Porto, em Portugal, no ano de 1957, e mudou-se, ainda criança, com a sua família para Galiza, na Espanha, mantendo-se ligado à cultura espanhola. Na fase adulta, suas participações em coletivas são extensas, tanto em Portugal quanto no estrangeiro. Croft demonstrou ter, em entrevista a mim concedida, uma grande admiração pela arte produzida na Espanha, apontando Goya como um dos artistas que mais admira²⁹. Do total de 42 exposições individuais que Croft realizou no exterior, entre os anos de 2002 e 2017, 17 foram na Espanha. Daí, verifica-se que a Espanha cumpre um papel importante na divulgação e na promoção da sua obra.

Continuando a sua trajetória, ao retornar a Portugal, Croft foi morar em Lisboa, onde, posteriormente, estudou na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (ESBAL), de 1976 a 1981³⁰. Inicialmente, interessou-se pelas disciplinas teóricas e, durante cinco anos, estudou pintura. O seu contato com a escultura ocorreu nos anos 1980, ainda estudante de arte, momento em que entrevistou o escultor João Cutileiro³¹ para um programa que participava na televisão, e, desde então, tornaram-se amigos. Decorridos alguns meses, João Cutileiro convidou-o para ser seu assistente. Após aceitar o convite, Croft mudou-se para Lagos, no Algarve³². Sobre essa relação de amizade entre os artistas, em entrevista concedida à Teresa Blanch³³, em julho de 2001. Caldas e Blanch (2002, p. 26), em um catálogo sobre Croft, afirmam que ele disse o seguinte:

²⁹ Por causa da admiração de Croft por Goya (1746- 1828), somada à minha própria admiração por ele, em agosto de 2015, no intuito de pesquisa, fui à Biblioteca Nacional da Catalunha em Barcelona, visitar o acervo de gravuras originais de *Os caprichos* (provas de artista, edição encadernada pelo próprio artista) e *Os desastres da guerra* (coleção de 80 lâminas gravadas em água-forte, 1746- 1828, editadas pela Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1930. Esta edição foi destinada a angariar fundos para a reconstrução da Espanha após a Guerra Civil. Tristan Barbará, Isaura Pena e eu tomamos nas mãos os dois volumes dos livros de artista e nos emocionamos. Foi uma experiência excepcional ter em mãos provas de artista originais de *Os Caprichos*, inclusive observar os erros de grafia em espanhol, frequentes em sua escrita. Em 1918, novas edições foram realizadas pela *Calcografía Nacional* em Madrid, 1918. Nessas edições posteriores, os editores lixaram e corrigiram os erros de ortografia das matrizes originais. Constatei que as técnicas utilizadas por Goya nas duas edições dos livros de artista, também são utilizadas por Croft em suas gravuras. (ponta-seca, água-forte e água-tinta). Quanto à temática, Goya e Croft expõem uma dimensão universal de grande complexidade de significados e tragicidade, tendo em comum o homem diante da morte. Em Goya, de maneira geral, o tema da violência é bem explícito. Em Croft, a sutileza nos remete a algo não menos intenso, como as consequências da morte, a finitude, o jazer do ser humano no seu último repouso - um caixão.

³⁰ Disponível em: <<http://www.gfilomenasoaes.com/pt/artists/cv/jose-pedro-croft>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

³¹ João Pires Cutileiro é um escultor português, nascido em Lisboa a 26 de Junho de 1937. Disponível em: <http://www.citi.pt/cultura/artes_plasticas/escultura/cutileiro/biogr.html>. Acesso em: 26 ago. 2016.

³² Disponível em: <<https://www.publico.pt/sup-publica/jornal/como-falar-de-jose-pedro-croft-302602>>. Acesso em: 25 set. 2015.

³³ Teresa Blanch nasceu em Barcelona em 1952. É historiadora de arte e curadora de Arte Contemporânea, no ARTEINFORMADO, Espaço de arte ibero-americano, em Madrid, Barcelona.

João Cutileiro foi como um mestre para mim, forneceu-me uma boa formação técnica. Assim, fiz a minha primeira exposição: uma série de macacos sobre pedestais em pedra, que, na realidade, eram exercícios de modelação. O minimalismo foi algo que entrei em contacto quando já estava na escola, mas só em livros. Era, para mim, ao mesmo tempo, crítico e fascinante.

Neste trecho, Croft narra sobre sua primeira exposição individual, ocorrida em 1983, na Galeria Diário de Notícias, em Lisboa, intitulada *José Pedro Croft: escultura*. A exposição teve em seu catálogo um texto de apresentação escrito por João Cutileiro, *Escrever sobre um discípulo*, que inaugurou uma extensa bibliografia de textos publicados em catálogos a respeito de suas exposições individuais,³⁴ o que proporcionou a Croft novos caminhos no campo da arte.

Suas obras marcaram presença em várias Bienais Internacionais, com destaque para a 19^a *Bienal Internacional de São Paulo*, São Paulo, Brasil, em 1987, e a 46^a *Bienal de Veneza*, Veneza, Itália, em 1995. Em ambas, ele esteve presente como representante de Portugal. Em março de 2016, foi mais uma vez escolhido para representar Portugal na 57^a *Bienal de Veneza*, Veneza, Itália, que ocorreu de maio a novembro de 2017. Ressalta-se que a obra de José Pedro Croft está representada em importantes coleções de arte, tanto no âmbito público quanto no privado³⁵. Em 1998, o artista recebeu o Prémio Nacional de Arte Pública Nacional Tabaqueira (Queluz) e, em 2001, o Prémio EDP – Desenho, ambos em Portugal.³⁶

Prosseguindo neste apanhado histórico da trajetória de Croft, foi o período de 1978 correspondente ao tempo em que ele passou a se dedicar plenamente ao trabalho com escultura. Naquele momento, suas obras assemelhavam-se a sarcófagos e marcaram, nesta fase, a presença de caixas que nos fazem lembrar túmulos.

Entre os anos de 1981 e 1987, Croft utilizou calcário e mármore para realizar suas esculturas; de 1988 a 1990, bronze pintado; e, em 1992, usou o gesso. Todas as obras realizadas com cada

³⁴ Apesar de insistente procura, infelizmente, não tive acesso a este catálogo, tampouco ao texto referido.

³⁵ O seu trabalho está representado em Portugal nas coleções da Caixa Geral de Depósitos, Lisboa; Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; Fundação de Serralves, Porto; Fundação Luso- Americana para o Desenvolvimento, Lisboa; Ministério da Cultura; Sintra Museu de Arte Moderna “Coleção Berardo”, Sintra. No estrangeiro, as suas obras estão representadas nas coleções do Banco Central Europeu, Frankfurt, Alemanha; Centre Georges Pompidou, Paris, França; Centro Gallego de Arte Contemporâneo, Santiago de Compostela, Espanha; Colección Bienal de Escultura “Ciudad de Pamplona”, Espanha; Colección Fundación Helga de Alvear, Cáceres, Espanha; Fundación Caixa Galiza, La Coruña, Espanha; Fundación La Caixa, Barcelona, Espanha; MEIAC– Museu Extremeño Iberoamericano de Arte Contemporâneo, Badajoz, Espanha; Museo de Cantabria, Espanha; Museo de Zamora, Zamora, Espanha; Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Espanha; Museo de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil; *Sammlung* Albertina, Viena, Áustria. (SARDO, 2014, p. 278).

³⁶ EDP - Energias de Portugal. Consultar o Anexo no final desta Tese para maiores informações sobre o currículo artístico do artista.

um desses materiais remetem, na sua maioria, a urnas funerárias de formatos diversos. Essas esculturas funerárias foram feitas com fragmentos de pedras que Croft enumerava, montava e desmontava em reedições sucessivas.

Na mesma entrevista concedida à Blanch (CALDAS; BLANCH, 2002, p. 27), Croft assim disse sobre as suas primeiras peças semelhantes a sarcófagos:

[...] Joguei com elementos que fazem lembrar sarcófagos e baixos-relevos da época tardo-gótica renascentista, a única verdadeiramente importante na história de Portugal, mas também me referia à morada dos deuses, no Egípto, a época em que escultura foi mais conceptual. Utilizei fragmentos de mármore industrial para criar acumulações, justaposições, apenas com a ideia de “caixa”. Quando acabava a obra, desmontava-a” cada pesado era a confirmação do todo. Nenhuma peça era igual, no entanto, na sua composição existia um jogo de métricas e de interrupções. Cada pequeno elemento era marcado com um número e correspondia a um determinado lugar. A peça era acompanhada por um livro de instruções. O jogo ficava claro quando a escultura era desmontada. O que eu procurava era criar algo que fosse doméstico e manejável e também ironizar sobre o totem [...].

As pedras empilhadas formavam um tipo de jogo que estimulavam a interação com o fruidor, que buscavam contato da obra com o corpo do fruidor.

A repetição é recorrente em sua obra em relação ao desenho, à escultura e à gravura. Cada um destes campos comporta uma série de repetições de procedimentos, inerentes ao exercício do trabalho artístico. Repetir é o que Croft faz, num processo tanto de criação como de execução, o que não é linear. O processo de trabalho de Croft se faz num contínuo retomar uma coisa depois da outra. É um ritmo de trabalho complexo, que sai de um procedimento de desenho e retoma ao ponto onde ele deixou na escultura ou na gravura. Sobre a repetição em Croft, Sardo (2014, p. 17) observa que:

[...] o que é interessante na prática artística de Croft é que os processos repetitivos se exercem como um procedimento que encerra uma potência, a de progredir no caminho de um fogo-fátuo que vai ardendo e migrando de procedimento para procedimento, de tradição disciplinar para tradição disciplinar, sabendo que, em cada um desses casos, a matriz cumulativa (e posteriormente subtractiva) é, por si mesma, um processo que implica repetições.

Este procedimento denota o fenômeno de expansão, discutido por Rosalind Krauss em 1969. Croft, no campo da sua criação artística em desenho sobre gravura e nas séries de gravura em metal P.E, contribui na ratificação da hipótese levantada nesta Tese, de que os procedimentos utilizados por ele na Impressão apontam para um Campo Expandido.

Nas Figuras 17 e 18, mostram-se dois modelos diferentes de contentores ou caixas. Acima, na Figura 17, uma caixa de mármore para guardar um corpo, um contentor que serve para guardar alguma coisa que acabou, um passado. Essa obra evidencia que o contentor, ou a caixa que contém o corpo, guarda a mesma proporção do corpo humano, fragmentário, não completo, como se já estivesse em decomposição. Esse formato do contentor foi utilizado na gravura em metal (Figura 18), de modo geométrico, quase abstrato, um retângulo do qual o corpo humano foi abstraído, porém, guarda ainda a analogia do corpo morto representado na Figura 17.

Esse desenho da Figura 18 foi feito sobre uma gravura em metal, sobre a qual Croft utilizou uma camada de verniz para impermeabilizar a gravura; depois aplicou a tinta sintética na cor vermelha; por cima, trabalhou em desenho com traços de caneta *rotring* com tinta-da-china. A superposição das camadas do verniz, da tinta sintética e da tinta-da-china fizeram quase desaparecer a imagem da gravura inicial.



Figura 17
José Pedro Croft
Sem título, 1981
Mármore
250x80x60 cm
Fonte: José Pedro Croft, 1979-2002



Figura 18
José Pedro Croft
Sem título, 2013.
Desenho a lápis, tinta-de-china e verniz e tinta sintética sobre gravura
56,5x45 cm
Fonte: José Pedro Croft - objectos imediatos

As Figuras 17 e 18 expressam um movimento de migração do campo da escultura para o campo da gravura e deste para o campo do desenho. À medida que o artista vai rompendo as fronteiras entre os diversos procedimentos técnicos, conseqüentemente alargam-se os campos artísticos, resulta em abertura dentro do Campo Expandido.

No entanto, coloca-se uma questão necessária: como explicar que se trata de Campo Expandido em Impressão? Para responder a esta pergunta, recorri às fundamentações colocadas por Didi-Huberman em seus livros *La ressemblance par contact-archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, publicado em 2008, e *O que vemos e o que nos olha*, publicado em 1998, em relação às noções de Impressão e ao conceito de escultura no campo ampliado desenvolvida por Rosalind Krauss, conforme já abordado no subitem 1.4.

No primeiro capítulo desta Tese, há uma referência feita à estrutura argumentativa sugerida por Didi-Huberman e Didier Semin para a mostra *L’Empreinte*, estrutura esta que denominei Esquema 1, que aparece no capítulo 1, subitem 1.3. Este Esquema 1 será utilizado no decorrer da presente Tese para definir os procedimentos de Impressão analisados no *corpus* dos três artistas pesquisados.

Analisando as Figuras 17 e 18 de Croft, percebi que elas fazem analogia à Impressão por contato da carne, por meio da temática sobre o corpo fragmentário e a antropometria (como exemplificado na Figura 17). A partir dessa constatação, percebi que se trata de uma analogia com os *Contatos da desapareição, por meio da experimentação da passagem à desapareição* (essa obra da Figura 18 o é).

Explicando melhor, a obra da Figura 17 foi, aqui, analisada, dialogando com o tema da *Impressão por Contato da carne/corpo fragmentário, a antropometria e a efígie*, subjetivamente, pois o artista realiza a escultura materializando o contato do corpo com o contentor, tendo construído o objeto a partir das proporções corporais do homem, cuja imagem é fragmentária. Já a obra da Figura 18, considerei-a como o tema de *Contatos da desapareição/da passagem à desapareição*, porque Croft superpõe várias camadas de verniz e tinta sintética sobre gravura impressa e adiciona desenhos de hachuras até que a imagem original quase desapareça. Portanto, há a passagem para a desapareição da imagem original criada na gravura em metal sobreposta pelo desenho.

Em relação aos materiais utilizados por Croft, na produção escultórica, há expressiva mudança nos materiais, os quais passaram do mármore ao calcário, ao bronze, ao bronze pintado, ao gesso, às resinas sintéticas, à terracota. Em inúmeras obras ao longo da década de 1990, José Pedro Croft usou peças de mobiliário, como mesas e cadeiras domésticas, dentre outras, articuladas com peças de gesso, pedra, espelhos e estruturas metálicas industriais (CROFT; SARDO, 2014, p. 19) (Figura19).



Figura 19
José Pedro Croft
Sem título, 1996
Espelho e fragmento de cadeira
148x120x25 cm
Fonte: José Pedro Croft, 1979-2002

Nesta obra de 1996 (Figura 19), observa-se uma cadeira doméstica sem assento, na escala natural de uma cadeira num espaço arquitetônico. Em entrevista, Croft (2017) diz que: “no meu trabalho, a arquitetura estabelece limites porque contém. Um canto, um centro de sala, uma parede. São planos que já existem e sobre os quais posso agir.”³⁷.

Fragmentada, a cadeira foi destituída de sua funcionalidade, a de acolher o corpo, montada contra a parede do espaço expositivo. Os pontos de contato que a mantém na verticalidade são estabelecidos por suas duas pernas apoiadas sobre o chão e as quatro estruturas do assento que tocam a parede. Sobre a parede, Croft afixou um espelho retangular no mesmo alinhamento do espaldar da cadeira fragmentada. O que restou da cadeira instaura um objeto que foge da utilidade cotidiana de uma móvel e toma identidade de objeto escultórico, um dispositivo instalado por Croft no espaço real.

O espelho remete a um ecrã, bidimensional e plano, é o campo visual que reflete parte do espaço arquitetônico do lugar e incorpora a presença do fruidor quando este se coloca diante da obra no ato da fruição. A utilização de espelhos a seccionar a presença do fruidor ou o espaço expositivo é frequente em sua obra, cria uma ilusão ótica à medida que reflete o ambiente real e que reflete a imagem do fruidor neste mesmo ambiente.

A peça mobiliária (Figura 19) já não funciona como cadeira, no entanto, não deixa o fruidor em dúvidas de que o é, ou pelo menos o que restou dela. Remete o fruidor à história de um objeto que um dia teve uso utilitário, embora tenha deixado de ser funcional; colocou-se em inadequação devido ao corte das pernas que a tornou frágil, destituída de sua função original. Espantosamente, o que restou dela ainda é, aos olhos do fruidor, uma cadeira de fato, realista, tangível, na escala de uma cadeira de verdade.

Por isso, nesta obra, concordo quando Sardo afirma que trata de um objeto escultórico que aponta para um retorno à definição de uma instância de cunho realista, ou, talvez, de retorno ao realismo.

Ao mencionar a relação dessa obra da cadeira contra a parede com espelho (*Sem Título*) a uma possível proposta de Croft dentro do Campo Expandido da escultura na contemporaneidade,

³⁷ Entrevista concedida por Croft a Rui Jorge Martins. Disponível em: <http://snpcultura.org/jose_pedro_croft_obra_de_arte_nao_e_uma_coisa_para_entreter_o_povo.html>. Acesso em: 12 out. 2017.

associo ao Campo Expandido em escultura praticado nos anos 1960 por Robert Morris e por Robert Smithson na *Land Art*. Ambos foram contemporâneos na experimentação da arte inserida na paisagem. Morris experimentava a expansão do campo da escultura, com preocupações próprias de sua negação ao Minimalismo e de seu interesse pela *Gestalt*. Smithson experimentava os modos de escultura na paisagem, no ambiente externo, fosse este urbano, rural ou fluido, como as águas de um lago. Para Sardo, Croft realizou algumas esculturas (ver Figura 22) nas quais retoma o ponto deixado por Robert Smithson em obras de 1964. Delfim Sardo diz, ainda, que as obras *Enantiomorphic Chambers* e a obra *The Exhaustion of Sight or How to Go Blind and Yet See*, de autorias de Robert Smithson, parecem ser referências tomadas por Croft para realizar, em 1998, esculturas confeccionadas com estruturas de ferro e espelhos que se relacionam com o espaço arquitetônico, onde o dispositivo foi instalado por Croft. Essas duas obras de Smithson foram mencionadas no primeiro capítulo desta Tese, no subitem sobre Campo Expandido. Conhecedora da obra e dos textos dos respectivos artistas, Rosalind Krauss desenvolve com profundidade as noções de Campo Expandido. Smithson pesquisava sobre a *Land Art* a partir das experiências na paisagem. Croft retoma essa ideia de interferência na ambiência de um espaço arquitetônico e nele realiza procedimentos para trazer o espectador para o interior da escultura, por meio do artifício óptico de jogos de espelhos. Na obra *Sem Título* (Figura 22), Croft recria um espaço arquitetônico ao combinar espelho com mobiliário e com a parede.

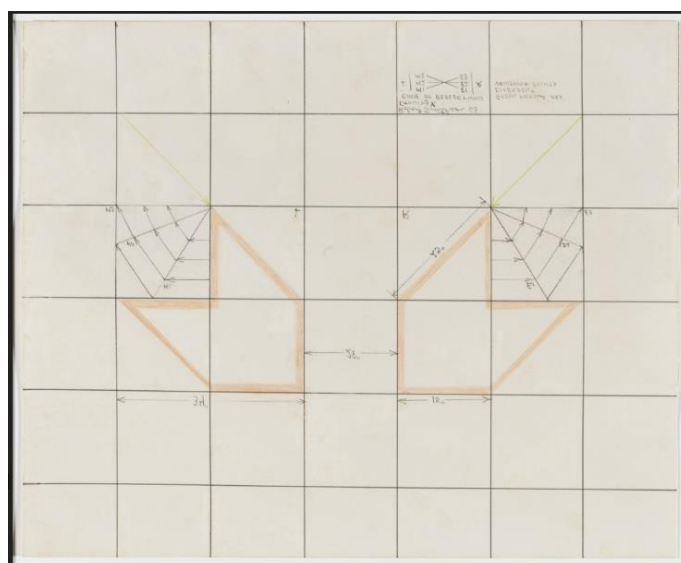


Figura 20
Robert Smithson
Enantiomorphic chamber, 1965
Desenho preparatório, lápis sobre papel
35,6x40,6 cm
Fonte: Reynolds, 2003

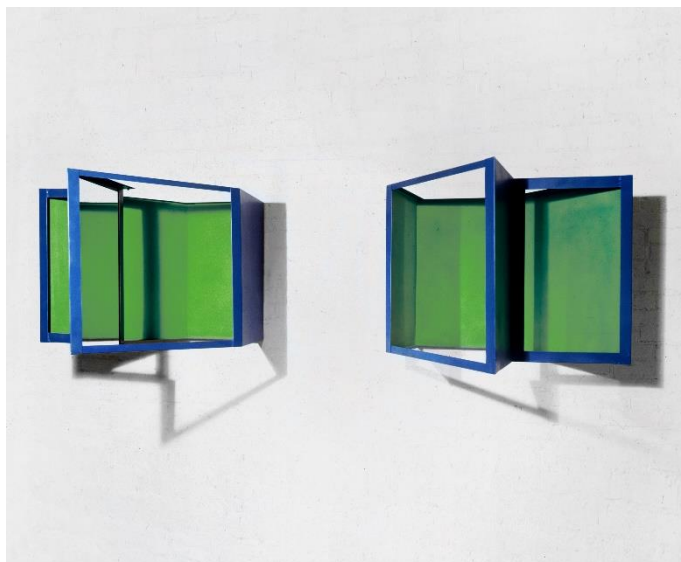


Figura 21
Robert Smithson
Enantiomorphic chamber, 1965
Ferro e espelho
61x76x79 cm

Disponível em: <http://holtsmithsonfoundation.org/smithson-solo-exhibition-australia/smithson_enantiomorphic-chambers_1965_color/>. Acesso em: 14 mar. 2018



Figura 22
José Pedro Croft
Sem Título, 2009
Ferro e espelho
107x140x190 cm
Fonte: José Pedro Croft - Objectos Imediatos

Deixo, aqui, um indicativo, para aprofundamentos posteriores, e arrisco-me a considerar que essa obra (Figura 22) encaixa-se dentro do Campo Expandido da escultura contemporânea, tal como outras obras realizadas por Croft.

Trata-se de uma proposta ancorada no realismo, como diz Sardo (2014, p. 24-25):

A escala e o interesse pela relação com o espaço real – entendido como o espaço arquitectónico – são, no entanto, ferramentas que Croft usa, sobretudo porque sua escultura tem vindo a reafirmar o cunho realista que está presente no regresso da reutilização de elementos de mobiliários e da arquitetura, como mesas, bancos, sobretudo portas, que agora coexistem com caixas, vidros, espelhos e outras peças de mobiliário, mas numa escala tendencialmente mais arquitectónica do que antropomórfica. Uma das alterações importantes nesse regresso do uso do mobiliário situa-se na complexificação do processo de acoplagem, ou de montagem: já não se trata de testar a relação tensa entre dois elementos, mas de produzir, seja por que meio for, uma nova entidade polimorfa repleta de remissões internas à sua própria história de uso. A outra importante alteração situa-se na introdução de múltiplos planos que atravessam a obra, e que adensam a complexidade do estatuto [...].

Os múltiplos planos espaciais têm sido experimentados por Croft na utilização de espelhos. Nesta obra, o espelho torna-se superfície e limite para a criação do ecrã. O espaço arquitetônico, onde se movimenta o corpo do fruidor, é trazido para dentro da obra através do reflexo do seu corpo no espelho, de modo que o fruidor está dentro e fora da obra ao mesmo tempo. Esta obra me remete a um diálogo que o artista estabelece com a arte minimal e a arte conceitual, fazendo parte do Campo Expandido.

A presença do espelho como elemento composicional na obra foi utilizada por muitos artistas ao longo da História da Arte. É um artifício interessante que, revisitado por Croft, incorpora a presença do fruidor em sua obra, como parte do processo da relação entre obra e fruidor. O espelho possibilita explorar além da oposição de fora e dentro no olhar do fruidor, que se vê incorporado à obra do artista. Inclui a sua corporalidade em movimento, espelha o seu corpo, fragmenta-o, secciona a imagem.

No final da década de 1990, mais precisamente em 1998, dois anos depois da obra da cadeira cortada, Croft repetiu uma nova obra por meio da recorrência ao espelho, na qual produz a visão fragmentada do reflexo do fruidor. Dessa vez, ele usou estruturas metálicas do tipo “[...] *Handy* articuladas com planos de espelho, ou estruturas de ferro, que se combinam com vidros e espelhos [...]” (SARDO, 2014, p. 21), que alteram a verticalidade.

A Figura 19 exhibe a obra *Sem Título* de Croft, realizada em 2007. Essa obra, que toma como ponto de partida o Estado da Arte alcançado pela *Enantiomorfia* de Smithson, contribui para fazer avançar a compreensão sobre Campo Expandido em escultura, criando um dispositivo óptico em que a imagem do fruidor é mobilizada e transmutada por meio do jogo visual e interativo proporcionado pelos espelhos.

O jogo de espelhos está presente também em outras obras de Croft, como, por exemplo, a estante de copos (Figura 23), que remete à *Enantiomorfia* de Smithson. Nessa obra, o fruidor pode também se ver através do reflexo das prateleiras espelhadas, assim como por meio dos jogos de transparências múltiplas proporcionadas pelos conjuntos das taças, caso ele se aproxime da obra. Croft, então, se vale desses recursos para alcançar o procedimento que, segundo Delfim Sardo (2014, p. 21):

O seu cruzamento (de espelhos) com estruturas frias, não ligadas à afectividade do uso pessoal, mas da utilização social, é, no entanto, uma continuação filogenética do procedimento que consistia na absorção do espaço e do espectador para o interior da escultura, mas agora convertido à escala da sociabilidade inerente à situação expositiva.

O que não é indiferente no que diz respeito ao estatuto das obras enquanto máquinas sociais [...].

Esta obra remeteu-me a um móvel muito utilizado nas casas brasileiras, desde os anos 1920, chamado “cristaleira”, que consiste de prateleiras espelhadas, dentro de um pequeno armário de madeira fechado com portas de vidro. Estas cristaleiras, em sua maioria, são bens de família passados de geração em geração e remetem à memória e à afetividade. Esse móvel espelhado, o qual, ainda hoje, as famílias conservam em suas moradias, expõem, assim como a obra de Croft, coleções de louças, cristais, vidros, entre outros. Em suas esculturas, Croft já utilizava espelhos associados a peças de mobiliários, entretanto, ao invés de explorar a questão afetiva

em suas obras, ele transmite uma estranheza devido à disfuncionalidade e uma instabilidade aguçada na apresentação da obra em relação ao espaço arquitetônico.

Essa foi a primeira obra de Croft que tive contato, numa matéria divulgada no jornal brasileiro *Folha de São Paulo*, na primeira década de 2000. Chamou-me a atenção a seriação de copos industrializados, que se repetem nos modelos ali expostos. O material industrial das estantes que se compram prontas num supermercado dialoga com a proposta do *ready-made* de Duchamp. Vejamos o porquê de tal conexão encontrada: os primeiros *ready-made* de Duchamp foram uma pá de neve, uma roda de bicicleta e um secador de garrafas. Em 1916, Marcel Duchamp elegeu, dentre os diversos tipos de secadores de garrafas, o modelo de 50 garrafas, que foi apresentado pela primeira vez em Paris, 20 anos depois, em 1936, na *Exposition Surréaliste d'Objets* (objeto central visto na estante da Figura 21).



Figura 23
José Pedro Croft
Sem título, 2001
Ferro galvanizado, espelho e vidro
225x100x70 cm
Fonte: José Pedro Croft - *Objetos Imediatos*



Figura 24
Escorredor de garrafas Ready-made de Duchamp, 1916
Ferro galvanizado
64,2 cm
Fonte: Janis Mink, Taschen, 2013

Essa foi a primeira obra de Croft que tive contato, numa matéria divulgada no jornal brasileiro *Folha de São Paulo*, na primeira década de 2000. Chamou-me a atenção a seriação de copos industrializados, que se repetem nos modelos ali expostos. O material industrial das estantes que se compram prontas num supermercado dialoga com a proposta do *ready-made* de Duchamp. Vejamos o porquê de tal conexão encontrada: os primeiros *ready-made* de Duchamp foram uma pá de neve, uma roda de bicicleta e um secador de garrafas. Em 1916, Marcel Duchamp elegeu, dentre os diversos tipos de secadores de garrafas, o modelo de 50 garrafas, que foi apresentado pela primeira vez em Paris, 20 anos depois, em 1936, na *Exposition Surréaliste d'Objets* (objeto central visto na estante da Figura 24).

Sobre o termo *ready-made*, o próprio Duchamp, em 15 de janeiro de 1916 (MINK, 2013, p. 57), durante sua estada nos Estados Unidos, escreve uma carta para sua irmã, Suzanne Duchamp, a quem dá a entender: “aqui, em Nova Iorque, comprei objetos de forma similar aos que chamei *ready-made*. Tu conheces suficientemente aos ingleses para compreender o sentido de ‘já terminado’ que eu atribuo a esses objetos”.

A vitrina onde foi exposto o *ready-made* do *Secador de garrafas* (Figura 24) fez-me recordar a apresentação dos copos de vidro feita por Croft (Figura 23), já que ambas apresentam estruturas metálicas, vidros e objetos variados. Nos dois exemplos, pude constatar a presença da luz atravessando o vidro, criando um jogo de transparências, sombras, luzes, reflexões e projeções.

Sobre o emprego do espelho e de estrutura metálica industrial na obra de Croft, Caldas e Blanch (2002, p. 22) afirmam que:

O espelho não é refletor do real, tal como o vidro não é mera transparência, ou a moldura metálica verdadeiro volume. Tudo são molduras-limite, no interior das quais variação, movimento e luz diferem, para o interior das quais se precipitam, separados, materializando um *logos* em ruptura aberta com o discurso [...] A marcação captou, interiorizou, enterrou em si própria o peso e a luz, o objeto e o seu espaço, duplicando-os [...]

O jogo de espelhos nessa obra mistura a delicadeza das diferentes taças de vidro, o contraste da matéria opaca do ferro galvanizado diante da transparência, da leveza e da fragilidade do vidro, a intercalação de cheios e vazios, as densidades criadas pela proximidade ou distanciamento das taças, a luz acentuada pelos reflexos dos espelhos a recobrir as prateleiras, a duplicar suas estruturas verticais e os respectivos reflexos das taças sobre o espelho. Percebi a sutileza do brilho alquímico do vidro e a beleza da massa indefinida perpassada pela claridade, ou da semiopacidade criada por uma taça dentro de uma outra, gerando pequenas barreiras para a luz, que, refletidas pelo espelho, se somam à imagem do fruidor, incorporando-as momentaneamente.

2.2. Considerações sobre a produção gráfica de José Pedro Croft

Gravura em metal Desenho sobre gravura

2.2.1. Considerações sobre a gravura em metal

Em abril de 2014, fui apresentada às gravuras de Croft pelo professor Delfim Sardo. Até então, pensava em Croft como escultor e não como gravador. Daí em diante, sua obra gráfica passou a chamar-me a atenção e passei a notar que características da sua escultura se repetem nas gravuras: contraste, leveza, densidade, cheio e vazio, imagens seccionadas, movimento, repetição. Esse conjunto de características é elemento frequente que fundamenta sua semântica.

Em 1990, Croft, a convite de Tristan Barbarà,³⁸ passou a realizar suas gravuras em metal no *Taller Calcogràfic Joan Barbarà*³⁹ (Ateliê Calcográfico Joan Barbarà), em Barcelona, o que deu início a uma fecunda parceria entre eles, que continua em vigor até este momento. Sua produção gráfica realizada entre os anos de 1991 a 2001, referente a uma década de trabalho, foi apresentada ao público na sua exposição *José Pedro Croft 1979 - 2002 - Retrospectiva*, no Centro Cultural de Belém (CCB)⁴⁰, em 2002, na cidade de Lisboa. Esta exposição teve como curador Manuel Castro Caldas⁴¹ e constou de um catálogo das obras expostas e dois textos críticos escritos pelo próprio curador acima referido e por Teresa Blanch. Croft mostrou um conjunto de obras significativas, cujas coerências formal e conceitual podem ser vistas nas esculturas, nos desenhos e nas gravuras.

³⁸ Editor de livros de artistas e gravuras em grandes formatos, responsável pelo Ateliê Calcográfico Joan Barbarà, em Barcelona, Espanha. Disponível em: <<http://www.tristanbarbara.com/es>>. Acesso em: 8 ago. 2015.

³⁹ Com a morte do seu criador Joan Barbarà seus filhos, Tristan e Virgil, assumem a direção do ateliê calcográfico. Virgil é também impressor do ateliê e Tristan possui a Editora Tristan Barbarà Editions (TBE). De sua equipa técnica fazem parte os impressores Toni Alvarez e Valeria.

⁴⁰ Retrospectiva dos 23 anos de trabalho do artista, em que foram mostradas cerca de 230 obras.

⁴¹ Nasceu em Lisboa a 12 de janeiro de 1954. Estudou pintura (ESBAL) e Sociologia (ISCSP) em Lisboa. Em Nova Iorque, completou o *Whitney Museum of American Art Independent Study Program* (1980/81) e estudou História de Arte na *New York University* (B.A. 1983) e no *Institute of Fine Arts/NYU* (M.A. 1985, com especialização em Arte Contemporânea). Foi responsável pelas aquisições da Coleção de Arte Contemporânea Portuguesa da Fundação Luso-Americana, Lisboa (1986-2005). Num regime eventual, escreve sobre arte e comissaria exposições, participando também em conferências, seminários e colóquios na área da Teoria, História e Crítica de Arte. Disponível em: <<https://www.sistemasolar.pt/pt/autor/534/manuel-castro-caldas/?ac=autor>>. Acesso em: 16 maio 2018

Tendo em consideração sua obra e os objetivos da presente Tese, minha análise foi focada na sua produção em gravura em metal, pois este recorte possibilitou a ampliação do meu entendimento sobre os procedimentos de Impressão na gravura. De fato, Croft usa, de modo distinto do que eu conhecia até então, as possibilidades da gravura em metal. O artista trabalha a gravura em metal, dentro da sua tradição, com edição ou tiragem de uma matriz, utilizando os pressupostos básicos da gravura. Croft, ao reutilizar antigas matrizes, para criar edição (tiragem) ou séries de P.E., o artista cria ainda a possibilidade de utilizá-las como suporte para desenhos. Seus procedimentos gráficos fogem da tradição neste quesito da reutilização da matriz; entretanto, o ato de Impressão, ou seja, o momento da transferência da imagem gravada e entintada sobre a matriz para o papel, o artista se mantém dentro da tradição da gravura.

Para Ferreira (1977, p. 1), a gravura é:

[...] a arte de transformar a superfície plana de um material duro ou às vezes dotado de alguma plasticidade, num condutor de imagem, isto é, na matriz de uma forma criada para ser reproduzida certo número de vezes. Deve, para isso, a placa ou prancha desse material ser trabalhada de modo a somente transmitir ao papel (que é o suporte de reprodução mais geralmente empregado), por meio da tinta (o elemento “revelador”) e numa operação de transferência efetuada mediante pressão, parte da linha e/ou zonas que estruturam a forma desejada. Deixa-se então o branco (ou a cor) do papel realizar ativamente a sua contraparte na ordenação e surgimento da imagem integral e autônoma que se chama estampa.

Compreendo que Croft compartilha do mesmo conceito de gravura definido por Ferreira, porém o artista inova ao tratar, de modo distinto, a utilização da matriz. Normalmente, a matriz é inutilizada para evitar futuras edições (voltaremos a este assunto no subitem 2.8). Croft, diferentemente do que é de praxe, reutiliza regravações sucessivas da mesma matriz⁴². Às vezes, ele utiliza acumulações de gravações, outras vezes ele as retira. Por exemplo, quando está usando a maneira negra, ele retira parte da superfície da chapa de cobre para criar os brancos. Neste caso específico, ele inova a técnica da maneira negra ao utilizar ferramenta da escultura adaptada para criar os brancos (este assunto será retomado neste capítulo no subitem 2.3). No que diz respeito às outras técnicas da gravura em metal, como a ponta-seca, a água-

⁴² Em contato com o artista e gravador brasileiro Angelo Marzano, no final de 2018, pude constatar que ele também faz uso da reutilização da matriz para criar obras únicas, diferentemente de Croft, que cria séries ou tiragens.

forte (técnica que utiliza mordentes⁴³), a água-tinta e a fotogravura, ele as utiliza da maneira convencional.

Para muitos, é questionável o que é considerado gravura ou não. Por exemplo, para Croft, para alguns artistas e para algumas instituições de arte, para ser gravura, é necessário haver encavo. Neste sentido, somente a xilogravura e a gravura em metal seriam realmente consideradas gravuras. A litografia e a serigrafia, por serem planográficas e por não existir encavo, seriam excluídas deste conceito. No entanto, no Brasil, de forma geral, as Escolas e Instituições de Arte, encarregadas pela manutenção, pela preservação e pela divulgação da gravura como um saber e fazer, consideram as quatro modalidades (xilogravura, gravura em metal, litografia e serigrafia) como sendo gravuras⁴⁴. Durante a minha formação na Escola Guignard (1976-1981), aprendi, e repasso aos meus alunos, que as quatro linguagens são consideradas, de fato, gravuras.

Na exposição *José Pedro Croft 1979 - 2002 - Retrospectiva*, o artista mostrou uma série de gravuras em metal, em grande formato, editadas no Ateliê Calcográfico Joan Barbarà acima referido. Neste mesmo ano, 2002, Fernando Cordero⁴⁵, ao visitar galerias e museus em Lisboa, deparou-se com o catálogo da citada exposição e manifestou seu desejo de expor a obra gráfica de Croft na *Galería La Caja Negra*⁴⁶, em Madrid, Espanha. Alguns meses depois, ao reunir-se com José Pedro Croft e com Tristan Barbarà, estabeleceu um trabalho de colaboração com o artista e com o Ateliê Calcográfico Joan Barbarà. Desde então, a *Galería La Caja Negra*, especializada em artes gráficas⁴⁷, gravuras, fotografias e livro de artistas, tem sido responsável por apresentar e divulgar internacionalmente as suas novas edições gráficas.

Desde o início de seu percurso artístico, em 1981 até hoje, 2019, ao longo de 38 anos de carreira, a produção artística de Croft tem sido intensa e extensa. Esse percurso não é linear, transita simultaneamente pelos campos da escultura, do desenho e da gravura, que se contaminam e que são igualmente importantes na sua obra.

43 Ver Glossário.

44 É comum o termo "gravura" que designa a imagem obtida de uma matriz, ser sinônimo do termo "estampa", normalmente utilizado na Espanha.

45 Editor e diretor da Galería La Caja Negra Ediciones em Madrid, Espanha. Disponível em: <<http://www.lacajanegra.com>>. Acesso em: 20 set. 2015.

46 A *Galería La Caja Negra* foi inaugurada em 1998 em Madrid, tendo como objetivo editar e expor obras e projetos que têm sua base conceitual na gráfica contemporânea. Desde essa data, a galeria tem exibido suas próprias edições e de outros editores, que também tem realizado projetos expositivos próprios, frutos de colaborações com numerosos artistas. Disponível em: <<http://www.lacajanegra.com>>. Acesso em: 20 set. 2015.

47 Ver Glossário.

Observei, em diversos momentos desta pesquisa, que, em Croft, existe uma interação entre os campos. Isabel Matos Dias (2009, p. 15) afirma que Croft, “[...] reitera movimentos, volta atrás para ir mais à frente”. Essa movimentação entre os campos, prossegue Dias, é “[...] um processo contínuo e continuado, a caminho, sempre a continuar”. Apresento, a seguir, um pouco da obra de Croft no desenho, na gravura e na escultura, para mostrar como se interagem. A movimentação de Croft entre estes diversos campos é importante para confirmar que sua obra aponta para um Campo Expandido. Isso aparece na medida em que ele utiliza, por exemplo, uma gravura em metal e a transforma em desenho, deixando transparecer camadas sucessivas de diversos materiais gráficos. Ainda que o desenho apresente essas sucessivas camadas, o gesto gráfico de Croft permanece no “subsolo” do desenho sobre o papel.

Destaco que Manuel Castro Caldas, no texto intitulado *O modo egípcio*, escrito para o catálogo da exposição retrospectiva *José Pedro Croft - 1979-2002*, juntamente com Teresa Blanch, menciona o ano de 1979, período da Graduação em Arte de Croft, como o ano de início de uma série de desenhos sobre elementos do Egito: um gato mumificado, máscaras mortuárias, baixos relevos. Caldas considerou importante o conjunto desses três desenhos (I, II e III) a lápis que Croft realizou do gato mumificado, em 1979, o desenho II foi transposto para a gravura em metal e foi exposto nesta retrospectiva (Figuras 25 a 28).



Figuras 25 a 27
José Pedro Croft
Sem título, 1979
Grafite sobre papel
21x29,5cm

Fonte: José Pedro Croft, 1979-2002

Figura 28
Sem título, 1979
Água-tinta
20x32,3cm

Fonte: José Pedro Croft, 1979-2002

Na gravura do gato (Figuras 25 a 28), o rabo cria uma espécie de arabesco dobrado em U, que quase se autonomiza e liga, sob tensão, a massa central do corpo à aresta lateral da folha. Na gravura gerada, a imagem do gato mumificado apresenta-se espelhada e, segundo Caldas e Blanch (2002, p. 15) “[...] os negros tornam-se ao mesmo tempo mais modulados no interior (intensificando a impressão de uma massa impermanente, expansiva, sem que tal implique um acréscimo de precisão figurativa, pelo contrário) e mais profundos em termos de contraste geral com o fundo [...]”. Nesta obra da gravura do gato mumificado, Croft saiu do campo do desenho para o campo da gravura. Gestava, desde então, algo que se tornaria recorrente em Croft, nos vários campos de sua atuação (escultura, desenho e gravura), o ato de regressar a momentos anteriores do seu trabalho, retomando elementos compositivos que se repetiriam em suas

contacto com as suas fragilidades, para ficarem mais fortes”⁵⁰. Curiosamente, Croft aborda esses assuntos intangíveis por meio de uma forma muito simples, o retângulo. Os contentores, que são as formas que Croft comumente explora em seu trabalho, são formas contidas num simples retângulo. Assim, disse Croft, em 2017, nesta mesma entrevista dada a Rui Jorge Martins, ainda refletindo sobre sua retrospectiva de 2002 e sobre sua escolha pela forma retangular:

Em 2002, por ocasião de uma retrospectiva no Centro Cultural de Belém, em Lisboa, comecei a olhar para todo o trabalho que tinha realizado ao longo de 20 anos e percebi que, fosse desenho ou escultura, tinha estado sempre a trabalhar em retângulos ou caixas. De repente, tudo ficou claro. Era como se escolhesse um retângulo para falar de tudo. Trabalho com essa forma geométrica, mas posso estar a falar de ética.

Hoje, depois de muito observar seus desenhos, suas gravuras e suas esculturas, fui me familiarizando com a forma com a qual o artista trabalha os materiais em seu processo de criação. Posso dizer que a obra de Croft tem como características repetir, trabalhar com a seriação, reativar matrizes anteriores, empregar vocabulário formal reduzido ao essencial, explorar as formas de sólidos simples (paralelepípedo, cubo, esfera, prisma) e figuras geométricas planas (retângulo, quadrado, triângulo, círculo); dentre todas, como visto no parágrafo precedente, Croft admite explorar o retângulo majoritariamente.

Devido à grande quantidade de leituras que fiz de seus críticos, como Manuel Castro Caldas, Tereza Blanch, Fernando Cordeiro, Isabel Matos Dias, Delfim Sardo, João Silvério, Amador Vega, Tristán Barbarà, Hellmut Wohl, entre outros, cresceu em mim o interesse sobre sua força e seu modo de ver o mundo por meio da arte. No início desta pesquisa, não foi fácil perceber as características intrínsecas de Croft, dada a complexidade de suas criações.

A visita ao Ateliê Calcográfico Joan Barbará, em Barcelona, para observar Croft trabalhando em suas gravuras em metal, foi decisiva para o entendimento de seu processo criativo. A mediação de Sardo, no sentido de abrir-me a possibilidade de ir ao ateliê acima referido, tornou possível acompanhar o processo de Impressão em agosto de 2015. A visita possibilitou o contato mais profundo com a obra gráfica do artista no ateliê e a observação do desenvolvimento de seu trabalho, durante os quatro dias que permaneci em Barcelona. Naquela

⁵⁰ Entrevista concedida por Croft a Rui Jorge Martins. Disponível em: <http://snpcultura.org/jose_pedro_croft_obra_de_arte_nao_e_uma_coisa_para_entreter_o_povo.html>. Acesso em: 12 out. 2017

ocasião, tive a oportunidade de conhecer e acompanhar o processo de trabalho de gravação e de Impressão de várias P.E. da edição de uma gravura do artista. Nestes dias, mergulhei na atmosfera desse importante e lendário ateliê de gravura em metal, que, por mais de seis décadas de existência, exerceu, e continua a exercer, relevante papel de pesquisa e inovação no campo da gravura. É exatamente nesse espaço iluminado pela rica trajetória de grandes artistas (Antoni Tàpies, Joseph Beyus, Richard Hamilton, entre outros) que José Pedro Croft trabalha suas gravuras.

Outra observação importante realizada no ateliê refere-se ao gesto de usar a ferramenta da ponta rotativa sobre a chapa de cobre; isso faz referência à inovação da técnica da maneira negra, conforme esclarece Silvério (2010, p. 181):

A maneira negra é uma técnica de gravura precisa que permite encontrar os meios-tons do negro que a estampa virá a revelar como uma imagem contrastada, revelando o branco cuja intensidade é uma medida do tempo. José Pedro Croft aplica esta técnica à sua obra gravada, que encontra uma correspondência no desenho. Nas linhas desenhadas em sobreposição, como uma fina rede, sobre folhas de papel onde resistem outras estampas, ou tão somente um desenho que se encontra latente, em espera.

Croft utiliza a matriz de uma gravura já realizada, retrabalha em sua superfície e faz a Impressão de séries de Prova de Estado, diferentes umas das outras, criando uma seriação, ou uma edição (tiragem de uma matriz) cujas gravuras obtidas são iguais entre si. Ele inova uma técnica milenar, que é a maneira negra, por meio da aplicação de uma ferramenta própria da escultura (ponta rotativa). Retira uma camada mínima da chapa de cobre, produzindo um baixo relevo que vai gerar os brancos na gravura, em seu resultado final. A utilização de uma ferramenta da escultura na gravação da matriz evidencia sua facilidade em transitar do universo da escultura ao universo da gravura, que em sua obra se tornaram imbricadas, próximas, quase inseparáveis.

Em Croft, a Prova de Estado sempre nos expõe à sequência temporal de uma tiragem que sucede a outra, a mostrar que cada trabalho vai, segundo João Silvério (2010, p. 12), “revelando um léxico mais rico e mais complexo”. Algumas chapas de cobre são guardadas durante anos e reativadas posteriormente. Silvério (2010, p. 12) considera “[...] sua prática artística como um movimento pendular que regula seu trabalho, mas cujo curso é imprevisível. A repetição

do ato se alia à capacidade de retomar a corporalidade do objeto, aparentemente terminado, para reencontrá-lo como matéria bruta”.

Croft regressa a momentos anteriores do seu trabalho para buscar outra possibilidade de representação que incorpora gestos, incisões, marcas. Ainda na ocasião da visita ao ateliê em Barcelona, surpreendeu-me, mas compreendi que a forma com a qual Croft reutiliza a matriz se dá fora ou além da tradição da gravura. Entendo sua proposição como uma contribuição à gravura e isso é, também, denotativo de que este artista exerce um trabalho no Campo Expandido da gravura.

Quanto à poética do artista, reafirmo que as histórias da sua vida são contadas por meio do seu trabalho, pois, como a maioria dos artistas, sua obra expressa algo de autobiográfico bastante expressivo. Sobre a grande quantidade de obras dedicadas ao tema da morte, a monumentos funerários, aos caixões e aos contentores, Croft relembra, em entrevista à jornalista Anabela Mota Ribeiro⁵¹, que, desde cedo, visitava cemitérios, onde aprendeu a localizar a morte no tempo de vida das pessoas por meio das informações contidas em suas lápides. Ele relacionava as alamedas e as vias do cemitério à representação simbólica das ruas e avenidas de uma cidade, e isto o inspirava na criação de sua poética funerária.

Vida e morte, imanência e transcendência, são temas que, de tão presentes, tornaram-se aspectos já permanentes, intrínsecos em sua obra. Suas primeiras esculturas evidenciam pessoas mortas em sarcófagos, pórticos, as ideias das caixas egípcias desmontáveis, o empilhamento de pequenas peças de mármore a formar um arco do triunfo. Em entrevista concedida à Teresa Blanch (CALDAS; BLANCH, 2002, p. 27), referente à Retrospectiva de 1979-2002, no texto intitulado *Amnesia*, Croft disse o seguinte “nossa vida também é uma passagem. [...] A morte é realmente o nosso futuro”.

Outro tema caro a Croft é o cinema. Sua obra, especialmente nas suas seriações, traz a ideia de movimento e de conexão com o cinema e Croft (2002, p. 31) afirma:

O espectador não está estático, move-se com a câmera. O mundo está sempre a mudar, movemo-nos continuamente. Num mesmo tempo coexistem tempos diferentes de

⁵¹ Entrevista concedida por Croft para à Anabela Mota Ribeiro - Jornal Arte e Cultura. Disponível em: <http://www.snpcultura.org/vol_jose_pedro_croft_html>. Acesso em: 20 set. 2015

observação, situações rurais, de alta tecnologia, urbanas, semiurbanas. Não creio que haja uma consciência única de observação do mundo.

Croft, sendo um cinéfilo, transporta para sua obra uma potente energia que remete ao diálogo que ele estabelece com o cinema, com a imagem em movimento. Nessa linha, Blanch (2002, p. 51) assinala o valor que Croft atribui “ao olho que vê, que parece conter em si um entendimento implícito do espectador como espectador móvel, como o olho que transforma a obra e, por conseguinte, como uma experiência incessante de visão que modifica continuamente as obras.”

A obra se transforma por meio do gesto do artista, adquire uma natureza múltipla (o reaproveitamento da mesma matriz para novas obras). Abre-se ao maior número de leituras possíveis. Então, tal como na Arte Povera e em outros movimentos da década de 70, Croft admite poder haver uma variação, uma diversidade, um trabalhar com inúmeros materiais que antes não eram considerados “nobres”, como terra, terracota, gesso e outros materiais. A crítica de arte, em geral, tem sido unânime em reiterar a importância inovadora da sua obra como um dos conjuntos gráficos mais significativos das últimas décadas (BARBARÁ; CORDERO; SILVÉRIO, 2010).

Em entrevista a mim concedida por correio eletrônico, entre os dias 10 e 13 de abril de 2016, quando da preparação desta Tese, Croft disse-me que o seu primeiro contato com a gravura em metal foi “na ESBAL, em 1977, quando estudava pintura”, e que nesse período “admirava os trabalhos dos artistas Rembrandt, Picasso, David Hockney, Beuys, Goya e Warhol” Acrescentou, ainda, que o que lhe chamava a atenção naquelas obras era “a radicalidade da luz e trevas e a simultaneidade de como a forma se autoconstrói e se autodestrói”.

2.2.2. Considerações sobre a produção gráfica de José Pedro Croft

Tenho uma necessidade de contar histórias.

*Tenho uma necessidade de perceber o mundo
contando as histórias, sendo o narrador.*

José Pedro Croft⁵²

É sabido que muito já foi escrito sobre a extensa obra de José Pedro Croft, os vários suportes que usa, como a escultura, o desenho e a gravura. E, de certa maneira, existe concordância entre os autores quanto ao fato de que, em Croft, cada uma dessas linguagens se complementa. O seu percurso não deixa dúvidas de que é o escultor quem desenha e faz gravura, mas o desenho, assim como a gravura, nutre de novas possibilidades a sua escultura, provocando uma contaminação entre as linguagens. Relembro que se trata de migração de tradição a tradição, migração de campo a campo, que culminam na sua inserção no Campo Expandido.

Tanto nas obras bidimensionais quanto nas tridimensionais, as questões espaciais encontradas por Croft são as mesmas: repetição, pontos de tensão e estabilidade, peso, densidade, recombinação de soluções compositivas, processos aditivos, processos subtrativos, migração de práticas bidimensionais para práticas tridimensionais (e vice-versa), utilização de materiais específicos dos campos bidimensionais e tridimensionais. A esse respeito, ele diz: “Quando trabalho em bidimensão, trabalho em gravura ou em desenho; e trabalho exatamente as mesmas questões espaciais que trabalho na escultura”.⁵³

Escultura, desenho e gravura estabelecem para Croft um mesmo desafio: transcrever, a partir dos seus meios, aspectos de sua vida cotidiana. Hellmut Wohl⁵⁴, no texto *Monumentos vazios: uma instalação de José Pedro Croft no Museu Calouste Gulbenkian em Lisboa*, escrito para a exposição *Paisagem Interior*, afirma que Croft tem persistido em dizer que, em toda a sua obra, as coisas que tocamos e vemos todos os dias são a base e a origem da sua arte e que o artista

⁵² <https://www.snpcultura.org/vol_jose_pedro_croft.html> Acesso em: 5 mar. 2018.

⁵³ Entrevista concedida por Croft à Anabela Mota Ribeiro. Disponível em: <<https://www.publico.pt/sup-publica/jornal/como-falar-de-jose-pedro-croft-302602>>. Acesso em: 25 set. 2015.

⁵⁴ Helmut Wohl (1928-2018) era Professor Emeritus na Boston University e ensinou história de arte na *Yale University*, na *Cooper Union School of Art and Architecture*, N.Y. e na *New School for Social Research*, N.Y. As suas áreas especiais de interesse foram sobretudo o início do Renascimento italiano e a arte europeia da primeira parte do século XX. Foi curador de várias exposições de artistas portugueses contemporâneos tendo organizado a exposição pioneira “Portuguese Art Since 1910” na Royal Academy em Londres, 1979. Membro do Conselho Institucional do Ar.Co, acompanhou de perto o projecto da escola desde o seu início.

atribui à sua própria obra algo que ele nomeia “histórias”. Para Wohl (2007, p. 21), essas “histórias” podem ser traduzidas como jogos:

Jogos que ele partilha conosco e onde se questiona, altera, transforma ou contraria o que vemos e como vemos as coisas do mundo que nos rodeia. Os temas destas “histórias” – jogos que ele partilha conosco e onde se questiona, altera, transforma ou contraria o que vemos e como vemos as coisas num mundo que nos rodeia. Os temas dessa “história” são o peso e a leveza, a estabilidade e a instabilidade, a pressão e a libertação, o equilíbrio e o desequilíbrio, a verdade e a ilusão, e a interação entre eles, tantas vezes paradoxal.

A luz e a sombra, o vazio e o cheio, o interior e o exterior, o equilíbrio e o desequilíbrio, a transparência e a opacidade, a superfície e a profundidade, o nomadismo e o sedentarismo, a verdade e a ilusão, a transcendência e a imanência também são temas antagônicos que habitam os seus trabalhos. Incluo em seu vocabulário palavras como viagem, memória, espaço, contentor. João Silvério (2014, p. 179) elucida que:

O vocabulário formal e material que o autor utiliza é reduzido ao mínimo essencial, mas sabemos também que a modalidade que o seu trabalho integra e explana, como procedimento e decisão, lhe confere uma amplitude que lhe permite reencontrar-se como registro da sua poética e da sua experiência dos elementos materiais que incorpora em cada nova obra. Esta noção de registro, e assim de memória, está ligada ao acto, à atividade humana que decorre sob o princípio da incerteza, de fazer e desfazer, como se fossem estações de uma viagem onde a consciência intuitiva do autor se concentra no decorrer do próprio processo e não apenas no resultado.

Quanto às referências feitas por Silvério sobre as decisões que o artista toma no processo de criação, destaca-se a matriz como a base na qual o artista grava a sua obra. Como num palimpsesto, as camadas de imagens latentes, reminiscências dos gestos precedentes, nos revelam vestígios, impressões digitais, marcas de trabalhos anteriores, que presentificam e atualizam, nas transparências das superfícies das tramas, formas e cores impressas sobre o papel. Croft reflete a este respeito:

Por exemplo, os meus desenhos são sujos, têm dedadas, são feitos em materiais pobres. Não são particularmente bonitos. Uso guaches, não me interessa a tela, prefiro o papel. Na escultura, uso materiais precários, que já existem. São lixo, entre aspas. O ferro, muitas vezes, é um ferro enferrujado. São peças torpes, difíceis, quase indiferentes.

Aquele gesso com aquele bocado de pedra não é uma coisa absolutamente fascinante. O fascínio tem a ver com o somatório de coisas improváveis. A partir daqui, sem quase nunca sair do mesmo sítio, tenho inúmeras possibilidades.⁵⁵

Na gravura em metal, seus gestos são repetitivos ao usar a ponta-seca sobre a chapa de cobre. Ao visualizar a sua gravura, deparamo-nos com a qualidade do seu traço, intuímos a presença de sua mão firme a segurar a ferramenta e a imprimir ritmos, sons, linhas e tramas, a ferir a matéria e a conferir ao cobre zonas de densidade, ora rarefeitas, ora densas.

Em 2015, a visita ao Ateliê Calcográfico Joan Barbarà, em Barcelona, e a visita realizada ao ateliê de Croft, em Lisboa, possibilitaram-me conhecer várias de suas produções gráficas, P.E., gravuras em grandes escalas, livros de artista e desenhos sobre gravuras. Estas experiências foram fundamentais para a compreensão e a percepção do processo de criação de suas obras gráficas. Percebo que elas são atemporais e que as imagens geradas remetem a mudanças e a transformações. Uma a uma clamam até o limite corpóreo dos gestos do artista, que mergulham nas profundezas densas da chapa de cobre, a nos revelar o embate do corpo do artista sobre a matéria, a alquimia das formas geradas a cada nova incisão, a cada sulco gravado pela ponta-seca que a mão de Croft conduz.

O labor e a sequência dos atos que o fazer gravura em metal exige no seu exercício de existir, tudo impregna e traduz, no resultado da obra impressa, a atmosfera do ateliê como lugar de investigação e de produção, que se manifestam na somatória dos esforços que se estabelecem entre o artista, os impressores e o editor. Colaborativamente, a obra gráfica de José Pedro Croft é soma, criação, técnica, transpiração, transformação, circulação e potencialização.



Figuras 29 e 30
José Pedro Croft gravando chapa de cobre com ponta-seca.

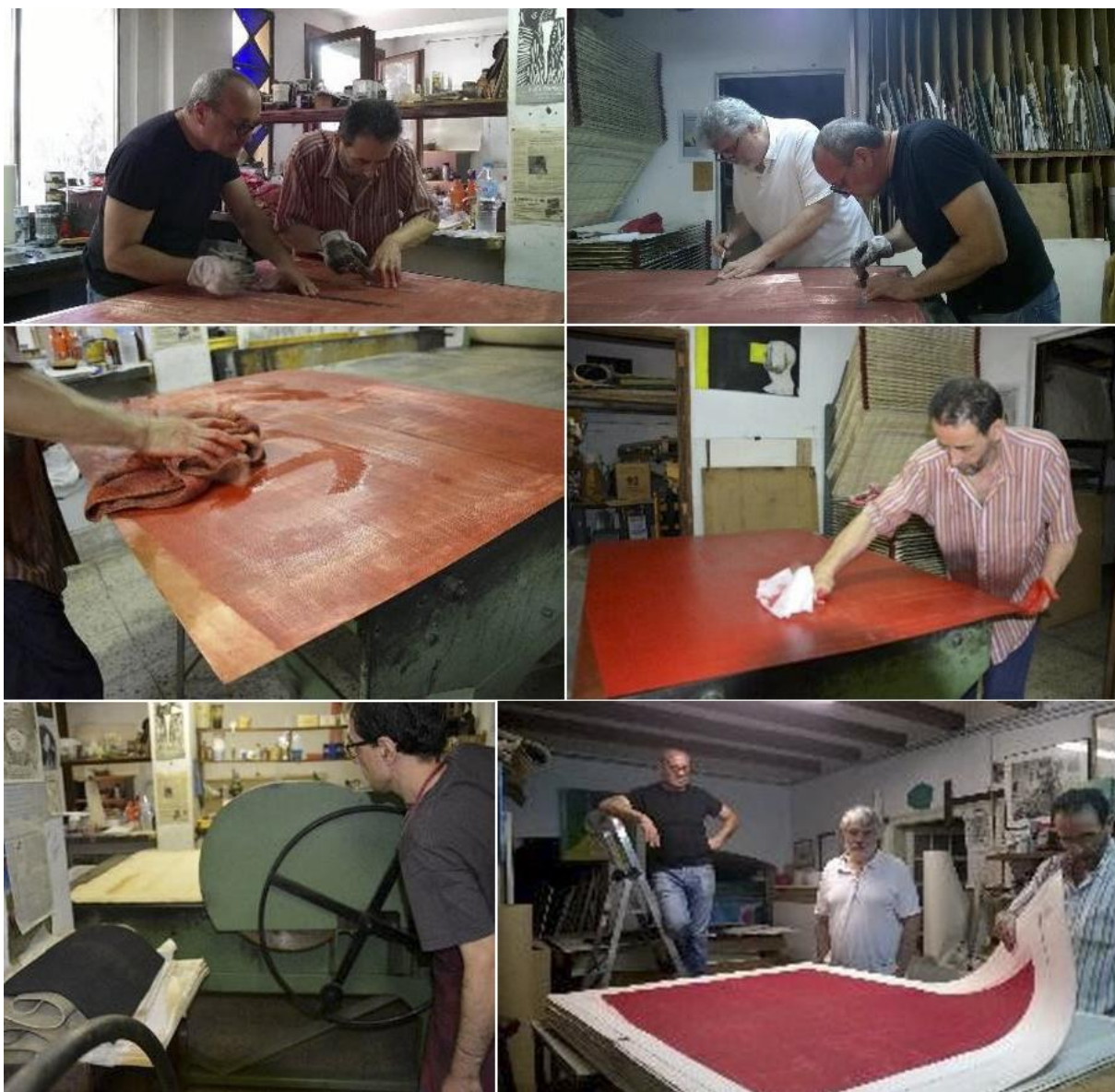
⁵⁵ Entrevista concedida por Croft a Rui Jorge Martins. Disponível em: <http://snpcultura.org/jose_pedro_croft_obra_de_arte_nao_e_uma_coisa_para_entreter_o_povo.html>. Acesso em: 12 out. 2017.

Nas Figuras 29 e 30, observa-se Croft trabalhando uma matriz em chapa de cobre, utilizando a ponta-seca sobre ela. Com apoio de uma régua de metal, ele faz inúmeras incisões paralelas, para hachurar a superfície, em tramas superpostas, ou justapostas, criando campos de densidade e de massas tonais. De acordo com Isabel Matos Dias (2006, p. 8) “O aparecer lento e progressivo da latência da imagem é sempre uma surpresa. Exige paciência, tempo, colaboração da oficina, da máquina, do impressor”.

A assistência da equipe técnica de gravadores e de impressores do ateliê é fundamental, porque são especialistas qualificados em gravar, imprimir e suprir as necessidades técnicas do artista.⁵⁶ Os utensílios manuseados por Croft na gravura em metal são guardados em caixas pessoais, onde o artista mistura ferramentas, próprias do seu ofício de escultor (ponta rotativa) e de gravador, que demanda ferramentas adequadas, como a ponta-seca, entre outras.

O processo de gravar, entintar e imprimir uma gravura passa por várias etapas intermediárias: o preparo do papel, o entintar da matriz, a limpeza das bordas, o ato de levá-la para a prensa, a feitura das marcações de registros da chapa de cobre e da folha de papel, ou sobre a prensa elétrica ou prensa calcográfica. Dependendo da dimensão da matriz e, conseqüentemente, do papel a ser utilizado na impressão, define-se qual o tipo de prensa será adequada: para papéis de maiores dimensões, utiliza-se a prensa elétrica, para os menores, utiliza-se a prensa calcográfica. As etapas de entintagem e de limpezas anterior e posterior da chapa são repetidas inúmeras vezes durante a impressão da edição, conforme o desejo do artista (Figuras 31 a 36).

⁵⁶ É importante mencionar que o Ateliê Calcográfico Joan Barbarà oferece apoio aos projetos individuais de artistas que frequentam o espaço, atendendo cada artista por vez. Sendo assim, a execução dessas etapas não é necessariamente solitária, pois o artista conta com a colaboração dos técnicos do ateliê. Esse é um exemplo positivo que reforçarei na minha prática como docente: ainda está vivo o espírito de colaboração que vem da tradição da gravura, isso é fundamental para o sucesso dos gravadores.



Figuras 31 a 36

Croft e Barbarà em colaboração no Ateliê Calcográfico Joan Barbarà, Barcelona, 2015.

Fonte: Foto da autora, 2015

Figura 31 - Tristan ajudando Croft a gravar a ponta-seca, 2015.

Figura 32 - Toni ajudando Croft a gravar a ponta-seca, 2015.

Figura 33- Toni limpando a chapa de cobre para impressão, 2015.

Figura 34 - Toni entintando a chapa de cobre, 2015.

Figura 35 - Valerià imprimindo edição, 2015.

Figura 36 - Resultado da gravura impressa, 2015.

A montagem do ateliê de gravura em metal exige equipamentos específicos, prensas diversas, espaços apropriados e investimento financeiro. Muitos artistas participam de ateliês coletivos para viabilizar a compra e a manutenção dessa estrutura, como, por exemplo, as prensas

calcográficas mecânica ou elétrica. As capelas onde se utilizam os mordentes e as banheiras e se mergulha o papel para retirar o excesso de cola requerem espaço bem ventilado, para que o ambiente seja salubre. Enfim, para que o trabalho do artista seja realizado de maneira adequada.

2.3. *Reprodutibilidade da imagem: poder de posse e fruição*

Na matéria estão o germe da vida e os germes da obra de arte

Gaston Bachelard (1994, p. 36)

A definição de gravura original⁵⁷ foi convencionada em 1960 e formalizada em 1963, nas normas estabelecidas pela *Association Internationale des Arts Plastiques*, filiada à UNESCO. Anico Herskovits (1986, p. 84), brasileira, gravadora, escritora e professora de xilogravura, afirma em seu livro *Xilogravura: arte e técnica*: “hoje, considera-se original apenas a gravura em que o autor da imagem é o mesmo que executa a matriz e a imprime ou, então supervisiona e aprova sua impressão”.

Para termos a multiplicação de um original é necessário que o artista crie com instrumentos apropriados e técnicas exclusivas da gravura em metal, uma matriz geradora de imagens. No caso específico da obra gráfica de Croft, que trabalha com a gravura em metal, a matriz⁵⁸ é realizada sobre uma chapa de cobre e, geralmente, o artista utiliza as técnicas ponta-seca, maneira negra, água-tinta, água-forte e a fotogravura⁵⁹.

Como é próprio da gravura, a tiragem ou edição⁶⁰ é obtida no processo de impressão da matriz, ou matrizes, que, historicamente, romperam com a tradição valorativa da peça única, criando o múltiplo, que favorece a sua democratização e expande o poder de posse e de fruição. Consequentemente, a gravura provocou, no passado, e continua ainda, no presente, a provocar a renovação no conceito e a avaliação do objeto artístico por meio do caráter serial da gravura. A artista multimídia canadense Jocelyne Alloucherie (2012, p. 10) nos lembra que o caráter serial da gravura tanto se presta à difusão quanto ao controle:

A gravura e a imprensa foram as primeiras mídias desenvolvidas no Ocidente – o que não foi por acaso – mesmo que elas tenham sido inventadas em outras latitudes. Trata-se de ferramentas de difusão da democratização, mas também de controle das ideias,

⁵⁷ A definição de uma gravura original foi convencionada no III Congresso Internacional de Artistas, realizado em Viena, em 1960, e sua formalização foi estabelecida pela *Association Internationale des Arts Plastiques*, em 1963 (BONOMI; KATZ, s.d. p. 16.)

⁵⁸ A partir deste momento as palavras matriz e chapa de cobre se equivalem.

⁵⁹ Ver Glossário para todas as técnicas acima relacionadas.

⁶⁰ Ver Glossário.

expressando essa ambiguidade desde sua origem. Essa condição está presente no âmbito da gravura, bem como nos meios de produção e reprodução da imagem.

O caráter serial na obra gráfica de Croft apresenta-se de várias maneiras: primeiro, de maneira tradicional, criando uma edição, ou seja, uma tiragem de exemplares múltiplos de uma mesma imagem, impressa com a mesma cor, ou cores, a partir de uma mesma matriz, ou matrizes impressas sobre papel específico para a gravura em metal. Geralmente, usa-se papel 100% algodão, com gramaturas de 240 g/m² (HERSKIVITS, 1986, p. 86^[OBJ]). Esta prática é fundamental para a sua legitimação; já o ano de sua realização fica a critério de cada artista colocar ou não.

Em geral, mesmo que a matriz tenha sido assinada (o que não é usual), ou que o papel tenha recebido uma marca d'água personalizada pelo artista, ainda assim, ela deverá ser assinada a lápis por seu criador. Normalmente, a numeração aparece no rodapé da gravura no canto esquerdo. Também não existe uma regra fixa quanto à edição de gravuras, isto é, quantas gravuras ou múltiplos vão fazer parte de uma mesma edição ou tiragem, podendo ter 3, 9, 12, 25, 50 ou mais múltiplos⁶¹, como no caso da gravura em metal. Essa definição cabe ao artista fazê-la. Portanto, podemos ter pequenas, médias ou grandes edições, variando conforme a linguagem gráfica. Dificilmente encontraremos grandes edições em gravura em metal, devido ao desgaste natural que a chapa de cobre sofre à medida em que se realiza o processo de impressão.

Para contextualizar o processo de reprodutibilidade na obra gráfica de Croft, abordo cinco exemplos que seguem nos subitens abaixo: gravura de uma só cor, gravura de duas cores.

2.3.1. Gravura de uma só cor

De forma geral, padronizou-se associar o número de cores de uma gravura ao número de matrizes por ela utilizada. Portanto, gravura de uma só cor seria aquela em que o artista utilizou apenas uma matriz, entretanto, nem sempre esta norma é absoluta. Os dois exemplos abaixo (Figuras 37 e 38) podem comprovar que tanto a regra quanto a exceção podem realizar gravura de uma só cor.

⁶¹ Ver Glossário.

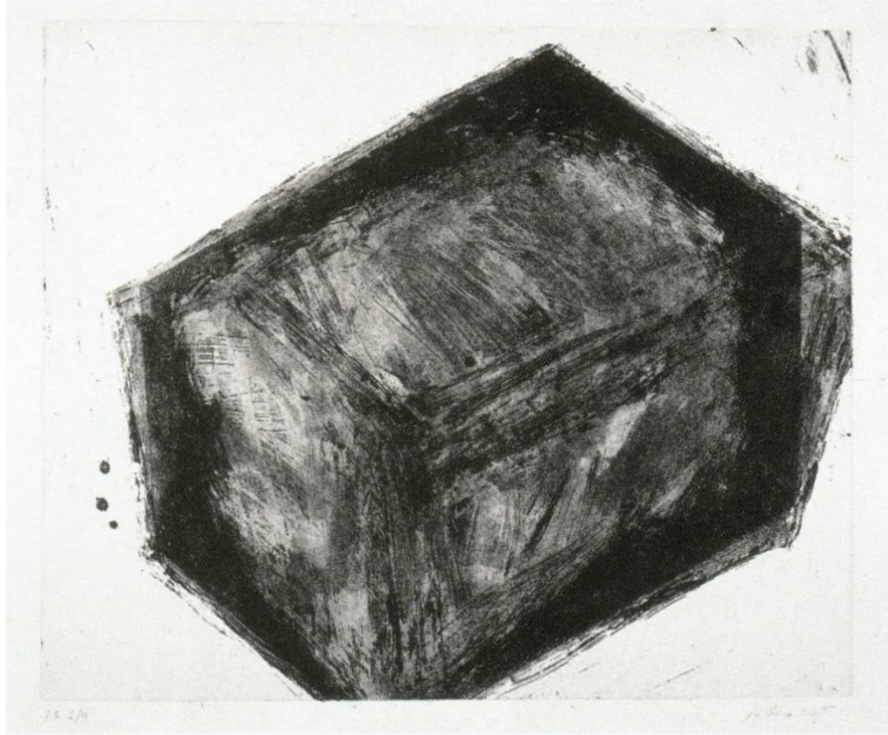


Figura 37
José Pedro Croft
Sem título, 1991
Água-tinta
64x77 cm
Fonte: José Pedro Croft, 1979-2002

Neste primeiro exemplo, a gravura realizada em 1991 mostra o início da parceria entre José Pedro Croft e o Ateliê Calcográfico Joan Barbarà. Nela, já percebemos a presença do retângulo, tão utilizado em toda a sua obra. Tecnicamente, trata-se de uma gravura simples, na qual ele utiliza apenas uma matriz gravada em água-tinta e impressa em preto. Observa-se variações tonais que vão do branco ao preto profundo. O retângulo aqui representado, assim como na cauda do gato mumificado (Figuras 25 a 28), é seccionado em duas pontas, reafirmando um procedimento que irá ocorrer com frequência na sua obra.

O segundo exemplo trata-se de uma das gravuras mais antigas de Croft que foi realizada na década de 1990 e representa um aro e sua contra forma (Figura 38), e foi construída a partir de uma única chapa de cobre. A imagem foi intitulada *Sem título*, bem como a maioria de suas obras. Ela apresenta dois retângulos, dois círculos, um quadrado e o rebatimento espelhado do aro claro em relação ao aro escuro, transmitindo uma sugestão de movimento rotatório para a direita, um convite à movimentação do olhar do fruidor. O claro e o escuro, a forma e a

contraforma são jogos de oposições, que são recorrentes na obra de Croft. Posteriormente, ele irá retomar esta proposta de aros e elementos circulares que me parecem dialogar com a obra de Richard Serra, uma de suas grandes referências.

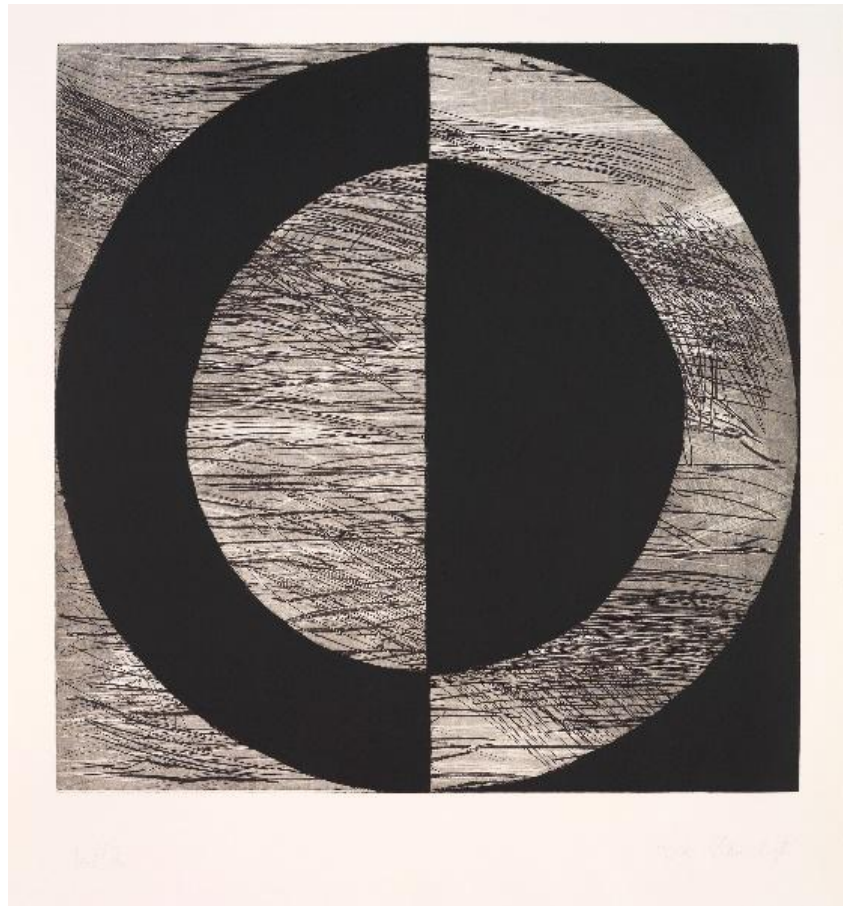


Figura 38
José Pedro Croft
Sem título, 1997
124x113 cm
água-tinta, ponta-seca, água-forte e maneira negra
Fonte: Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto

Esta gravura (Figura 38) foi realizada por Croft utilizando as técnicas de água-tinta, água-forte, maneira negra com hachuras em ponta-seca, entintada na cor preta e impressa sobre papel de algodão. Para obter este resultado, o artista utilizou duas matrizes de mesmo tamanho e as imprimiu em preto, em dois momentos distintos.

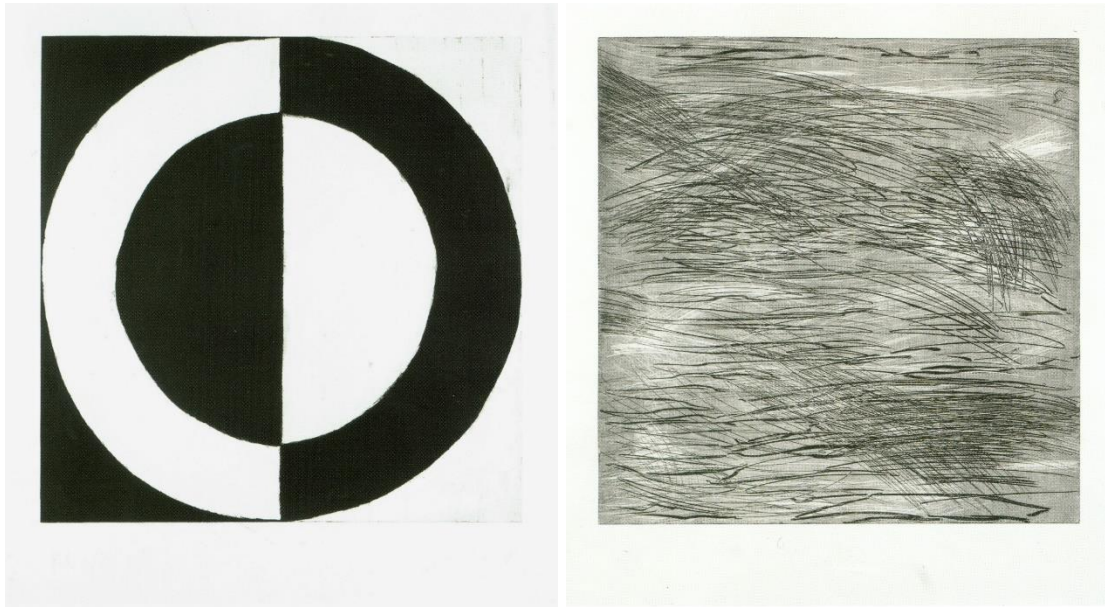


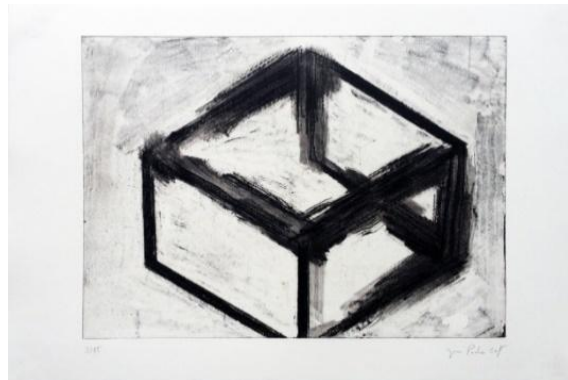
Figura 39
José Pedro Croft
Sem título, 1997
Água-tinta
124x113 cm
Fonte: José Pedro Croft, 1979-2002

Figura 40
José Pedro Croft
Sem título, 1997
Água-tinta, ponta-seca e maneira negra
124x113 cm
Fonte: José Pedro Croft, 1979-2002

Em relação às questões argumentativas propostas por Didi-Huberman e Didier Semin, no já mencionado Esquema 1, classifico esta obra dentro de *Impressão por Contatos da Matéria*, item 1, *A matriz: formas e contraformas*, que materializa a oposição do cheio e do vazio. As figuras geométricas escolhidas por Croft não são estáticas, sugerem tensões espaciais, parecem girar em torno de um eixo central estabelecido no desenho. São formas geométricas que foram trabalhadas por Croft numa ordenação que lhes atribui um caráter expressivo das formas. Ele explora os valores cromáticos do branco ao preto. Estes valores perpassam pelo puro branco do papel, subtons de cinzas ocasionados pela dispersão e concentração das várias camadas de hachuras pretas, em contraposição ao preto absoluto.

2.3.2. Gravura de duas cores

Neste subitem, selecionou-se uma gravura colorida. Para criá-la, foram gravadas duas matrizes em chapas de cobre, exatamente do mesmo tamanho (40 cm x 61 cm). A primeira chapa de cobre foi gravada em ponta-seca e em maneira negra (Figura 41) e a segunda foi gravada em água-tinta (Figura 42). Posteriormente, a primeira chapa foi entintada na cor preta e impressa sobre papéis de algodão do mesmo tamanho e gramatura⁶², que, após a secagem da primeira cor, recebeu a impressão da segunda chapa de cobre, entintada em vermelho transparente. O resultado da sobreposição e do encaixe das impressões das duas chapas entintadas com as suas respectivas cores, preto e vermelho, proporcionou à gravura final (Figura 43) nuances em diferentes tons de preto, cinza, vermelho, marrom e o próprio branco amarelado do papel, que passou a funcionar não apenas como suporte, mas também como cor integrante à gravura.



⁶² Ver Glossário.

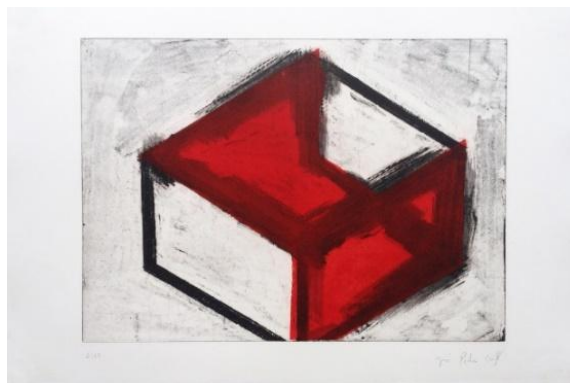


Figura 41
José Pedro Croft
Sem título, 2001
ponta-seca, maneira negra.
40x61 cm
Fonte: Dias, 2009, p. 48

Figura 42
José Pedro Croft
Sem título, 2001
água-tinta
40x61 cm
Fonte: Dias, 2009, p. 48

Figura 43
José Pedro Croft
Sem título, 2001
água-tinta, maneira negra, ponta-seca
40x61 cm
Fonte: Dias, 2009, p. 48

Os três estados representados nas Figuras 41, 42 e 43 mostram a impressão das duas chapas nas suas respectivas técnicas de gravação (ponta-seca, água-tinta, maneira negra). A Figura 43 é o resultado final da gravura idealizada pelo artista, impressa com as duas chapas de cobre gravadas nas duas cores que a compõem. O autor, deliberadamente, expôs os dois estágios representados nas Figuras 41 e 42, junto à gravura finalizada (Figura 43). Isto é, mostrou separadamente as duas imagens impressas de cada uma das chapas de cobre que a constituem. Olhando-as de maneira descendente, a segunda imagem (Figura 42) corresponde à segunda cor, ou seja, a segunda chapa gravada e impressa em vermelho transparente. A terceira imagem (Figura 43) é a fusão, a somatória, das duas chapas gravadas e impressas em preto e vermelho transparente. Esta sequência de gravuras foi exibida na exposição realizada em 2009, na Academia das Artes dos Açores, localizada no antigo prédio da Igreja da Graça, em Ponta Delgada na ilha de São Miguel, nos Açores.

Ao mostrá-las separadamente, e nesta ordem sequencial, Croft as (des)constrói. Neste sentido, as congela para, assim, potencializar a eficácia das imagens e lançar aos nossos sentidos o processo de impressão e de seriação que delas emana. Neste caso específico, cada uma das três

etapas de elaboração desta gravura se sustenta enquanto imagem gráfica e reforça o caráter de seriação que as constitui. Croft faz a edição de cada um destes três estágios.

Podemos também pensar que houve, por parte do artista, uma preocupação, ou a intenção facilitadora, ou mesmo didática, em apresentá-las desta maneira, para que, por meio da construção e desconstrução, o fruidor, ao observá-las, possa obter pistas e estabeleça maior aproximação com o processo de criação desta da gravura e, conseqüentemente, com o raciocínio gráfico utilizado por Croft.

Revejo-me nas palavras de Isabel Matos Dias (2009, p. 4), quando afirma que “há gravuras que insinuam o seu próprio processo de fazer(se), desfazer(se), refazer(se), até fazer aparecer”. É exatamente este exercício de construção, de desconstrução e de congelamento, que, há pouco, me referi ao descrever as etapas de criação e de elaboração destas gravuras como processo mediador e facilitador, que o artista estabelece entre o fruidor e as gravuras expostas. No caso destas gravuras analisadas, editou-se 24 gravuras e quatro *Hors Commerce* H.C.⁶³, de cada uma de suas três etapas, como vimos nas figuras acima expostas.



Figura 44
Academia de Artes dos Açores Ponta Delgada S. Miguel, 2009
Fonte: José Pedro Croft - Escultura-Desenho-Gravura-Fotografia

⁶³ Assinados e numerados de 1/24 a 24/24 e quatro H.C., numerados H.C.1/4 a H.C.4/4 (CROFT, 2009, p. 52). Este catálogo foi editado por ocasião das exposições de gravura de José Pedro Croft, nos Açores.

Concluindo, trata-se de *Impressão de Contatos da Matéria*, subitem 1: *A matriz: formas e contraformas*, de acordo com o Esquema 1 criado por Didi-Huberman e Didier Semin, já indicado no primeiro capítulo desta Tese, exatamente porque o artista trabalha forma e contraforma e existe o contato da chapa de cobre com a tinta e da matriz entintada com a superfície do papel, mediante a pressão da prensa calcográfica.

2.4. *Circularidade entre linguagens*

A circularidade entre as linguagens em Croft evidencia diálogos entre escultura, desenhos, gravura e desenho sobre gravura como exemplificado nas Figuras 45 a 48.

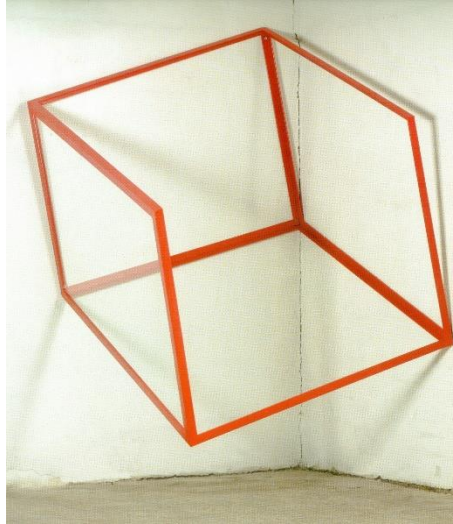


Figura 45
José Pedro Croft
Sem Título, 2008
Ferro e vidro
157x123x114 cm

Fonte: José Pedro Croft - Escultura-Desenho-Gravura-Fotografia

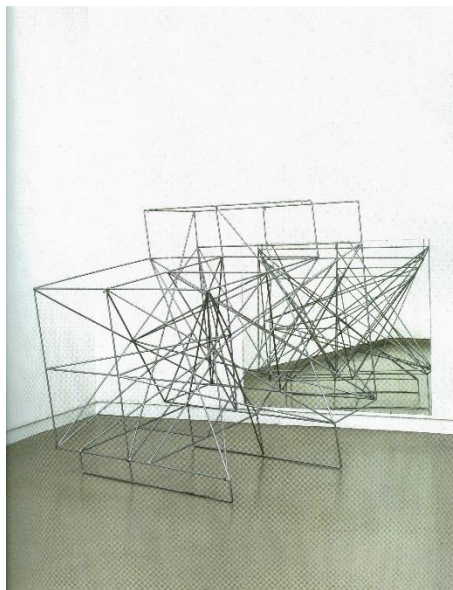


Figura 46
José Pedro Croft
Sem título, 2010
Descrição: escultura em ferro e espelho
155x175x137 cm

Fonte: Laura Castro Caldas, 2010 (Croft e Sardo, Catálogo 2014, p. 63)

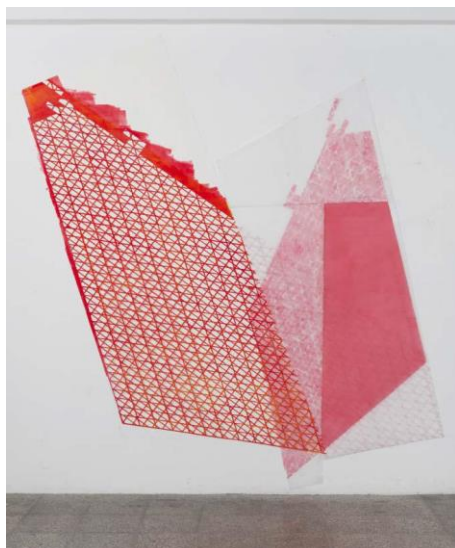


Figura 47
José Pedro Croft
Sem título, 2014.
Colagem, tinta de esmalte, grafite, nanquim sobre papel.
250x238 cm.

Fonte: Daniel Malhão Fotógrafo, 2014, (Croft e Sardo, Catálogo 2014, p. 241)



Figura 48
José Pedro Croft
Sem Título, 2017
Água-tinta, gravura, açúcar e ponta-seca
199x148 cm

Disponível em: <<http://www.veracortes.com/artists/jose-pedro-croft/works>>. Acesso em: 03 jan. 2018

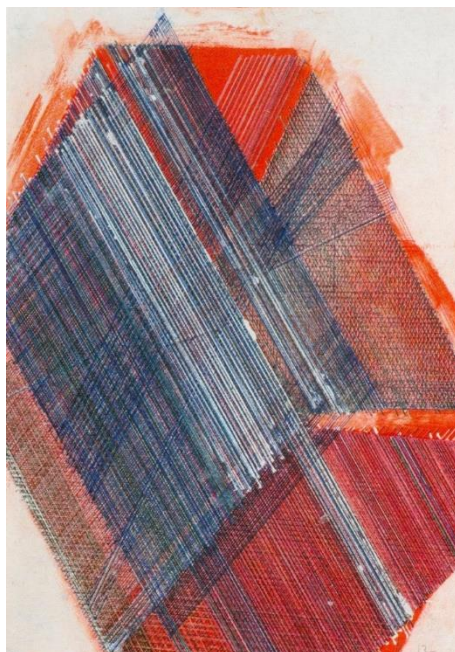


Figura 49
José Pedro Croft
Sem Título, 2012
Tinta-da-china e verniz sobre gravura
47x34 cm
Fonte: José Pedro Croft - Objectos Imediatos

As imagens acima mostram a capacidade do artista em lidar com várias linguagens, a explorar inúmeras possibilidades de composições bidimensionais e tridimensionais, escultura (Figuras 45 e 46), em desenho sobre papel (Figura 47), gravura (Figura 48) e desenho sobre gravura (Figura 49). Muitas vezes, vemos as hachuras realizadas em suas gravuras crescerem e migrarem para os desenhos bidimensionais em grande escala (Figura 47), que ocupam o chão e a parede do espaço expositivo; ou um desenho que está a caminho de deixar de ser bidimensional para se tornar tridimensional e que caminha na direção das formas escultóricas (como mostradas nas Figuras 45, e 46)

Em entrevista concedida aos jornalistas Susana Sena Lopes e Luís Almeida D'Eça, Croft diz: “quando passo para a gravura, interessa-me a condição de múltiplo, que é uma condição contemporânea. Nós vivemos num mundo em que todas as coisas existem em múltiplos, sejam as esferográficas, sejam os telemóveis, etc.”⁶⁴. A seriação, a partir da Segunda Revolução Industrial de 1850, passou a fazer parte do nosso cotidiano e imaginário.

⁶⁴ Entrevista concedida por Croft ao Jornal Agenda Cultural Lisboa. Disponível em: <http://www.agendax.pt/artigo/entrevista-jose-pedro-croft#.Vt3FI_mLTIU>. Acesso em: 7 mar. 2016.

Assim como Croft, vários artistas contemporâneos também se valeram do conceito de seriação e de reprodutibilidade, e de suas inúmeras possibilidades, para criarem suas obras. Na mesma entrevista acima citada, Croft esclarece que os processos de produção em escultura e desenho são bem diferentes do que ocorre na gravura em metal, pois, segundo suas palavras:

Na gravura eu trabalho com um processo igual ao processo renascentista, tudo é ultra artesanal. Para o trabalho de criação e gravação das matrizes eu realizo durante seis meses a um ano, para depois a parte de estampação e realização da série ser feito durante 15 dias. Este trocar os tempos e viver em diferentes tempos também é uma coisa que me interessa.⁶⁵

Cada uma dessas linguagens por ele utilizadas, escultura, desenho e gravura, requerem do seu criador conhecimentos técnicos e domínios específicos de práticas artísticas. Tais especificidades vão influenciar diretamente na elaboração de suas criações, assim como vão estabelecer tempos de realizações distintos, sobretudo na gravura em metal, em que grande parte das técnicas de gravação e de Impressão das matrizes ainda continua a ser realizada exatamente como se fazia no século XV. Por isso, foi tão importante para mim estudar a obra de Croft, pelo fato de ele ser um gravador que atua na gravura tradicional e também no Campo Expandido. Analisar o *corpus* das obras de Croft possibilitou-me entender a transição da gravura tradicional para a gravura contemporânea.

O tempo de execução de uma gravura é naturalmente lento, demanda muita habilidade manual e muitos procedimentos técnicos. Esses procedimentos vão variar de acordo com a técnica escolhida pelo artista e, normalmente, elas requerem várias etapas a serem seguidas e repetidas até chegar ao produto final, isto é, chegar à gravura impressa sobre a folha de papel, seja como múltiplo ou como P.E., como ocorre especificamente na obra gráfica de Croft.

Dentre as figuras mostradas acima, destaco em especial o desenho da Figura 41 porque evidencia experimentação de Campo Expandido, mediante a utilização da gravura como suporte para o desenho. Trata-se de desenho sobre gravura, sobre a qual Croft realizou aplicação de camadas de verniz, tinta, tinta-da-china, criando um desenho que traz consigo a memória da gravura impressa.

⁶⁵ Entrevista concedida por Croft ao Jornal Agenda Cultural Lisboa. Disponível em: <http://www.agendax.pt/artigo/entrevista-jose-pedro-croft#.Vt3FI_mLTIU>. Acesso em: 7 mar. 2016.

2.5. Colagem sobre gravura

Croft reproduz, altera e desconstrói a sua gravura. Às vezes, desfaz uma gravura já impressa recortando-lhe um detalhe e enxertando-o⁶⁶, colando-o sobre uma outra gravura, como ocorre na Figura 50. Trata-se da passagem de procedimentos de técnicas de gravura em metal, (água-forte, água-tinta, maneira negra), para o procedimento de colagem. Mesmo que o artista tenha utilizado um fragmento de uma outra gravura de sua autoria. A prática de utilizar uma mesma gravura e retrabalhá-la com diferentes soluções técnicas é uma constante em sua obra gráfica.

Para exemplificar, podemos analisar que a gravura, representada na Figura 50, retrabalhada e transformada em colagem é a mesma que aparece na Figura 51, agora retrabalhada com a técnica de colagem.



Figura 50
José Pedro Croft
Sem título, 2013
Água-forte, água-tinta, maneira negra e Colagem
50x34,5 cm
Fonte: Galeria Mul.ti.plo

⁶⁶ Enxerto é um termo utilizado por Croft, importado de outros campos do conhecimento, em especial a botânica e a medicina. Enxerto, no sentido literal, significa: *s.m.* (1) técnica que se caracteriza pela inserção de um broto ou ramo de uma planta em outra, para que se desenvolva como na planta que o originou (2) a planta enxertada (3) Em Medicina, a transferência especial de células ou de tecido de um local para outro do corpo de um mesmo indivíduo ou de um indivíduo para o outro. (HOUAISS; VILLAR, 2004, p. 291).

Nesta versão, Croft cortou um fragmento de uma outra gravura de sua autoria e colou-a em sua base inferior. A concepção dessa gravura advém de duas matrizes ou chapas de cobre, gravadas com imagens e técnicas distintas, impressas com a mesma cor, em papéis absolutamente iguais, de mesma cor e gramatura. A colagem de um pormenor de uma gravura sobre a outra acusa, sutilmente, as suas diferentes origens. Ao deparar-me com esta gravura no Ateliê Joan Barbarà, esta colagem causou estranheza aos meus olhos, levando-me a uma certa mobilidade corporal: afastei-me, olhei-a de frente e de lado, na tentativa de decifrá-la. Pude constatar que se tratava de uma gravura no Campo Expandido, à medida que o artista passa do campo da gravura para o campo da colagem.

Ao observar a gravura (Figura 51), inicialmente, somos levados a acreditar que se trata de uma clássica gravura colorida a duas cores, realizada a partir da impressão de duas chapas de metal. Entretanto, contrariando esta norma, ele utilizou apenas uma mesma chapa de cobre, imprimindo-a, primeiramente, em preto e, em seguida, em vermelho.



Figura 51
José Pedro Croft
Sem título, 2015
Água-tinta, gravura em metal, ponta-seca e colagem
150x110 cm

Disponível em: <<http://www.veracortes.com/artists/jose-pedro-croft/works>>. Acesso em: 03 jan. 2018

Croft utilizou apenas uma mesma chapa de cobre, imprimindo-a, primeiramente, em azul quase preto (Figura 52). Posteriormente, imprimiu a mesma chapa de cobre na cor laranja, utilizando papéis da mesma cor, dimensão e gramatura. Após a secagem das duas gravuras, o artista recortou a forma central da gravura impressa na cor laranja, colando-a sobre a gravura impressa em azul quase preto (Figura 51). Respeitou, assim, os limites entre as duas áreas de massas trabalhadas à maneira negra e à ponta-seca, num processo de desconstrução e construção, como podemos observar na Figura 51.

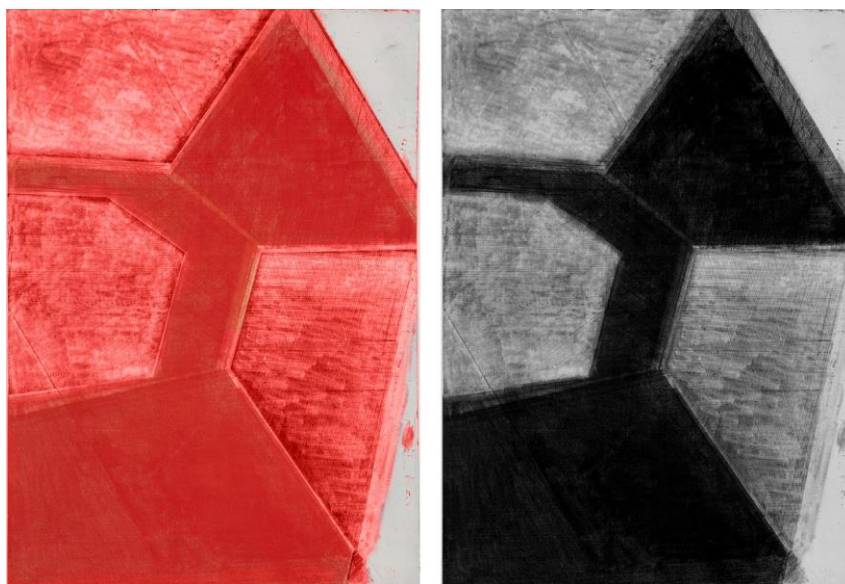


Figura 52
José Pedro Croft
Sem título, 2015
150x110 cm
Fonte: Galeria Mul.ti.plo

Figura 53
José Pedro Croft
Sem título, 2015
150x110 cm
Fonte: Galeria Mul.ti.plo

Na gravura analisada na Figura 51, a colagem provoca um relevo sutil que destaca a forma de sua contraforma, conferindo-lhe uma sensação de tridimensionalidade, a aguçar os sentidos do fruidor. Para nosso deleite, Christina Weyl esclarece que na gravura “a impressão azul e laranja é efetivamente a quarta edição da mesma matriz”, a qual Croft “começou a trabalhar em 2001”⁶⁷.

⁶⁷ Christina Weyl é historiadora de arte estadunidense, escritora e pesquisadora na área da gravura. Colabora com artigos para o *Jornal Art in Print*, que é entregue aos assinantes a cada dois meses, como revista impressa ou PDF para *download*. Disponível em: <artinprint.org/journal/volume-5-number-6/>. Acesso em: 11 mar. 2016. (Tradução livre da autora, do inglês para o português)

É interessante pensar que essa chapa de cobre utilizada para criar as gravuras relacionadas às Figuras 52 e 53 advêm de 2001. Ela traz consigo a memória das marcas de três gerações de gravações que serviram a três edições anteriores de gravuras distintas de Croft. A quarta gravação, impressa em 2015, gerou duas edições das gravuras, vistas nas Figuras 52 e 53, contendo 12 exemplares cada uma⁶⁸. Ela é, portanto, a resultante das desconstruções e construções de todos os gestos empregados pelo artista no passado e que se abre à possibilidade latente de um novo devir, segundo as expectativas de Christina Weyl.

Posso, neste caso, destacar que o *modus operandi* empregado por Croft, ao reutilizar a mesma matriz para criar diferentes edições ou seriações de P.E., como ficou exemplificado pelas Figuras 51 e 53, adquiriu uma importância crucial em sua obra gráfica, direcionando-a no sentido da contemporaneidade.

⁶⁸ Numeradas de 1/12 a 12/12, assinadas e datadas a lápis pelo artista.

2.6. Primeiro estudo de caso: Reutilização de antigas matrizes

Repetir repetir - até ficar diferente. Repetir é um dom do estilo.

Manoel de Barros (2016, p. 16)⁶⁹

O modo de reutilização que Croft faz de antigas matrizes em metal, proporciona ao artista, primeiro: criar novas edições de gravuras dentro da tradição da gravura. Segundo, possibilita ao artista criar séries de P.E., - um dispositivo potente para compreender a abrangência de uso que ele faz da matriz em metal e a ampliação que tal procedimento promove no campo da gravura.

Anico Herskovits (1986) afirma que a P.E. é aquela que o artista tira durante a execução do trabalho para ver o seu desenvolvimento, para conferir se aquela Prova de Estado corresponde ao desejo do artista. Explicando de modo resumido, tradicionalmente, o artista, durante a realização de sua obra gráfica, a gravura em metal, realiza vários procedimentos, a começar pela gravação da matriz, passando pela sua Impressão e chegando à P.E..

Para Croft, a P.E. vai além dessa utilização tradicional. Em suas mãos, ela adquire um significado peculiar. Croft cria séries de gravuras de imagens únicas, ou faz edições de uma série de gravuras dentro das normas estabelecidas pelo Estatuto da Gravura. Na forma com a qual Croft utiliza a P.E., como série, o artista inova as normas tradicionais, estatutárias. Isto significa que a matriz gravada pelo artista após ser impressa pela primeira vez será modificada a cada gravura impressa. Desta maneira, receberá uma nova gravação na qual poderão ser acrescentados detalhes à ponta-seca, ou retirando por meio da maneira negra algumas áreas já impressas. Esta nova matriz será, uma outra vez, entintada e impressa. Este processo se repetirá inúmeras vezes até atingir o desejo do artista em realizar a série, que, em alguns casos, serão constituídas de 20 P.E., outras de 12 ou 17⁷⁰. As gravuras resultantes destas séries são únicas e revelam que a mesma matriz utilizada pelo artista experimentou, ao longo deste processo, a desaparecimento ou a criação de uma nova imagem gravada, para gerar novas provas de estado.

⁶⁹ Manoel de Barros é um dos mais aclamados poetas contemporâneos brasileiros. Cronologicamente vinculado à Geração de 45, mas formalmente ao Modernismo brasileiro, Manoel de Barros criou um universo próprio em seus poemas. Nasceu em Cuiabá, Mato Grosso, em 19 de dezembro de 1916 e morreu em Campo Grande, Mato Grosso do Sul, em 13 de novembro de 2014.

⁷⁰ É interessante mencionar que presenciei a edição desta série no Ateliê Calcográfico Joan Barbarà em agosto de 2015.

Parece-me necessário esclarecer que, para a gravura tradicional, P.E. é um momento intermediário que ocorre durante os vários estágios da gravação de uma matriz. Ela permite ao artista gravador verificar se aquele estágio de impressão da gravação em curso corresponde ou não ao desejo de expressão gráfica do artista. Uma vez respondido a este anseio, o artista assina sobre a P.E. o *Bon à Tirer* (B.A.T), sigla utilizada na França e em Portugal. No Brasil, usa-se Bom para Imprimir (B.P.I.) indicando que a imagem gravada e impressa traduz o seu desejo como criador e que está pronta para imprimir⁷¹. Ao assinar a P.E., ele a legitima para uma tiragem ou uma edição, seja ela como série ou como uma simples edição.

Além da P.E., temos ainda, por convenção, a Prova de Artista (P.A.), a Prova do Impressor (P.I.), a Prova de Cor (P.C.), *Hors Serie* (H.S.), Fora de Numeração (F.N.), *Hors Commerce* (H.C.) e Variante de Tiragem (V.T.), que são siglas utilizadas no universo da gravura, entre outras.⁷² Em uma edição, as P.A., em Portugal, representam 5% da tiragem final, enquanto que, no Brasil, esta porcentagem aumenta para 10%; nestas duas situações o artista as identifica por meio de algarismos romanos⁷³. O restante da edição ou da tiragem é numerado segundo a sua totalidade, isto é, numa edição de 25 exemplares e será classificada com frações: 1/25 (primeiro exemplar numa edição ou tiragem de 25 gravuras) a 25/25 (vigésimo quinto exemplar numa edição ou tiragem de 25 gravuras).

Reafirmo que uma das particularidades da gravura de Croft é a reutilização de antigas matrizes para a criação de seriação de P.E.. Croft, em 2013, editou uma série de 19 P.E., a partir de uma única matriz datada de 2011. De acordo com Weyl, Croft “trabalha e retrabalha a mesma matriz ao longo de décadas” e, neste processo, ele lixa ou pule determinadas áreas da chapa de cobre a fim de criar “novas linhas à medida que o trabalho se desenvolve⁷⁴”. Para alcançar um destes objetivos, o artista utiliza procedimentos experimentais, tais como o uso de ferramentas próprias da escultura, por exemplo uma ponta rotativa de ação mecânica (SILVÉRIO, 2014, p. 180), lixadeiras elétricas para lixar ou polir áreas de antigas matrizes e ponta-seca (Figura 54). Aproveitando o exemplo dado por João Silvério, do uso da ferramenta escultórica por Croft, saliento que existe uma aproximação entre a gravura e a escultura. Segundo Marco Buti⁷⁵

⁷¹ Ver Glossário.

⁷² Ver Glossário.

⁷³ P.A. I, P.A II, P.A.III, etc.

⁷⁴ Disponível em: <artinprint.org/journal/volume-5-number-6/>. Acesso em: 11 mar. 2016. (Tradução livre da autora, do inglês para o português)

⁷⁵ Marco Francesco Buti (Empoli, Itália 1953). Gravador, desenhista, professor. Mudou-se para o Brasil em 1962. Graduiu-se em artes plásticas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), em 1980. Em 1984, frequenta o curso de litografia

“Gravar é uma ação escultórica existente desde tempos imemoriais”⁷⁶. Localizo no próprio ato de realizar a matriz, seja na xilogravura ou na gravura em metal, um ato escultórico, principalmente ao trabalhar o encavo, isto é, colocar luz sobre a superfície da matéria, criando relevos e usando os mordentes para a gravação das matrizes.

A matriz transita entre sua forma bidimensional e aproxima-se da forma tridimensional, que, no final do século XX, foi utilizada por vários artistas como objeto escultórico. A partir desta nova utilização, a matriz passou a ser considerada como um exemplo de gravura no campo ampliado. É importante lembrar que Croft é um escultor por excelência e que toda a sua obra, seja na escultura, na gravura ou no desenho, está intrinsecamente interligada. A própria reutilização da matriz comprova o gesto escultórico do artista, conferindo-lhe, ao longo do tempo, várias transformações, como podemos acompanhar nas obras a seguir (Figuras 54 e 55).

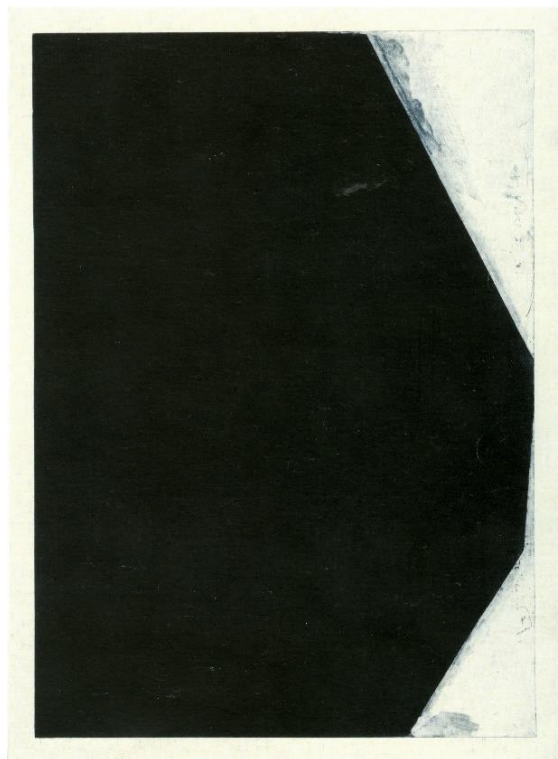


Figura 54
Sem título, 2011
Água-tinta e ponta-seca
150x110 cm

Fonte: José Pedro Croft - Objectos Imediatos

de Regina Silveira (1939) na ECA/USP. [...] Em 1994, conclui o Mestrado em artes plásticas na ECA/USP, onde, em 1995, passa a ministrar aulas de gravura e desenho. Nesse mesmo ano, publica o livro Marco Buti, Coleção Artista da USP, pela editora Edusp.

⁷⁶ *Meios tradicionais na gravura contemporânea brasileira*: texto publicado na Caixa de Cultura “Gravura, Itaú Cultural”, 2004. Disponível em: <http://www.marcobuti.com.br/app/uploads/2019/02/2001_meios_tradicionais_na_gravura_contemporanea_brasileira.pdf>. Acesso em: 15 out. 2015

Voltando à imagem 46, como foi comentado por Weyl, a matriz foi gravada em 2011 e, posteriormente, em 2013, ela foi reutilizada por Croft e retrabalhada 19 vezes, formando, assim, uma seriação. O artista empregou diversos procedimentos técnicos, como apagar parte da gravação anterior e criar novas texturas e formas ao utilizar a maneira negra e a ponta-seca para sulcar novos planos e tramas. Deste modo, ele atualizava a matriz a cada nova impressão, gerando novas imagens, novas gravuras. Entre as 19 P.E. criadas, Croft escolheu 12 exemplares, que foram expostas na mostra *Objectos Imediatos*, realizada na última sala da Galeria do Torreão Nascente da Cordoaria Nacional (CROFT; SARDO, 2014), que teve como curador Delfim Sardo. Na imagem serial, ou seriação, o espaço expositivo torna-se um componente da obra conforme podemos conferir nesta fotografia realizada durante a permanência desta exposição no local (Figura 55).



Figura 55
José Pedro Croft
Sem título, 2014
Água-tinta, maneira negra e ponta-seca
Dimensões de cada gravura: 150 cm x 110 cm.
Foto: Susana Pomba.

Disponível em: <<http://www.missdove.org/2014/11/jose-pedro-croft-at-cordoaria.html>>. Acesso em: 03 jan. 2018

Na minha visita à exposição, meu olhar como fruidora percebeu as gravuras desta instalação em seus pormenores. Das 12 P.E. ali expostas, escolhi nove para discorrer no decorrer deste

subitem, sem demérito das demais, pois considero-as expressivas e representativas das mudanças que a matriz sofreu ao longo deste processo. Notei que houve uma demanda por parte do artista para que o fruidor se movimentasse em direção à instalação, ao deslocar o seu corpo no espaço, criando, assim, outros ângulos de percepção visual. Nesta dinâmica cinemática do fruidor diante deste conjunto, torna-se claro a busca de Croft em expressar os estados possíveis de mudança no seu fazer artístico. Este fato se comprova na medida em que a matriz vai se atualizando e novas P.E. vão sendo geradas por uma nova gravação e reveladas pela impressão. É algo que está em permanente mudança, em transição⁷⁷. Esta noção de transitoriedade em Croft sempre se completa no olhar do outro, isto é, do fruidor. Desta maneira, noto uma intenção por parte do artista de não entregar ao fruidor apenas a obra pronta e acabada. Ele nos dá a possibilidade de ver os desdobramentos ocorridos em cada uma das etapas de suas realizações.

Esta instalação, revela-nos a admiração que Croft tem pelo cinema, pois nos leva a vivenciar uma experiência semelhante àquela produzida pelo *zoom*. A primeira visão que tive desta instalação foi a de um conjunto, como podemos averiguar na Figura 55. Ao dirigir-me em direção a instalação e percorrer da direita para a esquerda, ou o contrário, coloquei-me em movimento e percebi, como Sardo (2014, p. 24) afirmou, o que “se vê ao longe não é o que vê ao perto e a sua visão é tão produzida pelos seus olhos como pelas pernas, pela cabeça, pelos braços com que mede empiricamente a relação do seu corpo [...]”, com o espaço. Sardo (2014, p. 24) denomina este *zoom* como um “movimento protocinemático”, o que me levou a desvendar com avidez não apenas o meu deslocamento em sua direção, mas também a experiência que tive diante desta instalação, como se eu estivesse diante de uma grande cartografia.

As variações tonais do branco ao preto apresentadas nas 12 P.E. chamaram-me a atenção na medida em que fui observando-as individualmente e, mesmo percebendo suas características particulares, demarcadas pelas variações técnicas utilizadas pelo artista, pude constatar uma certa semelhança entre elas. Croft apresentou esta seriação lado a lado para que o fruidor pudesse assimilar a evolução do trabalho serial.

⁷⁷ Segundo Croft (2002, p. 29) “a Arte Povera sempre o interessou mais, precisamente por esse lado de alquimia que apresenta”. Alquimia é transformação, é mudança, é busca, é pesquisa, é algo que traz em si um conjunto de práticas e saberes místicos, envolvendo a química, física, filosofia, entre outras. significado de filosófico sobre o qual que não se tem muito controle.

Segundo John Coplans (1968, p. 10)⁷⁸ “a serialidade, ou imagem serial, é uma forma repetida ou uma estrutura compartilhada em um grupo de trabalhos relacionados feitos por um mesmo artista”. Este conjunto, aqui analisado, ocupou uma grande parede da área do espaço expositivo, pois a dimensão de cada uma das gravuras é de 150 cm x 110 cm, ocupando uma área total de aproximadamente 3,5 m de altura por 10m de comprimento. O impacto visual provocado por esse conjunto gerou em mim um entendimento da diferença entre a escala natural do corpo em relação à instalação, sua escala e sua ocupação espacial. Tal constatação ocorreu devido ao fato de que a nossa percepção visual e corporal vai se ampliando, se transformando, diante destes papéis nos quais as gravuras estão impressas (suportes), as quais fogem à escala natural.

Como visto na Figura 55, percebemos o conjunto dessas 12 P.E. em grande escala, impressas em preto sobre papel de algodão, expostas de maneira sequenciada e simétrica sobre a parede. Ainda que apresentem assimetrias em suas composições individuais, percebemos a série como um conjunto.

Neste caso, posso, juntamente com *Rudolf Arnheim* (1954 *apud* AUMONT, 1993, p. 247), afirmar que, frente a esse conjunto de P.E, estamos diante de um acontecimento de natureza espacial, pois segundo ele (a obra) “terá dimensão espacial se sua percepção exigir apreensão de um conjunto”. Para Arnheim, o acontecimento é a unidade fundamental da nossa percepção (inclusive visual) da realidade. Ao entrarmos na sala de exposição, é como conjunto que vemos e somos imediatamente absorvidos pela imponência dessas imagens.

À medida que delas nos aproximamos, nosso corpo é requisitado a desbravar cada uma de suas 12 superfícies, em movimentos contínuos, que nos levam a afastar, aproximar, subir, descer, olhar para cima, para baixo e para os lados, e todo o nosso corpo é requisitado a examinar e interagir visualmente com cada uma dessas P.E.. Ao caminharmos em sua direção, nossos olhos mergulham sobre as superfícies das imagens impressas na cor preta e discernimos uma escala cromática do mais puro preto, passando pelos mais variados subtons de cinzas, até alcançarmos a cor natural do papel de algodão, quase branca.

⁷⁸ John Rivers Coplans (Londres, 24 de junho de 1920 - New York City, 21 de agosto de 2003) foi um artista britânico, escritor de arte, curador e diretor de museu. Veterano da Segunda Guerra Mundial e fotógrafo, emigrou para os Estados Unidos em 1960 e teve muitas exposições na Europa e na América do Norte. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artists/john-coplans-2353>>. Acesso em: 29 nov. 2017.

Para Croft, a P.E. adquiriu um significado muito peculiar: o de apagamento ou de resgate da memória gravada, atualizada de maneira contínua. Reutilizando matrizes gravadas que serviram a antigas edições de gravuras, essas matrizes são retrabalhadas e transformadas em um procedimento capaz de gerar de maneira serial, ou não, novas edições de gravuras ou P.E. Em ato contínuo, a cada gravação acrescentada à chapa de cobre, o artista gera, sucessivamente, uma nova P.E., sempre diferente da anterior, até chegar à impossibilidade de gerar novas P.E., séries ou edições. A questão essencial, segundo Delfim Sardo (2014, p. 23):

[...] não é a imagem que resulta, mas o problema que não pode continuar a ser resolvido. Frequentemente fica, lá por baixo, um fantasma, visível como espectro para alguns, da obra que lhe deu origem, mas esse é, também, um acidente do longo processo metamórfico no qual, mais uma vez, uma coisa deixa de ser o que foi para, por um procedimento de encaixes e entalhes, de recoberturas e fissuras, produzir o início de um outro percurso, possivelmente continuado por outros meios.

Isto acontece porque o artista dá prosseguimento em outros meios, como a escultura ou o desenho, questões que ele não resolveu na gravura e vice-versa. Este procedimento de “ir e vir” acompanha o fazer do artista como já mencionado anteriormente no subitem 2.1.

Contrariando uma das normas da gravura, que diz que a matriz original deve ser anulada acrescentando-lhe uma marca especial após a finalização da edição (matriz raiada⁷⁹), para evitar edições paralelas ou mesmo a utilização indevida por parte de terceiros (roubo com falsificação de assinatura, etc.), Croft a revitaliza, dá-lhe sobrevidas, renasce em ciclos para novas experiências gráficas.

Ao perguntar-lhe, em entrevista realizada em 2015, sobre a reutilização das matrizes já editadas, Croft assim respondeu-me: “as matrizes de anteriores edições são a memória do trabalho anterior, do passado. São marcações que aspiram à destruição parcial, para dar origem ao novo. Assim, simples”⁸⁰. Tal resposta confirma a atitude e o grau de compromisso, de liberdade de expressão e de criação que o artista conquistou ao longo de sua práxis como escultor, desenhista e gravador, criando novas alternativas e novas soluções, mediante o conhecimento de suas possibilidades e de superação de limitações.

⁷⁹ Ver Glossário.

⁸⁰ Respostas de José Pedro Croft a uma das perguntas que lhe fiz em entrevista que mantivemos por correio eletrônico entre 10 e 13 de abril de 2016, durante a preparação desta Tese.

Para promover a análise desta série representada pela Figura 55, volto a citar a Figura 54, como a gravura geradora deste conjunto de P.E. que dela se originou a Figura 56, que analiso a seguir.

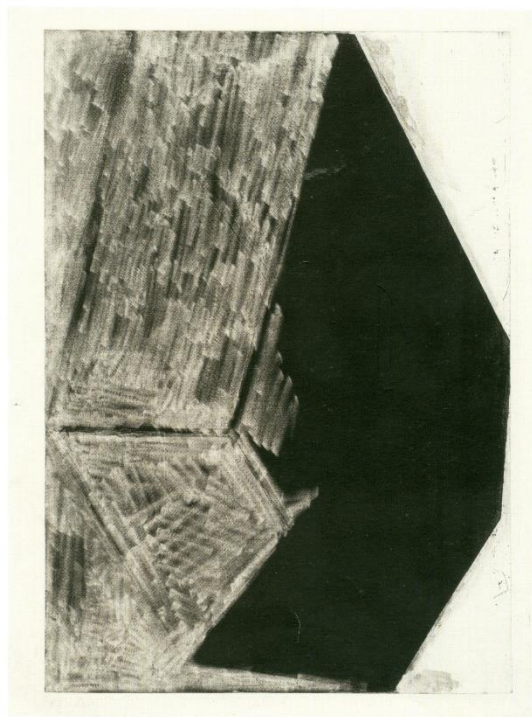


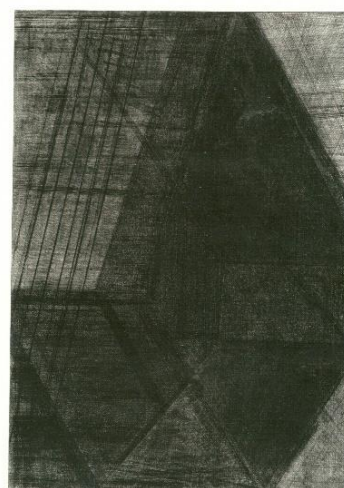
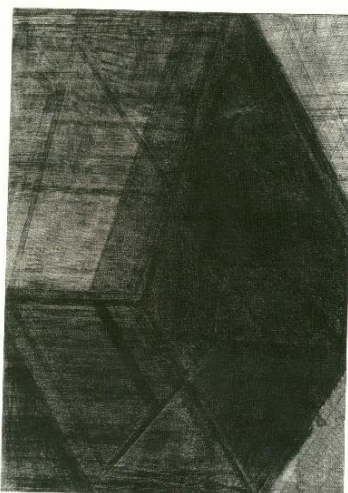
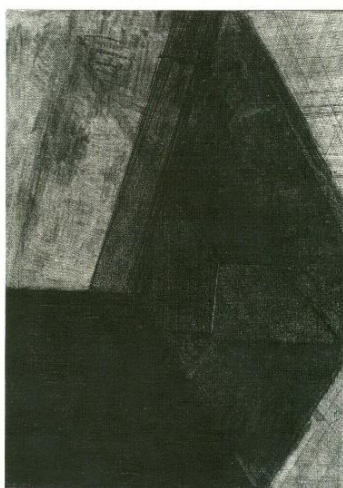
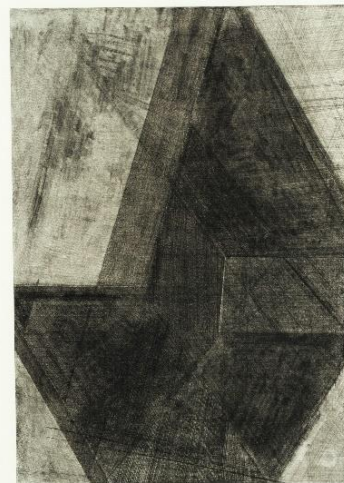
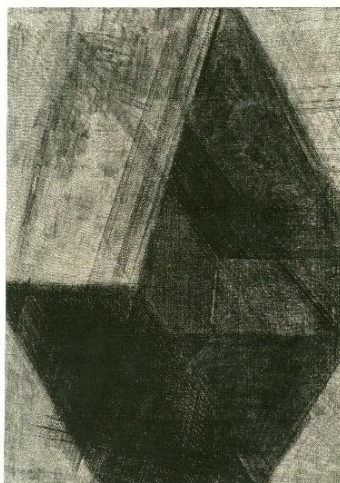
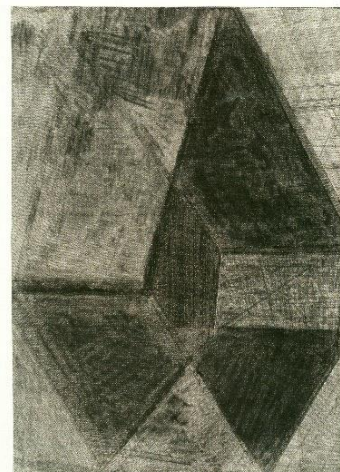
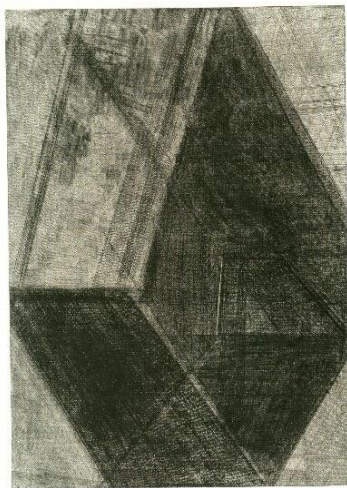
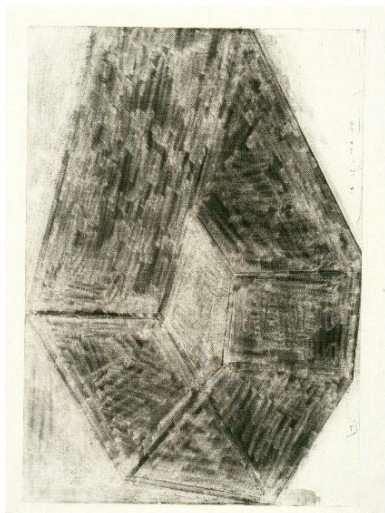
Figura 56
José Pedro Croft
Sem título, 2013
Água-tinta, água-forte, ponta-seca e maneira negra
150x110 cm
Fonte: José Pedro Croft - Objectos Imediatos

Utilizando-se de uma ponta rotativa para criar brancos em áreas anteriormente chapadas, Croft atualiza a técnica da maneira negra, ou *mezzotinta*, que tradicionalmente utiliza um instrumento chamado *berceaux*⁸¹, para obter os brancos a partir do preto total, como podemos conferir nas Figuras 56 e 57. João Silvério (2014, p. 180) afirma que “não se trata de adicionar matéria a matéria, mas de acrescentar retirando, gravando, repetindo o mesmo gesto até que este se torne tão próximo do primeiro que é já um outro que a esse se assemelha”.

⁸¹ Ver Glossário.

Já as P.E. (Figuras 65, 64 e 63) apresentam a interferência do uso de ponta-seca sobre a superfície da chapa de cobre, criando massas e planos. Para Croft, estas mudanças na matriz são marcações que aspiram à destruição parcial, para dar origem ao novo.⁸²

⁸² Resposta de José Pedro Croft a uma das perguntas que lhe fiz em entrevista informal que mantivemos por correio eletrônico entre 10 e 13 de abril de 2016, durante a preparação desta Tese.



Figuras 57 a 65
José Pedro Croft
Sem título, 2013
Água-tinta, água-forte, ponta-seca e maneira negra
9 gravuras de 150x110 cm
Fonte: José Pedro Croft - *Objectos Imediatos*

Tal atitude confirma a necessidade que o artista tem de estar sempre a (re)criar e, ao mesmo tempo, mostra-nos o grau de liberdade de expressão e de criação que ele conquistou ao longo de suas práxis como escultor, desenhista e gravador, sabendo transitar dentro e fora das normas pré-estabelecidas, como também buscando novas alternativas e soluções para as suas obras gráficas.

A reutilização de antigas matrizes proporcionou a Croft dois procedimentos que considero fundamentais no desenvolvimento da sua gravura. O primeiro deles consiste em editar gravuras em conformidade com a sua tradição. O segundo procedimento rompe com a tradição da gravura ao criar seriações de P.E., em permanente mutação, como averiguamos na instalação vista na Figura 55.

A respeito da P.E. na obra de Croft, Amador Vega (2014, p. 121)⁸³ diz:

Parece-me que o trabalho de Croft com as suas provas de estado é um testemunho muito singular da renúncia em dar por definitivo a criação. Mais me parece que, no seu estado de prova contínuo, se situa esperançosamente numa criação em devir constante, num fazer com que a obra vá sendo: moldando curvas nunca vistas até então, enrugando as texturas como protesto perante razões nem claras nem distintas, incisando no cobre como o mineiro que desce a níveis cada vez mais fundos da terra, isto é, tornando contínua a sagrada conversação da palavra criadora na sua atualização sempre necessária.

Ao comparar o trabalho de incisão de Croft com o trabalho contínuo do mineiro em direção às profundezas da terra, sempre à procura do bem precioso que a mina detém, Vega nos faz lembrar o Filósofo Gaston Bachelard (1994, p. 52)⁸⁴, que, no texto *Matéria e mão*, aproxima o trabalho do gravador ao do trabalhador, do artesão e do operário, ao afirmar: “o verdadeiro gravador começa sua obra num devaneio da vontade. É um trabalhador. Um artesão. Possui toda a glória do operário”

⁸³ Amador Vega, nasceu em Barcelona, em 1958, é PhD em filosofia pela Albert-Ludwigs-Universitário de Freiburg (Alemanha), é professor de estética na Universitat Pompeu Fabra. Foi *Joan Coromines Visiting* em Beirute, em 2010. É dedicado ao estudo do misticismo ocidental e sua relação com a estética. Professor na Universidade de Chicago (2007) e professor visitante na Universidade Saint Joseph, ele publicou, entre outros, os seguintes livros: *Eckhart, O fruto do nada e outros escritos*, em 2014; *Zen, misticismo e abstração*, em 2002; *Passió, meditação da ioga i contemplació. Sis Assaigs em nihilisme religiós*, em 2012; *Ramon Llull e o segredo da vida*, em 2002; *O segredo da vida*, em 2003; *bambu e azeitonas*, em 2004; *Arte e santidade. Quatro lições estética apofático*, em 2005; *Tratado dos quatro modos do espírito*, em 2005; *Sacrifício e criação Rothko pintura*, em 2010, *três poetas de excesso. Hermenêutica impossível Eckhart e Silesius Celan*, em 2011; e *Livro de Horas de Beirute*, em 2014. Disponível em: <<http://www.fragmenta.cat/ca/autors/7944>>. Acesso em: 20 jul. 2016.

⁸⁴ Gaston Bachelard, (1884-1962), filósofo e poeta francês.

O labor de Croft assinala bem a presença de sua mão, do seu gesto, de sua ação sobre a placa de cobre, ao ferir, ao abrir linhas que, por sua vez, vão modular planos com linhas traçadas em várias direções e sentidos, criando volumes, sobreposições e justaposições de formas geométricas simples, umas sobre as outras, pois segundo Bachelard (1994, p. 53):

Essa consciência da mão no trabalho renasce em nós na participação do ofício do gravador. Não se contempla a gravura: a ela se reage, ela nos traz *imagens de despertar*. Não é somente o olho que segue os traços da imagem, pois à imagem visual é associada uma imagem manual e é essa imagem manual que verdadeiramente desperta em nós o ser ativo. Toda mão é consciência de ação.

Diante da obra de Croft, antevemos que, num processo de maturação, a matriz vai se fazendo *mater* e se deixa revelar no processo da Impressão. Camadas de tempo, espaços, registros dos gestos transformam-se em formas, cores, potências, limite pendular entre o que foi e o devir da matriz, que se atualiza a cada P.E.. Um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete e assim por diante, a seriação das imagens gravadas e impressas concretizam-se por meio da cor que torna visíveis aos nossos olhos as formas idealizadas pelo artista.

Croft, em uma entrevista concedida à Vanessa Rato (2014)⁸⁵, em 2014, afirma:

Interessa-me que os meus trabalhos partam de um objecto defeituoso sobre o qual opero. E, no fim, preciso de sentir que podia não ter parado ali, que esse trabalho ainda é passível de nova intervenção. Isto deixa sempre uma porta aberta. Só quando eu tiver a sensação de que um trabalho não está acabado é que o dou por completo. Porque, assim, posso lá voltar, para continuá-lo. Ou as pessoas podem pôr lá essa continuação, podem pôr a história delas dentro da minha.

A cada P.E., Croft nos oferece uma nova história, na qual ele acrescenta novas técnicas, como a água-forte e a maneira negra. Em outras técnicas, ele retrabalha a ponta-seca, estabelecendo um jogo sucessivo de construção e desconstrução da imagem gravada e impressa.

Na imagem apresentada pela Figura 55, na qual aparece o conjunto das 12 P.E., podemos observar que, na gravura que corresponde à penúltima P.E. da série, ainda percebemos a

⁸⁵ Jornalista portuguesa que trabalhou no Jornal Público.

presença da forma pentagonal retrabalhada à ponta-seca. A imagem recortada por áreas de luzes e sombras é perpassada por vários planos, que levam o fruidor a deslocar os olhos de um lado para o outro, na tentativa de estabelecer um determinado ponto de vista em relação às formas geométricas ali instaladas.

A Figura 65, que corresponde à última imagem da série da Figura 55, apresenta uma nova área de luz no lado esquerdo superior. Nessa área iluminada, o fruidor pode adentrar no espaço interno de sua criação para, mais uma vez, navegar e confirmar as palavras de Vega (2014, p. 120): “o livre fluxo do acontecer, é o que a Prova de Estado de Croft pretende captar”.

A este respeito, Vega (2014, p. 120) esclarece que:

O trabalho de Croft penetra os ensaios da criação porque se fica pela Prova de Estado permanentemente. Uma Prova de Estado, não no que respeita à gravura que num momento determinado se consegue dar por definitivo, mas no que respeita aos limites de que somos capazes na nossa versatilidade para imaginar as deslocações da “ponta-seca” ou “da maneira negra”. Na nossa mente, onde a organização da lógica exerce um grande domínio, estas deslocações seguem caminhos assinalados pelas possibilidades do real. No entanto, os volumes que saem das provas de Croft põem à prova o próprio estado da realidade ao levarem a uma possibilidade mais além do aparentemente real.

Após estas análises, percebo que seja esta uma das grandes contribuições de Croft para a renovação e a potencialização da linguagem da Gravura Contemporânea, trabalhar e retrabalhar a matriz, neste caso, a chapa de cobre, até atingir o limite possível de sua vida útil, isto é, até a sua morte enquanto suporte gerador de imagens e de memórias.

2.7. Do uso de grandes escalas

As primeiras gravuras em metal em grande formato de Croft foram realizadas no ateliê Calcográfico Juan Barbarà no início da década de 1990. Em 1991, Croft realizou algumas águas-tinta no formato de 80 cm x 146 cm, que foram mostradas na já mencionada exposição *José Pedro Croft, 1979-2002, Retrospectiva*, no Centro Cultural de Belém, em Lisboa (Figura 66).

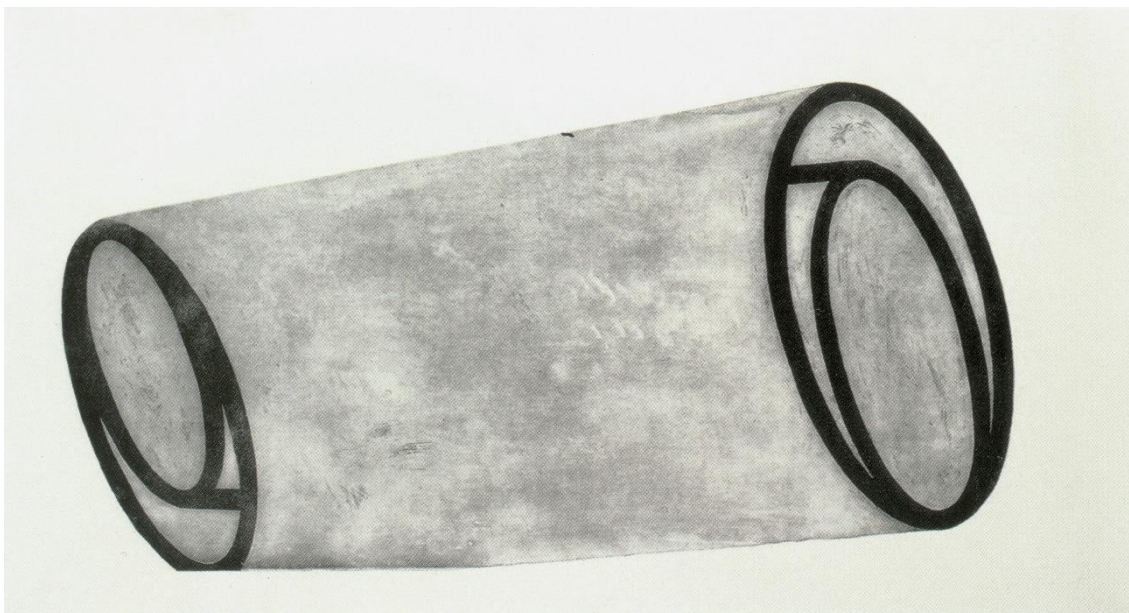


Figura 66
José Pedro Croft
Sem título, 1991
Água-tinta
80x146 cm

Fonte: José Pedro Croft, 1979-2002

É importante ressaltar que, a partir desta década, o uso de grandes escalas tornou-se uma prática comum em seu trabalho. As matrizes em chapas de cobre, criadas em grandes escalas, permitem diversas possibilidades de uso e criam variações de composições, como nos exemplos a seguir.

No primeiro exemplo, foi realizada a edição de 12 gravuras impressas na cor preta, como mostra a Figura 67. Neste caso, exemplifico a inovação da maneira negra como foi dito no subitem 2.2.1, em que o artista faz uso de uma expressividade gestual.



Figura 67
José Pedro Croft
Sem Título, 2007
Água-tinta, maneira negra, ponta-seca, ed. 12 + 3 H.C
110x210 cm

Disponível em: <<http://www.col-antoniocachola.com/?p=1273&lang=pt>>. Acesso em: 03 jan. 2018

No segundo exemplo, na Figura 68, o artista utilizou a mesma matriz anteriormente citada, impressa na cor preta e acrescentou-lhe uma segunda matriz gravada em água-tinta (chapada), impressa na cor laranja, criando uma edição de 12 gravuras.



Figura 68
José Pedro Croft
Sem Título, 2007
Água-tinta, maneira negra
100x200 cm
Fonte: Tristan Barbará Edições, 2009

E no terceiro exemplo (Figura 69), temos a colagem de dois exemplares da mesma gravura, mostradas anteriormente na Figura 67. Nesta nova versão monocromática impressa em azul, as gravuras foram colocadas e coladas justapostas, porém, de maneira invertida, rotacionadas com giro de 180 graus.



Figura 69
José Pedro Croft
Sem Título, 2006
Díptico - Água-tinta, maneira negra
212 cmx212 cm

Fonte: Coleção Peter Meeker em depósito na Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Porto.

As gravuras em grandes formatos de Croft são, em sua maioria, monocromáticas e remetem à história do monocromo. Esclareço, que a arte monocromática não existe enquanto movimento

artístico; surge como reação à arte do início do século XX, como negação à arte figurativa e aos ideais capitalistas.

Kasimir Malevich, criador do Suprematismo e do *Manifesto de 1915*, é considerado um dos seus primeiros representantes. Malevich influenciou a criação de outros movimentos, como o Neoplasticismo, de Piet Mondrian, a Arte Concreta, de Theo van Doesburg, e o grupo *Cercle et Carré*, também um dos principais representantes da arte monocromática.

O início da Segunda Grande Guerra Mundial foi um divisor de águas para a ampliação da arte monocromática. Com o deslocamento do centro nevrálgico da arte de Paris para Nova York, na América do Norte, começaram a surgir grupos de artistas, cujos trabalhos pictórico-monocromáticos tinham uma forte essência demarcada por uma extensa superfície plana de cor.

Em 1964, surge o movimento Abstração Pós-pictórica (*Post-painterly Abstraction*), que podemos dividir em dois grupos: um chamado Contornos duros (*Hard-Edge*), no qual encontramos artistas como Ellsworth Kelly e Frank Stella e um outro grupo chamado Pinturas de Campos de cor (*Colors Fields Painting*), representada por artistas como Ad Reinhardt, Barnett Newman, Mark Rothko, Helen Frankenthaler, Morris Louis e Kenneth Noland.

Além destes artistas que exploraram o monocromo, é preciso referir ao fotógrafo e *designer* Alexander Rodshenko (WORDPRESS, 2010), os monocromos azuis de Yves Klein (TORRES, 2013), entre outros. As obras monocromáticas destes artistas, numa abordagem muito resumida, podem ser divididas em dois aspectos, um místico e o outro concreto. Na vertente mística, ancorada no conceito da transcendência, o autor busca transmitir um sentido espiritual, ou provocar emoções sensoriais de êxtase, alegria, tragédia ou dor, por meio da cor, espacialidade, materiais e texturas. Na vertente concreta, o artista procura a representação de uma composição formal sem qualquer intencionalidade intrínseca, libertando-se, assim, de qualquer associação simbólica com a realidade. Para os adeptos da vertente monocromática concreta, as linhas, as cores e as formas são concretas por si mesmas. Essas duas vertentes chegam a um mesmo destino: o material como elemento significativo e formador da superfície final sobre a qual repousa todo o peso de significados (PACHECO; SELVI, 2011).

As obras monocromáticas de Croft transitam entre a gestualidade e a ausência dela. Na Figura 67 (primeiro caso), percebemos que a gravura reflete uma grande fisicalidade, na qual a potência do gesto se personifica ao utilizar a ponta rotativa (instrumento da escultura) para recriar a maneira negra. Na Figura 70 (quarto caso), vemos um exemplo da ausência de gestualidade, ao apresentarem superfícies de áreas extensas de cores chapadas.



Figura 70
José Pedro Croft
Sem Título, 2010
Tríptico - Água-tinta, mezzotinta e ponta-seca
140x243 cm

Disponível em: <<https://www.coleccionbancosabadell.com/en/artist/jose-pedro-croft/>>. Acesso em: 03 jan. 2018

Já nas gravuras representadas pelas Figura 68, vemos a união das duas categorias abordadas anteriormente. A gravura vista na Figura 68, utilizou a mesma matriz gravada e impressa na cor preta que vimos na Figura 67, porém, Croft acrescentou-lhe uma nova forma retangular chapada, impressa na cor laranja, localizada em sua base inferior (resultante da gravação de uma nova matriz).

Realizada em água-tinta e maneira negra, a gravura da Figura 71 consta de uma edição de 12 gravuras e quatro H.C. Suas bordas apresentam uma diluição que nos remetem a um estágio intermediário, de passagem, entre o estado sólido ao líquido, do denso ao fluido. Nos três casos, elas apresentam aspectos construtivistas como nas demais categorias mostradas anteriormente.

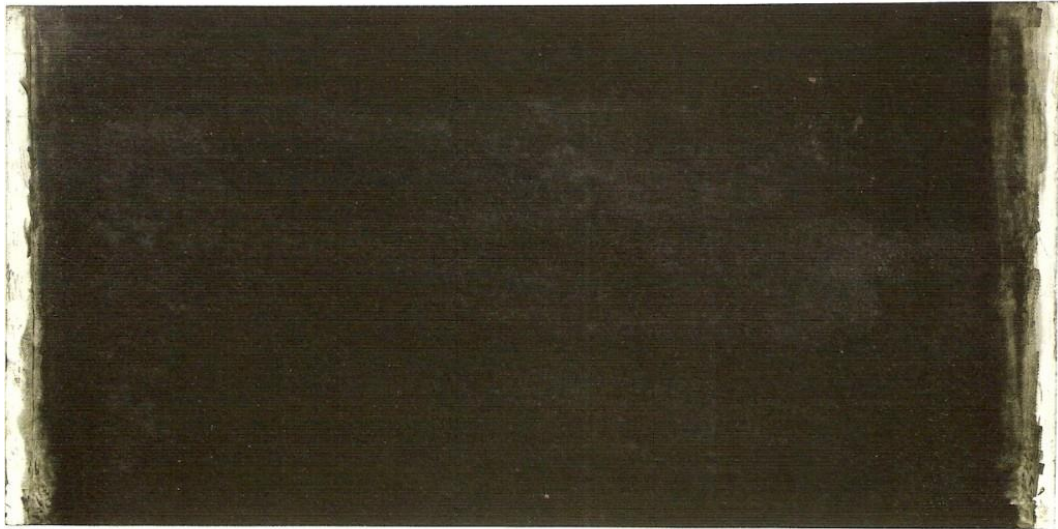


Figura 71
José Pedro Croft
Sem Título, 2005
Água-tinta, maneira negra
117x210 cm

Disponível em: <<http://www.col-antoniocachola.com/?p=1282&lang=pt>>. Acesso em: 17 mar. 2018

Esta gravura remete-nos às últimas pinturas realizadas por Marc Rothko⁸⁶, nos meados dos anos 1960, cujas pinturas eram sóbrias, monocromáticas, em cinza e preto, com bordas brancas. Tal como Rothko, Croft busca transmitir um sentido de transcendência, por meio da temática sobre a morte, provocando emoções sensoriais no fruidor (Figura 71).

⁸⁶ Marcus Rothkovitz nasceu em 25 de setembro de 1903 em Dvinsk, Rússia e morreu em 25 de fevereiro de 1970 em Nova Iorque. Após tornar-se cidadão norte-americano em 1938, o autor encurtou o nome para Marc Rothko (a partir de 1940). Em 1913, em companhia de sua mãe e irmã embarcaram para os Estados Unidos, onde se reuniram com seu pai e seus dois irmãos mais velhos que moravam em Portland (Oregon), onde havia uma grande comunidade de emigrantes judeus russos. Mark Rothko foi um pintor americano cuja obra introduziu a introspecção contemplativa na arte do pós-Segunda Guerra Mundial. Um dos principais expoentes da escola expressionista abstrata, seu uso de cor como único meio de expressão levou ao desenvolvimento do chamado pintura *colour field* – pintura de campos de cor. O artista não reduz suas obras a um conceito puramente estético, mas as define como sendo profundamente espirituais. Disponível em: <<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/mark-rothko-walls-of-light/>>. Acesso em: 16 ago. 2016

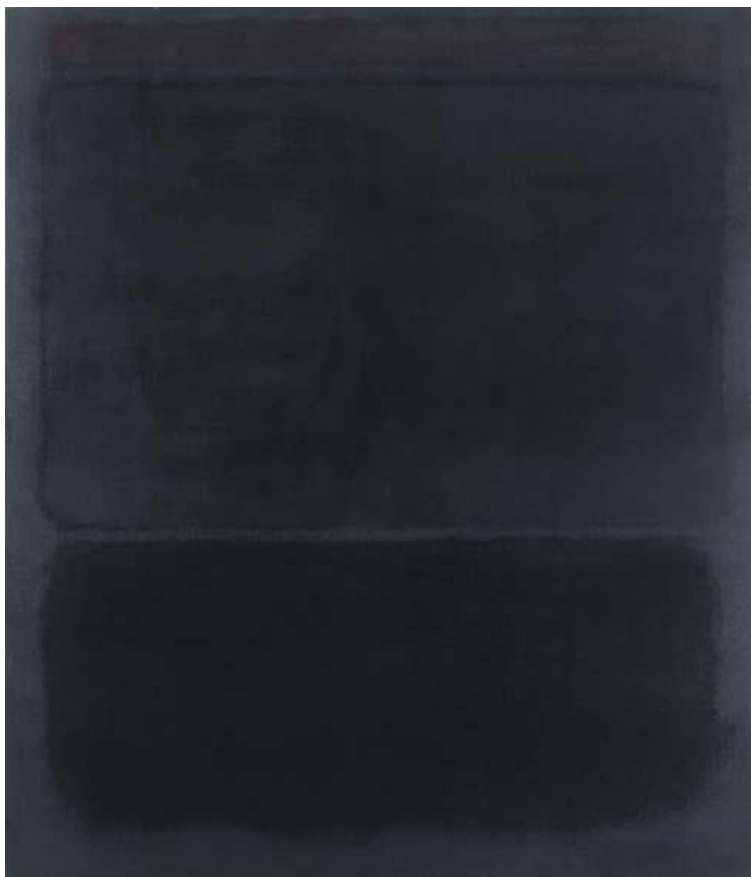


Figura 72
Mark Rothko
Sem título, 1960
Pintura

Disponível em: <http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes_9/mark-rothko.html>. Acesso em: 17 mar. 2018

Além das referências a Rothko, Barnett Newman é também uma outra referência para Croft. Ele também aborda o conceito de transcendência e o uso de grandes escalas. Em relação ao uso do monocromo, Newman (1948, p.61) disse:

Nós estamos reafirmando o desejo natural do homem pelo exaltado, pelo interesse das nossas emoções absolutas. Nós não precisamos dos adereços obsoletos das lendas antiquadas. Nós estamos criando imagens nas quais a realidade é auto evidenciada e desprovida de acessórios e muletas que remetem a imagens ultrapassadas, sendo ao mesmo tempo belas e sublimes. Nós estamos nos livrando dos impedimentos da memória, associação, nostalgia, lenda e mito, ou quaisquer outros artifícios da pintura ocidental-europeia. Ao invés de construir catedrais em Cristo, homem, ou a “vida”, estamos fazendo-as de nós mesmos através dos nossos sentimentos. A imagem que produzimos é a revelação autoevidente, real e concreta, que pode ser compreendida por qualquer um que a vê, sem os olhos nostálgicos da história.

Donald Judd⁸⁷ analisa em seu ensaio seminal *Objetos Específicos*, conforme Ferreira e Cotrim (2006), que as obras de Barnett Newman afirmam suas inquietações por meio da abertura, da completude e das grandes escalas com que desenvolveu sua arte.

A ampliação da escala nos trabalhos artísticos é um dos desenvolvimentos mais importantes na arte do século XX. Ela pode ser definida como a relação entre a obra e seu entorno. A atração que as obras em grandes escalas exercem no fruidor está relacionada ao fato de permitirem que as pessoas as percorram e tenham atitude de imersão, de participação por meio de experiências sensoriais.

O impacto das gravuras monocromáticas em grandes formatos de Croft está justamente nas reações criadas com o fruidor, por sua potência de atrair o olhar, ao contrapor a escala natural do corpo humano à escala ampliada da obra de arte.

⁸⁷ Donald Judd nasceu em Excelsior Springs em 1928 e morreu em Marfa em 1994, nos Estados Unidos. Um dos artistas mais importantes do século XX, as ideias e o trabalho radicais de Donald Judd continuam a provocar e influenciar os campos da arte, da arquitetura e do design. Disponível em: <<http://juddfoundation.org/artist/biography/>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

2.8. Livros de artista e fotogravuras

Croft criou três livros de artista seguindo uma antiga tradição de edição de peças gráficas com a utilização de textos e imagens impressas, por meio de técnicas de reprodutibilidade da imagem, tais como: gravura em metal utilizando as técnicas água-tinta, água-forte, ponta-seca, maneira negra e fotogravura e textos impressos por prensas tipográficas. Como poderemos constatar nos seguintes livros. Todos os textos apresentados nos três álbuns de Croft foram impressos em tipografias.

O primeiro livro realizado foi em parceria com Aurora García⁸⁸, *Sem título*, lançado em 2002, contendo oito poemas de Aurora García e 21 gravuras de Croft em água-forte, água-tinta e ponta-seca. Esta edição constou de 41 exemplares, numerados de 1/36 a 36/36 e cinco H.C., numerados de H.C. 1/5 a H.C. 5/5 (fora de comércio). Todos os exemplares foram numerados e assinados pelos autores na penúltima página do livro, assim como a primeira gravura em água-forte de cada exemplar foi assinada por Croft (Figuras 73 e 74).

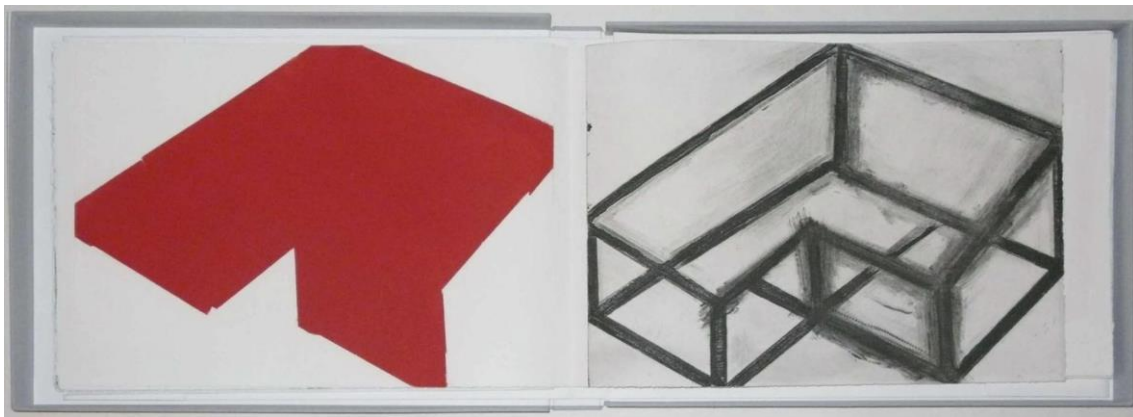


Figura 73
José Pedro Croft
Sem Título, 2002
Gravura

Disponível em: <<http://www.tristanbarbara.com/es/jose-pedro-croft-aurora-garcia-st-2002>>. Acesso em: 17 mar. 2018

⁸⁸ Aurora García é poeta, crítica de arte, curadora de exposições e professora universitária. Tem numerosas publicações especializadas sobre arte contemporânea, e exerceu a curadoria da representação espanhola nas bienais de São Paulo (1985) e Veneza (1993). Também exerceu sua função docente na Universidade San Pablo-Ceu e na Universidad Europea, em Madri. Espanha. Catálogo da Presença espanhola no biénio de São Paulo, Madri, 1985.



Figura 74

Poema de Aurora García

Disponível em: <<http://www.tristanbarbara.com/es/jose-pedro-croft-aurora-garcia-st-2002>>. Acesso em: 27 jul. 2016

Também conhecido como livro de bibliófilo ou livro para colecionadores e amadores de livros, este livro foi editado por Tristan Barbarà Edicions e pela Galeria Senda, ambas de Barcelona⁸⁹.

Para além dos livros editados, foi impressa uma edição especial de todas as gravuras, numeradas de 1 a 15 e três H.C. Editou-se, também, uma coleção de nove gravuras com grandes margens e dimensões de 125 cm x 158 cm, com edição limitada a 12 exemplares numerados e três exemplares H.C. Todas as gravuras da edição especial, assim como as que constam na coleção, foram assinadas por Croft.

O segundo livro de artista de Croft foi realizado em 2003, em parceria com Ana Jotta⁹⁰. Ele é composto de textos escolhidos e ordenados por Ana Jotta e 16 águas-fortes de Croft. Editaram-se 36 exemplares numerados de 1 a 36 e quatro exemplares H.C. Todos os exemplares foram numerados e assinados pelos autores, assim como a primeira água-forte foi assinada por Croft.

⁸⁹ O texto do livro foi impresso em tipo *Times*, corpo 28, na Imprensa Tipografia Ereta, e as gravuras foram realizadas durante o ano de 2001 no Ateliê Calcográfico Joan Barbarà, em Barcelona, Espanha.

⁹⁰ Ana Jotta nasceu em 1946 em Lisboa, onde vive e trabalha. Tendo frequentado a Faculdade de Belas Artes de Lisboa, ingressou, posteriormente (1965-68), na *École de Arts Visuels et d'Architecture de l'Abbaye de la Cambre*, em Bruxelas. Colaborou como atriz e cenógrafa (1976-79) com produções teatrais (Teatro Universitário, Lisboa). Desde os princípios dos anos 90, tem sido uma presença assídua em feiras de arte e bienais (Centro de Arte e Comunicação Visual - ARCO, Bruxelas, Joanesburgo, Barcelona, etc.). Em 2005, realizou uma exposição retrospectiva no Museu de Serralves. Ana Jotta tem construído, desde o início dos anos 80, um corpo de trabalho feito de uma sequência de rupturas e apagamentos: o apagamento dos seus próprios passos anteriores, das ideologias do modernismo, dos mitos do pós-modernismo, da própria noção de autoria, que ela tanto desconstrói como reconstitui. Assim, ela vem desmantelando a noção de um estilo único ou coerente. Com inteligência, humor e uma sempre depurada economia de meios, Ana Jotta faz esperar sempre o inesperado. Disponível em: <http://www.miguelnabinho.com/artistas_ficha.php?lang=pt&art=16>. Acesso em: 27 jul. 2016.

O livro⁹¹ foi editado por Tristan Barbarà Edicions, Barcelona, Espanha, em parceria com a Galeria Quadrado Azul em Lisboa, Portugal (Figuras 75 e 76).



Figura 75
Livro de Artista
Ana Jotta

Disponível em: <<http://www.tristanbarbara.com/es/jose-pedro-croft-ana-jotta-st-2003/>>. Acesso em: 27 jul. 2016

Figura 76
Livro de Artista
José Pedro Croft

Disponível em: <<http://www.tristanbarbara.com/es/jose-pedro-croft-ana-jotta-st-2003/>>. Acesso em: 27 jul. 2016

Imprimiu-se uma edição especial de 16 gravuras com margens de cada uma das gravuras que fizeram parte deste livro; a edição limitou-se a 24 exemplares numerados de 1 a 24 e três H.C., todas numeradas e assinadas por Croft.

⁹¹ O texto do livro foi impresso na Imprensa Tipografia Ereta, encadernado pela Galmes e as gravuras foram realizadas no Ateliê Calcográfico Joan Barbarà, em Barcelona, Espanha.

Em 2013, José Pedro Croft foi convidado a ilustrar a primeira tradução para o português da novela *Os Trabalhos de Persiles e Sigismunda* de Miguel de Cervantes. A novela original de 1616 foi dividida em quatro partes designadas Livro I, II, III e IV. Croft criou 21 gravuras em metal como contribuições imagéticas à obra de Cervantes. Com estas mesmas gravuras, Croft produziu seu terceiro livro de artista em que fez uma edição especial, na qual o artista selecionou alguns parágrafos dos três primeiros livros da novela a cima referida.



Figura 77
José Pedro Croft
Livro de Artista
Fonte: *Os Trabalhos de Persiles e Sigismunda*

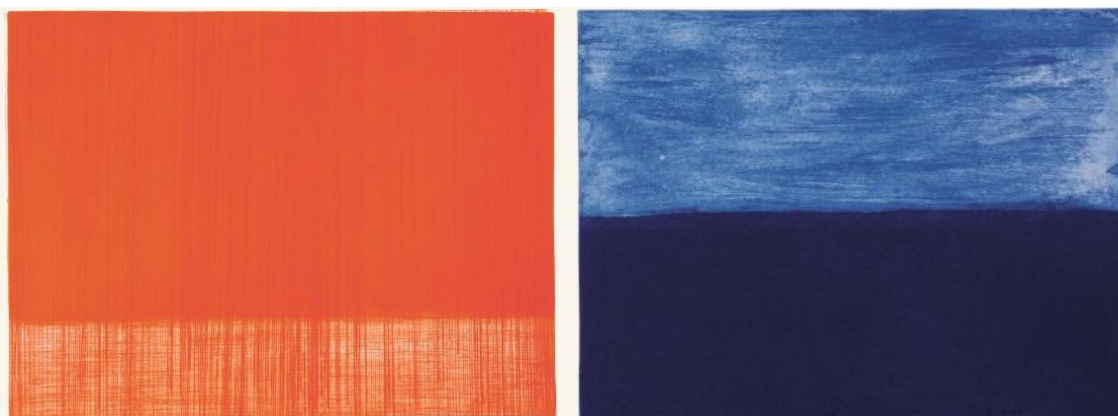
Esse livro de artista adquire particular importância nesta Tese, por ressignificar a possibilidade de articular o uso da gravura em metal e a impressão tipográfica, com suas técnicas milenares, no contexto da arte contemporânea. Reuniu-se, assim, os campos da gravura em arte com a literatura em um outro contexto. Esse contexto foi diferente daquele que fora até o surgimento da litografia e, posteriormente, do uso da fotografia nos processos de reprodutibilidade da imagem, evidenciando, assim, uma prática que deslocou a imagem gráfica para uma imagem fotográfica. Portanto, o livro ilustrado (a já mencionada tradução da novela de Cervantes para o Português) e o livro de artista criados por Croft, confirmam a transição de campo a campo, isto é, a autonomia da imagem em relação ao texto e vice-versa, podendo considerar tais passagens para o Campo Expandido.

Essa experiência de Croft na gravura expandida nos mostra não apenas o domínio técnico que ele alcançou na gravura em metal, mas, sobretudo, a sua adequação à intencionalidade de criar um diálogo entre as imagens e o texto de Cervantes, preservando as idiossincrasias de cada uma, e não se preocupando em ‘ilustrar’ o texto setecentista. A este respeito, João Silvério

(2014) diz que a seleção dos fragmentos segue a ordem da leitura que Croft fez a partir do texto de Cervantes, porém, Croft em suas gravuras fez a captação de imagens a partir de seu próprio cotidiano, deixando livre a subjetividade da imagem em relação ao texto.

Publicado por Tristan Barbarà Editions, no Ateliê Calcográfico Joan Barbarà, em 2013, esta série de gravuras no formato 32,5 cm x 44,5 cm, Figuras 77 e 78, consta de 12 gravuras originais e nove fotogravuras de José Pedro Croft. Para o Livro de Artista, foi feita uma edição limitada de 39 exemplares, dos quais 36 são numerados de 1 a 36 e três, numerados H.C.

Croft utilizou dois tipos de imagens impressas para criar a série que compõe estes dois livros, a tradução para o Português da novela de Cervantes e o livro de artista. Ele utilizou diferentes técnicas sobre placas de cobre, tais como a água-tinta, água-forte e a ponta-seca, que são considerados processos que agem direto sobre a matriz da chapa de cobre. As 12 gravuras resultantes são coloridas e aproximam de sua produção gráfica de caráter abstrato geométrico. Delas emanam sentimentos, ritmos e tensões despertados pela leitura de Cervantes (Figuras 78 e 79).

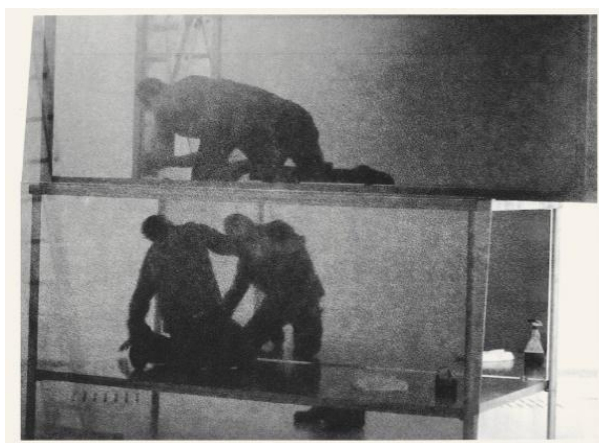
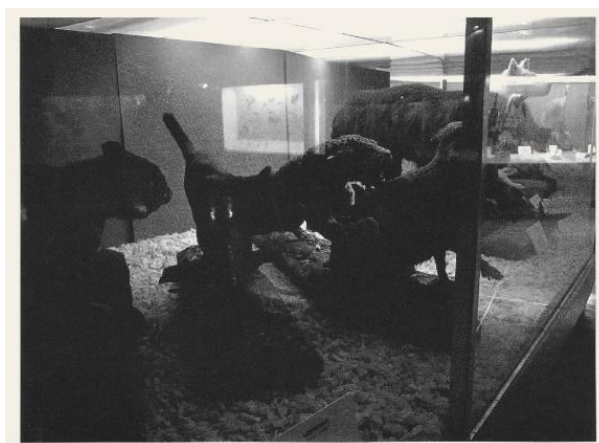


Figuras 78 e 79
José Pedro Croft
Os Trabalhos de Persiles e Sigismunda
Água-tinta, maneira negra
32,5x44,5 cm
Fonte: Croft, 2014, p. 137-138

As imagens do segundo tipo advêm da fotogravura⁹², que é considerada um processo indireto que age sobre a matriz, isto é, necessita-se de procedimentos fotomecânicos para transferir para a chapa de cobre uma imagem fotográfica. Alloucherie (2012) reitera o fato de que a realização

⁹² Processo fotomecânico do século XIX desenvolvido por Karl Klic, que envolve a transferência de uma imagem fotográfica para uma chapa de cobre. Ver Glossário.

de uma obra, seja por meio direto ou não, exige que o artista permaneça alerta, preparado para um deslocamento, uma derrogação que lhe seja sugerida pela matéria utilizada e por suas resistências. Todas as fotografias selecionadas e utilizadas nas nove fotogravuras produzidas para este livro são de autoria do artista e fazem parte do seu acervo pessoal. Elas foram impressas em preto e apresentam caráter figurativo (Figuras 80 e 81).



Figuras 80 e 81
Os Trabalhos de Persiles e Sigismunda
Fotogravura
32,5x44,5 cm
Fonte: Croft, 2014, p. 138-139.

O artista não se considera um fotógrafo, embora a fotografia sempre tenha estado presente no seu processo de criação, como forma de registro de suas viagens realizadas pelo mundo. Croft documenta paisagens que o rodeiam, detalhes arquitetônicos, cenas da vida humana, registro de suas obras finalizadas ou em processo, montagens de suas exposições para arquivo, dentre outras. Essas fotos documentais são, em especial, lugar da memória de imagens captadas, que

são conservadas pelo artista. Ao selecioná-las e utilizá-las em suas fotogravuras, Croft compartilha com os fruidores de sua obra parte de suas memórias coletadas, de suas experiências vividas (SILVÉRIO, 2014). É interessante reiterar que Croft, escultor, desenhista, gravador, fotógrafo e viajante, considera-se um contador de histórias, as quais deixa aflorar por meio de suas obras.

O conjunto de gravuras realizadas para *Os Trabalhos de Persiles e Sigismunda* evidencia diferenças entre os distintos processos técnicos, considerando suas qualidades materiais e estéticas, como podemos observar nas água-tintas, pontas-secas, águas-fortes, maneiras negras e fotogravuras. Existe uma semelhança entre elas, mas é no conjunto das nove fotogravuras, derivadas a partir de imagens fotográficas escolhidas do seu acervo, é que podemos conferir a utilização de imagens análogas reproduzidas por meios distintos, como afirma Alloucherie (2012, p. 8), “Imagens de imagens, substitutos de substitutos”



Figura 82
Vista parcial da exposição “Em outro lugar” na Galeria Mul.ti.plo
20 gravuras do Livro de artista intitulado *Os Trabalhos de Persiles e Sigismunda*
Tinta-da-China sobre gravura
47x34cm
Disponível em: <<http://multiploespacoarte.com.br/exposio-jos-pedro-croft>>.
Acesso em: 08 jun. 2017

As 21 gravuras foram expostas, pela primeira vez, na exposição *Objectos Imediatos*⁹³, na Fundação Carmona e Costa, em Lisboa, juntamente com outras gravuras, uma escultura e desenhos inéditos realizados sobre gravuras.

Em uma visita guiada pelo Professor Delfim Sardo para a turma de Mestrado em Estudos Curatoriais do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, em 24 de outubro de 2014, enquanto aluna, tive a oportunidade de ver essas duas exposições, na Fundação Carmona e Costa e na Galeria Torreão Nascente da Cordoaria Nacional, em Lisboa.

Na Fundação Carmona e Costa, além das múltiplas potencialidades pedagógicas e formativas orientadas pelo professor e curador da mostra, Delfim Sardo, tive a chance de ouvir o próprio artista discorrer sobre as obras ali expostas. Eles falaram sobre o cuidado que tiveram na montagem das obras, em relação ao espaço arquitetônico da galeria. Artista e curador criaram ambientes que contribuíram para a preservação do conjunto das obras expostas e possibilitaram estabelecer um diálogo entre elas, à medida que cada um dos espaços expositivos foi percorrido.

⁹³ Exposição de José Pedro Croft realizada em 2014, com a mostra de sua produção realizada nos últimos 12 anos, com esculturas, desenhos e gravuras. Teve como curador Delfim Sardo, e foi concebida para ocupar dois espaços expositivos. Na Fundação Carmona e Costa, Lisboa, a mostra foi de 18 de outubro a 6 de dezembro de 2014, e apresentou um conjunto desenhos e gravuras e uma escultura, expostas pela primeira vez em Portugal. Na Galeria Torreão Nascente da Cordoaria Nacional, Lisboa, a mostra foi de 24 de outubro a 11 de janeiro de 2014, apresentou esculturas, sendo duas de grandes dimensões, gravuras e desenhos sobre papel, com obras inéditas e uma peça concebida especificamente para este espaço. Esta exposição foi promovida pela Câmara Municipal de Lisboa e pela Fundação Carmona e Costa. Disponível em: <<http://observador.pt/2014/10/22/jose-pedro-croft-mostra-obras-inedtias-em-papel-e-escultura-dos-ultimos-12-anos/>>. Acesso em: 31 out. 2014.

2.9. Segundo estudo de caso: *Desenhos sobre gravura*

Relembrando, a hipótese desta Tese é: os vários entendimentos da noção de Impressão por Contato e procedimentos de Impressão analisados no *corpus* das obras de José Pedro Croft, Cao Guimarães e Giuseppe Penone apontam para um Campo Expandido, que tem o poder de abrir o entendimento acerca das práticas de Impressão. Croft ajudou-me a comprovar tal hipótese, pois constatei que, no seu *corpus* de obras, há diversos procedimentos de Impressão que atuam no Campo Expandido da gravura.

Na Tese, optei por aprofundar-me na análise das gravuras de Croft, porém trouxe algumas de suas esculturas, bem como seus desenhos. Isto foi necessário porque Croft transita de campo a campo, do campo da gravura, ao campo do desenho, ao campo da escultura. Ele está sempre a transitar de uma mídia a outra, em movimento contínuo.

Ao transitar em diferentes campos, Croft leva procedimentos de um campo a outro, permite que um “contamine” o outro. Isso é recorrente nos artistas que trabalham com o conceito de Campo Expandido. No caso de Croft, seu desenho se beneficia da sua gravura, que, por sua vez, se beneficia da sua escultura e assim por diante em todas as técnicas trabalhadas pelo artista. Por exemplo, Croft desloca determinados procedimentos técnicos da escultura, tal qual a ponta rotativa e a utiliza, no lugar do *berceaux*, na feitura da maneira negra. Isso não significa que o artista não respeita a tradição da gravura. Pelo contrário, Croft tem um mérito importante na Arte Contemporânea, que é manter viva, expandir e divulgar a gravura em metal.

Croft amplia, dilata, expande os limites entre as diferentes mídias que ele utiliza e esta operação caracteriza o seu processo de criação.

Ao confirmar tal expansão na análise da obra gráfica de Croft, posso afirmar, com certeza, que o meu entendimento sobre o que é Impressão se abriu. Hoje tenho outra percepção daquilo que considero gravura no Campo Expandido. Para chegar a essa conclusão, a análise do *corpus* das obras de Croft foi crucial.

As Figuras 83 e 84, mostram obras recentes de Croft, expostas no final de 2017 e início de 2018, na Galeria Vera Cortes, em Lisboa. A mostra intitulada *2 Desenhos, 2 esculturas* foi realizada entre 17 de novembro de 2017 e 20 de janeiro de 2018, logo após a sua representação nacional na última edição da Bienal de Veneza. Nela, o artista expôs grandes esculturas que dialogam com questões pertinentes à gravura, ao desenho e à escultura.

Nesta mostra, foram apresentadas quatro obras recentes e inéditas de Croft. Na Figura 83 vê-se parte da montagem da exposição com duas esculturas.



Figura 83
José Pedro Croft
Vista parcial da exposição
aço e vidro
tamanhos variados

Disponível em: <<http://www.veracortes.com/artists/jose-pedro-croft/works>>. Acesso em: 24 abr. 2018.

Figura 84
José Pedro Croft
Sem título, 2015
Nanquim e verniz sobre gravura em metal
152x112 cm

Disponível em: <<http://www.veracortes.com/artists/jose-pedro-croft/works>>. Acesso em: 24 abr. 2018.

A escultura *Sem Título* ocupa posição central no espaço expositivo, seu formato é acima da escala humana. Em grande dimensão, e giratória, ela convoca o fruidor a uma experiência de percepção multidimensional da obra em seu movimento em torno do próprio eixo.

Vemos a estrutura metálica em seus planos e ângulos irregulares que aponta para uma permanente instabilidade e desequilíbrio e explora a relação entre as diferentes matérias: a rigidez do ferro e a leveza luminosa do vidro.

Quanto ao desenho, Figura 84, também *Sem Título*, Croft utiliza procedimentos diversos. Sobre uma cópia de uma gravura em metal, ele aplica uma camada de verniz e, posteriormente, acrescenta guache, utilizando grande superfície de cor. Cria hachuras em linhas paralelas, feitas com nanquim branco, sobre papel 100% algodão. Croft considera esta obra e outras semelhantes como desenhos, eu particularmente as considero gravuras em Campo Expandido. A imagem apresentada na Figura 67 trata, portanto, de um exemplar de gravura em Campo Expandido de grande dimensão (152 cm x 112 cm).

O espaço e sua ausência podem ser localizados na operação de Impressão que Croft realiza ao fazer a adição ou a subtração de gravações na matriz, a partir da sua manipulação, de modo que, ao comparar a última gravura da série à gravura inicial, percebe-se que houve a desaparecimento da imagem inicial.

***.

2.10. Aspectos conclusivos sobre José Pedro Croft

2.10.1 A comprovação da hipótese a partir do corpus de obra de Croft

Para que possamos relembrar, Croft, em sua obra gráfica, trabalha a gravura em metal dentro e fora da tradição, utilizando a matriz para gerar peças gráficas. Ao finalizá-las, Croft não cancela as chapas de cobre como habitualmente se faz. Ele as guarda para utilizá-las posteriormente, lixando-as para criar novas gravações e gerar novas edições de gravuras, séries de P.E., livros de artistas e gravuras no Campo Expandido.

Croft não apaga o rastro, o fantasma que surge da imagem anterior que se revela por meio da tinta, no ato da impressão sobre a folha de papel. Ele o incorpora em sua gravura como memória da imagem anterior. Croft também integra à sua gravura as eventuais marcas deixadas pelos gestos de suas mãos sobre a chapa de cobre, o dorso de sua mão, ou a marca de sua impressão digital sobre a superfície da matriz, durante o processo de sua gravação.

Localizo, então, na construção de sua obra gráfica, três procedimentos que levam à desaparecimento da imagem originária: primeiramente ele ocorre a partir da reutilização e regravação de antigas matrizes. Estas ao serem reutilizadas possibilitam primeiro a criação de novas edições de gravuras, de acordo com a sua tradição. Em um segundo momento Croft, viabiliza a criação de séries P.E., contrariando a tradição da gravura. Neste caso, o artista grava e imprime a matriz sucessivas vezes, criando P.E., sempre diferentes umas das outras, levando ao desaparecimento parcial ou total a gravação da matriz que no princípio lhe originou. O terceiro procedimento que leva à desaparecimento da imagem originária é a utilização de gravuras impressas que, ao serem retrabalhadas com diferentes materiais (camadas de verniz, tintas diversas, como guache e esmalte, nanquim, traços de canetas e outros) cria sobre elas diversas camadas que as escodem. Em algumas vezes, esse procedimento leva ao desaparecimento da gravura original que lhe serviu de base para dar lugar a uma nova imagem. Croft denomina o resultado deste processo de desenho; no meu ponto de vista, considero como gravura em Campo Expandido.

Outra característica importante na obra do artista para a expansão da noção de Impressão está no artifício óptico do jogo de espelhos presentes em algumas de suas esculturas. Estas esculturas proporcionam a incorporação do fruidor e do seu entorno à obra, levando-os para dentro da escultura no ato da fruição.

Portanto, reafirmo que Croft trabalha dentro e fora da tradição da gravura e que, em sua obra, de forma geral, ele trabalha dentro do campo ampliado.

CAPÍTULO 3

O UNIVERSO ARTÍSTICO DE CAO GUIMARÃES E SUA POÉTICA VISUAL

Neste terceiro capítulo, analisa-se a noção de Impressão por Contato no *corpus* das obras de Cao Guimarães, a partir da complexa e diversa produção de imagens do artista, nos campos da fotografia, videoinstalações e filmografia.

Quando iniciei a pesquisa desta Tese, motivou-me pensar sobre a noção de Impressão por Contato e a amplitude que ela abarca, não somente no campo da gravura como também em outros campos. Sendo assim, esta Tese é um texto reflexivo pelo qual, como artista visual e professora universitária, pude repensar a minha prática artística e docente, por meio de pontos de vista de outros artistas, como Cao Guimarães, em busca da evidência da noção de Impressão para além do campo da gravura, como Didi-Huberman nos apresentou no Esquema 1, item 1.3 Impressão por Contato, denominado Impressões fílmicas.

No *corpus* das obras de Guimarães, pude constatar que, ainda que ele não pretenda fazer Impressão, nem mesmo Impressão por Contato, há obras que podem ser entendidas como sendo feitas por Impressão por Contato. Ao final deste capítulo, evidencio os resultados desta comparação realizada, no intuito de ampliar a noção sobre Impressão por Contato.

Pude, também, encontrar, em obras fílmicas e fotográficas, realizações de Campo Expandido no cinema e Campo Expandido na fotografia. Assinalei esses achados com um pequeno comentário, para facilitar o entendimento ao leitor.

De início, apresento a trajetória de vida e obra de Cao Guimarães, associadamente à análise de suas obras mais expressivas em fotografia, videoinstalação e cinema, com destaque para a obra *O sonho da casa própria*.

3.1. *Trajetória de vida e obra*

A memória é um lugar onde as coisas acontecem por uma segunda vez.

Cao Guimarães (2013, p.15)

Cláudio Gontijo Guimarães, cujo nome artístico é Cao Guimarães, desde a infância alimentava a vontade de ser cineasta. Embora admita que foi a sua paixão pelo cinema que o levou a fazer o que hoje faz, “este algo indefinível do qual o cinema também faz parte”⁹⁴, não se considera essencialmente um cineasta. Os trabalhos de Cao Guimarães são peças audiovisuais expandidas, frequentemente situadas na fronteira entre cinema e artes visuais, com algumas experimentações em videoarte⁹⁵.

Um artista plural, cuja obra engloba fotografia, instalações, vídeos, documentários, filmes de curta-metragem e de longa-metragem e ainda a escrita de ensaios e livros de artista, transitando pelo universo da imagem e do som. A exemplo disso, Cao Guimarães, em 2009, lançou a primeira de uma série de obras sobre a ideia de escultura, um curta-metragem intitulada *Sculpting*, reunindo vários campos das artes.

Nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, em 1965. Atualmente, vive e trabalha entre Montevideú, no Uruguai, e Belo Horizonte. Com três anos de idade, Guimarães começou a conviver com o universo da imagem, observando as fotografias em preto e branco (p&b), que seu avô revelava em seu laboratório fotográfico na sua residência. Cisalpino Gontijo era médico pediatra e, além de fotógrafo amador, também filmava em 16 mm cenas afetivas da convivência doméstica, que projetava para a família. Mantinha um acervo particular de fotos científicas extraídas do exercício de sua profissão, registros de enfermidades de pacientes infantis, de quem ele cuidava no hospital.

Eram imagens fotográficas de anomalias como as gêmeas xifópagas, barriga d’água e registros fílmicos de cenas de cirurgias realizadas por seus colegas médicos cirurgiões. Guimarães tinha

⁹⁴ Entrevista de Cao Guimarães, concedida a Ruy Gardner, por correio eletrônico. Disponível em: <<http://contracampo.com.br/81/artentrevistacaoguima.htm>>. Acesso em: 17 nov. 2014.

⁹⁵ A videoarte interpela o espaço, visa também a alterar as formas de apreensão do tempo na arte. As imagens, em série como num enredo ou projetadas simultaneamente, almejam multiplicar as possibilidades de o trabalho artístico lidar com as coordenadas temporais. Ver Roque (2016)

desejo, ou certo fascínio, por estas imagens proibidas às crianças, e gostava de observar esse “arquivo macabro de fotos de crianças deformadas”⁹⁶.

A estética mórbida de suas fotografias nos anos 1980 pode ser atribuída a esta experiência do contato com o acervo do avô (Figura 85).



Figura 85
Doutor Cisalpino filma os peritos
Fonte: Guimarães, 2015, p.17.

Para ele, ficaram de herança de seu avô não só seus equipamentos de cinema e fotografia, mas, também, o desejo pela imagem, uma interpretação singular do mundo, por meio do deslumbramento pelo interdito, o impedido e o errado.

Cassia Takahashi Hosni (2014, p. 175) afirma que Guimarães ingressou no curso da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais (FAFICH/UFMG), em 1983, e que, embora não tenha concluído este curso, admite que a filosofia fora muito importante para sua formação como artista visual:

[...] ler Walter Benjamin, Nietzsche, pessoas que têm a forma literária do escrever o texto filosófico, isso me fascinava muito mais [...] foi muito importante entrar em

⁹⁶ Entrevista concedida por Cao Guimarães à Cássia Takahashi Hosni. Realizada em 11 abr. 2013. Belo Horizonte: Studio Cao Guimarães, 2013. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285239/1/Hosni_CassiaTakahashi_M.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2017.

contato com esses filósofos, com esses conceitos todos, com esse exercício do pensar ou de criar conceitos. E isso eu acho que é uma ferramenta muito importante para o artista. A filosofia é [...] uma “irmãzona” da arte [...] ela provê a arte de milhões de possibilidades [...]” desse fascinante mundo abstrato dos conceitos.

Logo depois, transfere-se para o curso de Jornalismo, na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC/MG), onde estudou até 1986, conforme Enciclopédia Itaú Cultural (2018). Iniciou o trabalho artístico com a fotografia e realizou experimentações estéticas em vídeo no fim dos anos 1980. Com a câmera super-8, uma Bolex 16 mm à corda, uma Nikon 35 mm e o laboratório fotográfico herdados do avô, realizou diversos trabalhos em fotografia.

De 1983 a 1986, para sobreviver, trabalhou com imagens fazendo álbuns de casamento, fotos de moda e fotos comerciais junto com dois amigos e colegas, Daniel Mansur e Fábio Cançado. Realizou experimentações estéticas em vídeo em fins dos anos 1980. Paralelamente, nesta ocasião, conforme Hosni (2014, p. 3):

Guimarães vivenciou o período da geração do vídeo independente em Minas Gerais, conhecida pelo teor de investigação da imagem videográfica, porém não chegou a participar ativamente do que convencionou-se chamar de videoarte. De todo modo, é inegável a influência de amigos e/ou parceiros que estiveram próximos do processo da consolidação do vídeo mineiro.

Sendo um cinéfilo convicto, frequentou intensamente os cineclubes de Belo Horizonte, onde entrou em contato com a obra de realizadores como Jean-Luc Godard, Andrei Tarkovski e Glauber Rocha, considerando-os cineastas-chave na formação do seu olhar sobre o cinema naquele período. Ainda no final da década de 1980, Guimarães começou a participar de editais de Salões de Arte, para onde enviava suas fotografias artísticas mais experimentais, ainda analógicas, realizadas em seu laboratório preto e branco.

Em 1992, realizou a sua primeira exposição individual *Après le Déluge*, na Itaú Galeria de Belo Horizonte, onde apresentou uma série de fotografias preto e branco que utilizava a sobreposição de negativos durante a ampliação fotográfica, para obter duas ou mais imagens sobre um mesmo papel fotográfico. Muitas destas fotomontagens foram realizadas utilizando material do arquivo secreto de imagens do seu avô.

Esta fotomontagem de Cao Guimarães é importante para o que eu pretendo na Tese quanto a evidenciar a relação entre Impressão por Contato e a imagem gerada a partir da sobreposição de negativos⁹⁷.

O artista considera que este legado fotográfico recebido de seu avô influenciou o início do seu trabalho fotográfico, identificando nestas primeiras imagens certo barroquismo ou mesmo como próprio artista diz um “surrealismo barroco”.

Nesta sua primeira fase, além do processo de sobreposição de negativos para criar fotomontagens, Guimarães utilizava outros processos de manipulação fotográfica como podemos conferir na série *Ex-votos*, de 1993 (Figura 86), realizada em parceria com a artista Rivane Neuenschwander, sua esposa na época. A parceria estabelecida entre os dois foi de extrema importância para o seu percurso como artista visual. Esta série de imagens foi capturada em santuários e igrejas durante viagens pela região do Nordeste brasileiro.



Figura 86
Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander
Ex-votos, 1993
Fonte: Hosni, 2014, p.16

A técnica empregada na série *Ex-votos* utiliza efeitos de desconstrução da imagem fotográfica e foi premiada pela Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) (Prêmio Marc Ferrez de fotografia de 1993). O barroquismo inicial nas fotomontagens e nas sobreposições foi deixado

⁹⁷ O rastro deixado pelas coisas é um dos temas de Impressão por contato apontados por Didi-Huberman (1998).

de lado “[...] justamente por ele sentir que a imagem fotográfica já se apresentava saturada de elementos” (HOSNI, 2014, p. 16). Guimarães, desde a década de 1990, começou a desenvolver uma carreira sólida no cinema, com importantes participações em exposições individuais e coletivas em Galerias, Museus, Bienais, Festivais e Mostras em vários países.

Mais adiante, analiso a ocorrência de procedimentos de Impressão nas obras de Guimarães, com diversos exemplos de suas realizações ao longo de sua trajetória. Deixo, aqui, registrada a dificuldade em fazer a cronologia das obras, porque sua produção não obedece a uma linha contínua, e também por ser uma obra muito diversificada, com experimentações em várias abordagens em fotografia, cinema, videoinstalação e outros meios.

A obra *Histórias do não ver* iniciada em 1996, inaugura uma nova percepção no trabalho de Cao Guimarães referente à utilização da imagem como fotografia e abrindo-se, futuramente, ao audiovisual, reflexo da necessidade do artista de perceber o mundo não mais somente pelo aspecto visual, mas tátil e sensorial. Neste trabalho, Guimarães fez uma proposição artística de se colocar em lugares diversos, nos quais ele foi o próprio agente de uma experimentação. De olhos vendados e transportando uma câmera fotográfica e alguns rolos de filme, era “sequestrado” por amigos e levado a lugares desconhecidos, onde fazia fotografias cegas, filmagens e interações com o ambiente por meio dos outros sentidos que não a visão.

As fotografias cegas e os filmes realizados na obra *Histórias do não+ver*, de 1996, importam, nesta análise, para evidenciar a relação entre Impressão por Contato e o contato derivado do toque dos dedos e o contato das mãos na matéria dos objetos⁹⁸. Nestas experimentações, ao se privar da visão, Guimarães propõe a leitura tátil como opção de contato com a matéria.

Em 1996, aos 32 anos, residiu em Londres durante dois anos, acompanhando a artista plástica mineira Rivane Neuenschwander, aluna do *Royal College of Art*. Lá, ele frequentou o curso de cinema experimental e Mestrado em estudos fotográficos na *Westminster University*. No curso de cinema, Guimarães aprendeu terminologias e como suprir questões de ordem técnica, permitindo-lhe passar para o vídeo algumas de suas filmagens realizadas em super-8. Denominadas *diários filmados*, estas filmagens registravam banalidades do cotidiano,

⁹⁸O tema do toque dos dedos e das mãos é um dos temas apontados por Didi-Huberman para levar ao entendimento sobre a Impressão por contato. No primeiro capítulo desta Tese, apresentei a estrutura argumentativa organizada por Didi-Huberman e Didier Semin para a Mostra *L'Empreinte*, realizada em 1979. Esses temas foram reeditados por Didi-Huberman em 2008.

despretensiosos registros do ordinário, das coisas domésticas, que, ao serem reveladas, eram mostradas de maneira artesanal na cozinha de sua casa para os amigos, dando origem ao que o artista passou a chamar, metaforicamente, de “cinema de cozinha”⁹⁹. Estes registros das coisas domésticas viriam a ser percebidos, por estudiosos de sua obra, como elementos da sua poética do cotidiano, como suas metáforas sobre a efemeridade das coisas.

Sobre as anotações cotidianas, Guimarães diz:

O cinema para mim nasceu deste pequeno exercício diário de observação solitária do mundo. Uma espécie de anotação cotidiana para nada, um diário despretensioso que foi tomando forma para além de minha consciência e que acabou me roubando para si, ao mesmo tempo em que eu me encontrava. Uma câmera-caneta, um cinema-escritura, que você faz enquanto a panela-de-pressão está no fogo.¹⁰⁰

Guimarães entende o cinema enquanto cozinha, como uma coisa fermentante no tempo, que lança raios de luz na existência. Para ele, o cinema que vem de dentro de casa é como a luz da tarde que brilha no azulejo, como o grão de feijão na peneira, são presenças de vida que ficaram em sua memória afetiva de criança curiosa.

Ainda sobre o “cinema de cozinha”, Guimarães e Dos Anjos (2015, p. 114-115) afirmam:

[...] A cozinha é também uma oficina de experimentos, liberdade de expressão que produz cheiro e saliva, felicidade fácil provida pelos sentidos.

Eu costumava me esconder debaixo da pia da cozinha, sentindo a vibração “música e imagem” dos músculos do antebraço da Zezé amassando farinha, maizena, manteiga e ovos com um rolo de madeira. A imagem terna da palma da sua mão levando em minha boca um bocado de comida, seus pés imensos sobre havaianas gastas indo de um lado ao outro enquanto mexia a sopa do fim da tarde.

A cozinha é o lugar do outro, do diferente de mim. Lugar dessas primeiras impressões, dessas primeiras imagens, da constatação de que o mundo era uma coisa plural, lugar do exercício do afeto diário [...].

⁹⁹ Segundo Guimarães, foi na cozinha que: “entre vidros de azeite, miolos de pão, geleias e farelos, liguei pela primeira vez um velho projetor de super-8 para mostrar para alguns amigos as primeiras bobagens que filmei”. Esse texto foi escrito para *A Mostra Retrospectiva Cinema de Cozinha*, SESC-SP e SESC Vila Mariana, em São Paulo, em outubro de 2008, *online*. Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/cinema-de-cozinha.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2015.

¹⁰⁰ Entrevista concedida por Cao Guimarães para a *Revista de Cinema*. Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/revista-de-cinema-agosto-2005.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

Os dois anos vividos em Londres também foram fundamentais para ampliar seu contato com a Arte Contemporânea.

Quando vivi em Londres entre 1996/8 me envolvi mais com as artes plásticas. Poderia citar alguns artistas que conheci mais profundamente naquela época e que foram fundamentais para promover mudanças em minha obra: Sophie Calle, Arthur Bispo do Rosário, Fischli and Weiss, Goya, Mondrian, Francis Alys, Cildo Meirelles, Gabriel Orozco, Joseph Beuys, Bill Viola, Rivane Neuenschwander, Mira Schendel etc.¹⁰¹

Sua experiência com o universo artístico das artes plásticas e audiovisuais foi importante para dar início à sua produção em cinema, audiovisual e também para sua produção literária (livros de artista, depoimentos, textos para catálogos de suas mostras, textos para filmes).

De volta a Belo Horizonte, em 1998, Guimarães dirigiu, em parceria com Lucas Bambozzi, o curta-metragem *Otto, eu sou um outro*, em 1999, tendo Neuenschwander como diretora de arte de uma equipe numerosa. Este trabalho levou Guimarães a refletir sobre o modelo adotado nesta filmagem, considerando-o inadequado à sua genuína visão de cinema. A partir de então, em suas filmagens e edições audiovisuais, abandonou o cinema em grande estrutura e passou a utilizar um modelo mais intimista no que se refere ao menor número de participantes na equipe de filmagem e a redução da duração do filme. Este modelo aproximou-se da sua experiência vivida em Londres (“cinema de cozinha”). Guimarães retomou este conceito e o estabeleceu como método para todos os outros filmes que se seguiram.

A partir de então, o artista busca a constituição de equipes de trabalho formadas por amigos que são profissionais de trabalhos fílmicos e sonoros. Dentre tais amigos e parceiros, citam-se alguns que o influenciaram e se tornaram colaboradores frequentes, como Nelson Soares e Marcos Moreira (conhecido como Canário) de *O Grivo*¹⁰²; Beto Magalhães, seu amigo desde os 10 anos de idade; Rivane Neuenschwander; Lucas Bambozzi; Gibi Cardoso; Zé Bento; Cristiano Rennó; Marcelo Gomes, cineasta recifense seu parceiro em três filmes; Pablo Lobato e o coletivo *Teia* (Helvécio Marins, Pablo Lobato e Marília Rocha). Com estes e outros

¹⁰¹ Entrevista concedida por Cao Guimarães à Edna Moura Nunes, autora desta Tese, em 2016.

¹⁰² O grupo *O Grivo*, foi criado em 1990 por Marcos Moreira e Nelson Soares, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Desenvolve trabalhos individuais de expressão artística e colabora com outros artistas. Trabalha com "pesquisa de fontes sonoras acústicas e eletrônicas, construção de 'máquinas e mecanismos sonoros', e com a utilização, não convencional, de instrumentos musicais tradicionais". Disponível em: <http://ogrivo.com/?page_id=226>. Acesso em: 12 out. 2017.

parceiros surgidos ao longo do tempo, realizou uma série de vídeos, como *Between-Inventário de pequenas mortes* (2000)¹⁰³ e *Word-World* (2001)¹⁰⁴, entre outros.

O Grivo, criado no ano de 1990 por Marcos Moreira e Nelson Soares, tem uma importante participação nos trabalhos de Cao Guimarães. Especializados em peças sonoras autorais não convencionais, o grupo foi determinante na ampliação do processo de formação sonora do artista, potencializando as suas criações visuais. A parceria estabelecida entre eles vai além da criação do áudio. Em alguns trabalhos realizados por Guimarães, integrantes de *O Grivo* participaram como atores ou mesmo como parceiros em criações visuais. A dupla *O Grivo* é responsável pela trilha sonora da maioria dos trabalhos audiovisuais de Cao Guimarães.

A respeito de *Between - Inventário de pequenas mortes*¹⁰⁵ (2000), um curta-metragem, foi preparado a pedido da curadora Lisette Lagnado para a exposição *Objeto do cotidiano* realizada em São Paulo no ano 2000. O curta-metragem foi montado a partir de arquivo de imagens que o artista havia filmado em super-8 em Londres. A ideia do filme foi construída a partir de texto de Guimarães que, segundo o próprio autor, diz sobre o lugar da morte na vida, conforme mostra Hosni (2014, p. 53):

Estamos acostumados a falar apenas de uma morte. Como se o limite de uma vida fosse marcado, de um lado, pelo nascimento e de outro pela morte. Se começássemos a ampliar o conceito de morte, reduziríamos vertiginosamente, que ela está presente em tudo, em cada micropartícula de uma vida, e que os limites são justamente este lugar onde morte e vida se misturam na tênue expressividade de uma mudança. Em cada segundo morrem milhões de células em nosso corpo, em cada segundo enchemos e esvaziamos os pulmões de ar. *Between* é o lugar e o momento de passagem. O que separa, o que está dentro, do que está fora. O que passa, do que fica. O que atravessa, do que resta.

Esta obra é a primeira em que aparece a palavra *Inventário* no título, e, a partir dela, Guimarães assume em sua obra fílmica e fotográfica o *Inventário* enquanto desejo de inventariar coisas, de colecionar imagens fragmentadas. Ao longo de sua vida, Guimarães coleciona imagens de lugares, viagens, objetos, pessoas, cenas do cotidiano, cenas urbanas e domésticas, plantas,

¹⁰³ *Between - Inventário de pequenas mortes*. Direção de Cao Guimarães. Curta metragem. Brasil. 2000. 10 min. Som. Cor. super 8/ DV, 2000

¹⁰⁴ Curta metragem: *Word /World*, Direção de Cao Guimarães Brasil, 8 min, super 8/DV, 2001

¹⁰⁵ ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. *Between - Inventário de pequenas mortes*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65048/inventario-das-pequenas-mortes-sopro>>. Acesso em: 27 abr. 2019.

insetos, efemeridades, o movimento que o vento imprime a determinados objetos, janelas molhadas com água, gotículas de água em vidros, etc. (Figura 87).



Figura 87
Cao Guimarães
Between: Inventário de Pequenas Mortes, 2000
Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/clipping/>>. Acesso em: 27 jul. 2016

Todo este inventário é reutilizado por Guimarães para ilustrar um conceito filosófico, ou para explicitar o sentido de uma palavra-chave, ou para trazer um questionamento que vai deixar as pessoas incomodadas, ou para criar uma visão poética, a poética do cotidiano. São imagens capturadas sem um conhecimento prévio de como virão a ser utilizadas posteriormente. Dentre as diversas imagens, escolhi a imagem das gotículas de água em superfície de vidro (Figura 71), pois ela traduz bem a efemeridade, já que as gotículas foram registradas momentos antes da sua desaparecimento. A obra foi incluída no *corpus* das obras analisadas, pois enxergo nela a relação entre Impressão por Contato (na fotografia) e o contato com a efemeridade das gotas d'água na vidraça, frágeis, prestes a desaparecerem¹⁰⁶.

Estas imagens da efemeridade das coisas do cotidiano capturadas por Guimarães são como um vocabulário, cujos fragmentos de imagens se equiparam às letras que darão origem a palavras ou expressões, como se Guimarães fizesse uma espécie de classificação, de taxonomia “gramatical”, uma ordem na qual os objetos são colocados por categorias, a saber: a categoria

¹⁰⁶ O tema da efemeridade e da quase desaparecimento das coisas comuns da vida é um dos temas da *Impressão dos Contatos da Desaparição*, tal como proposto na estrutura argumentativa apresentada para a mostra *L' Empreinte*, conforme Didi-Huberman (2008).

dos fragmentos de imagens agrupadas por “gotículas de água sobre vidro”, “neblina”, “poça de água”, “bolhas de ar”, “sementes trazidas no ar”, “raios de luz a incidir sobre os azulejos da parede da cozinha em horário diferentes” e outros materiais dos quais Guimarães registra o contato da luz com sua fluidez.

Que sentido estético esse inventário de coisas efêmeras e fragmentos da vida ordinária imprime ao tecido sensível de suas obras? Parece-me, e aqui concordo com Picado¹⁰⁷ e Lins¹⁰⁸ (2017, p. 281), que ao utilizar como fontes “[...] a forma de um objeto cotidiano, o ritmo de um movimento corporal, o silêncio entre palavras etc. [...], Guimarães está abolindo as fronteiras entre o que é ou não do domínio da arte, [...] (aproximando) objetos de arte daqueles da vida ordinária”, como ele vivenciou em sua estada em Londres.

Uma gota de água, uma semente que voa, uma bolha de ar, coisas que não têm utilidade prática, no sentido de que alguém as tome para si como sua propriedade, mas são “coisas” que o artista destaca para estabelecer um diálogo com o fruidor, compartilhando com ele sua percepção de estar no mundo. Segundo Almeida (2013, p. 111), em uma entrevista concedida a Cezar Migliorin¹⁰⁹, Guimarães, em 2006, afirma que:

Em relação à motivação “inventariante” em Guimarães, percebo uma aproximação com outro artista brasileiro que também trabalhava com “inventário”: Bispo do Rosário¹¹⁰, psicótico, nascido em 1909 e que, em longa permanência internado numa instituição psiquiátrica, por cerca de 50 anos, dedicou-se, com muito rigor, a inventariar, catalogar quase mil peças, cujos nomes eram bordados por ele em tecidos, mantos, estandartes e fardões, entre outros. Bispo do Rosário acreditava que Deus o havia escolhido para a missão de reorganizar estes objetos na Terra, após

¹⁰⁷ Benjamim Picado é Doutor em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). No Programa de Pós-graduação em comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM/UFF), coordena o Grupo de Pesquisa em Análise da Fotografia e de Narrativas Visuais e Gráficas (GRAFO/NAVI) e uma Rede Integrada de Pesquisa em Análise da Fotografia (Rede_Grafo), com pesquisadores da Universidade Federal de Sergipe (UFS), Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Conduz projetos de análise dos materiais da cultura mediática, com ênfase nos modelos semióticos e estéticos da discursividade visual e da narrativa na fotojornalismo e nos quadrinhos. Disponível em: <<http://www.ppgcom.uff.br/pesquisadores.php>>. Acesso em: 03 jun. 2019.

¹⁰⁸ Professora Titular da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e do Programa de Pós-Graduação da mesma instituição. Pesquisadora 1 (D) do CNPQ, da área de Comunicação, com ênfase na produção audiovisual contemporânea, particularmente cinema contemporâneo, documentário, documentário subjetivo, ensaios fílmicos; cinema, vídeo, televisão, mídias móveis. Formada em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, fez Mestrado na ECO/UFRJ, Mestrado e Doutorado (1989/1994) e Pós-Doutorado (2005) em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris 3 (Sorbonne Nouvelle). Atuou como professora convidada, em 2014, na Universidade Paris III/Sorbonne Nouvelle (IRCAV). Entre 2014 e 2015, foi pesquisadora de Pós-Doutorado do *Department of Film, Media and Cultural Studies do Birkbeck College/University of London*. É autora de *O documentário de Eduardo Coutinho; televisão, cinema e vídeo* (2004) e, em parceria com Cláudia Mesquita *Filmar o real, sobre o documentário brasileiro contemporâneo* (2008). Ganhou os editais da Petrobrás Cultural (2007) e do Ministério da Cultura (2008). É diretora de *Lectures* (2005), *Leituras Cariocas* (2009), *Babás* (2010), entre outros, premiados em vários festivais. Disponível em: <<https://www.escavador.com/sobre/8040099/consuelo-da-luz-lins>>. Acesso em: 07 mar. 2019.

¹⁰⁹ A superfície de um lago. Entrevista concedida por Guimarães a Cezar Migliorin. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/entrevistaoguimaraes.htm>>. Acesso em: 18 nov. 2014.

¹¹⁰ Ver Maciel (2008)

o fim do mundo. O contexto de Guimarães é diferente. No entanto, no sentido estético, é possível encontrar afinidades entre ambos, em sua trajetória de coletar, enumerar, catalogar objetos e artefatos, que no futuro viriam a ter alguma utilidade.

Word/World é um curta-metragem que faz parte do acervo do Inhotim, resultado da parceria de Guimarães e Neueschwander. Nesta obra, utilizaram formigas como personagens reais para as cenas propostas. Os insetos tomam as palavras *Word/ World* escritas em papel pincelado com alimentos comestíveis que aderem em seus corpos e as carregam para o seu formigueiro (Figura 88).

Em *Word/World*, as formigas realizam a movimentação de fora para dentro¹¹¹ do local onde as palavras estão enterradas. Há uma distância entre o lado de fora e o lado de dentro, que pode ser percebida na filmagem e ser observada no percurso das formigas de fora para dentro do seu formigueiro (Figura 88). Guimarães e Neueschwander, nos levam a observar a movimentação das formigas a carregar para o seu habitat as palavras *Word* e *World*, nos convocando a refletir sobre esta transposição entre o fora *versus* dentro, inseto *versus* homem, diferentes universos, diferentes texturas do solo vistas por uma lente *zoom*. A captura do movimento das formigas trabalhando foi feita com uma câmera de filme super8, por meio de uma lente macro, que possibilitou a visualização dos detalhes, em preto e branco, ressaltando a textura do solo e os pequenos pedaços de madeira.

¹¹¹ O tema do contato produzido pela oposição do dentro e do fora em *Word/World* é um dos temas de Impressão por contato apontados por Didi- Huberman (2008), na estrutura argumentativa da mostra *L' Empreinte*, tal como apresentado no primeiro capítulo desta Tese.



Figura 88
Cao Guimarães
Formiga carrega palavra Word

Disponível em: <www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/worldworld>. Acesso em: 27 jul. 2016

Em 2000, Guimarães iniciou sua série fotográfica *Gambiarras*, ainda em andamento, apresentada no subitem 3.4 deste trabalho. Sua obra está representada internacionalmente em museus e coleções privadas na França, Inglaterra, Estados Unidos, Espanha e Brasil. Ela reflete não apenas a fusão das artes no cinema, mas para além do cinema, personifica uma tendência própria da contemporaneidade de quebrar os limites entre os vários campos artísticos, que se tornam cada vez mais tênues, a exemplo de seu longa-metragem intitulado *Andarilho* (2006), que foi mostrado na 27ª Bienal de São Paulo (2006) na íntegra. A partir dos anos 2000, sua filmografia contempla longas-metragens, como *O Fim do Sem Fim* (2001), *Rua de Mão Dupla* (2002), *A Alma do Osso* (2004), *Andarilho* (2006), *Acidente* (2004) e *O Homem das Multidões*.¹¹²

Entre 2002 e 2006, Guimarães participou de coletivas, como a 25ª Bienal de São Paulo (2002) e 27ª Bienal de São Paulo (2006) e também da 11ª Bienal de Sharjah, em 2013, nos Emirados Árabes.

¹¹² Enciclopédia Itaú Cultural, 2017

Em 2013, o Instituto Itaú Cultural realizou a mostra *Ver é Uma Fábula*, uma retrospectiva de seus trabalhos fotográficos e fílmicos, que teve como curador Moacir dos Anjos. Esta retrospectiva apresentou também uma série de vídeos com a participação de vários parceiros de trabalho de Guimarães, cujos depoimentos lançam luzes sobre sua poética. Seu amigo e parceiro, o cineasta pernambucano Marcelo Gomes,¹¹³ diz que “as imagens de Guimarães são carregadas de poesia do cotidiano”:

[...] ele tem um olhar muito especial, observa o mundo de uma forma peculiar e particular, as imagens dele são carregadas do que eu chamo de *poesias do cotidiano*, ele observa os pequenos elementos do cotidiano, olhando, olhando, olhando, e dali faz uma imagem que é quase uma poesia, isso é que eu acho interessante, depois o tempo que ele dá para essas imagens. A gente tem uma facilidade de ter uma rapidez de montagem, que é bem atual e bem do nosso tempo, ninguém tem tempo para nada, nem para olhar com mais tempo. [...] Nos filmes dele ele dá esse tempo para as imagens, ele permite a fruição do olhar¹¹⁴

Arte Contemporânea, fotografia, cinema, filosofia e literatura alimentam e constituem a estruturação poética e ensaística deste artista. O cotidiano, o efêmero, o afeto e o acaso têm-se constituído elementos determinantes no processo de sua produção e sua atuação artística.

Segundo Rafael Almeida Tavares Borges (2013, p. 176), os anseios de Guimarães são embalados por afetos que expandem seus sentidos e convocam o fruidor a reflexões:

Os afetos que embalam os desejos do cineasta e o levam a atravessar esses devires (os devires de fazer o filme sem roteiro prévio; à medida que o pensamento do cineasta se faz, a cena vai tomando forma no processo de criação) não o abandonam na fase de montagem, induzindo o modo de fazer do artista e possibilitando que a superfície dos filmes seja tomada por uma complexa configuração afetiva que expande seus sentidos e cria intensos espaços dialógicos que convocam à ação espectadores ativos.

¹¹³ Marcelo Gomes, cineasta e parceiro de Guimarães nos filmes curtas-metragens, *Nanofania*, (2003), *Concerto para Clorofila*, (2004) e as longas metragens *EX Isto* (2010) e *O Homem das Multidões* (2013).

¹¹⁴ VER É UMA FÁBULA. Direção Cao Guimarães. (2013) Parte ¾. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4mxER2gG2qs&list=PL0mUKAaTPs_mNK9VbEuUpCTZkWBpvEqe&index=15&ab_channel=Ita%C3%BAcultural.z>. Acesso em: 11 dez. 2017.

Este processo dialógico é classificado por Borges (2013, p. 176) como “filme ensaístico”, no sentido que Guimarães constrói a sua retórica simultaneamente ao seu processo de reflexão; o cinema dele materializa a vida por meio de um olhar afetoso, pessoal, político, um jeito pessoal de fazer “[...] uma reflexão por meio de imagens”.

Guimarães vai deliberadamente em busca do acaso. Acaso e criação artística se inter-relacionam em algumas de suas obras. Muitas vezes, ele caminha em atitude criativa de “errância”, ou seja, sai à rua sem mapa, sem roteiro pré-determinado e sujeita-se às surpresas do acaso que lhe estimulem a criação. Em *Gambiarras*, esse tipo de atitude criativa é bastante nítido.

Para Hosni (2014, p. 72), desde a série fotográfica *Gambiarras*, Guimarães “[...] trabalha com uma máxima, presente na formulação e no processo de muitos filmes, ‘é se perdendo que a gente encontra’”. Com base nessa atitude particular, o artista caminha longamente por lugares dos quais não tem informação prévia, registrando a casualidade e aberto ao que possa acontecer.

Em sua produção fílmica, permite-se não seguir roteiro. Coloca-se respeitosamente como um observador movente, a caminhar, imerso em um pensamento fluido, à espera de que algo inesperado seja encontrado.

Para Hosni, a deriva e a errância em Guimarães, abrem portas ao conhecimento e ao acaso. Em Dardot e Guimarães (2007)¹¹⁵ *apud* Hosni (2014, p. 72), Guimarães afirma que tal atitude se pauta por sua crença pessoal que “errar é estar livre para poder tentar de novo de uma forma diferente, é abrir o leque das possibilidades” na “[...] busca pela essencialidade de uma realidade que não precisa de artifícios para apresentar-se [...] o erro é fundamental na obra”, pois é quando nos “destituímos de certezas que livramos nosso ser para que ele se reinvente”.

Em 2007, Guimarães realiza, no México, o vídeo *Sem Peso (Sin Peso)*, a filmagem de barracas coloridas, ao som das vozes dos comerciantes, apitos, buzinas de automóveis, assobios e ruídos

¹¹⁵ DARDOT, Marilá; GUIMARÃES, Cao. Correspondências. 2007. Disponível em: <http://www.mariladardot.com/new_site/public/biblio/2007entrevista_bomb_pt>. Acesso em: 3 jan. 2018.

indistintos. Não se vê ninguém, somente se escuta a trilha sonora desenvolvida por *O Grivo*. A angulação e a sobreposição das barracas da feira formam imagens que lembram pipas, de cores muito definidas (azul, amarelo, vermelho), ao sol do meio dia, o céu azul, com grande apelo pictórico (Figura 89)



Figura 89
Cao Guimarães
Sem peso (Sin Peso), 2007
Fonte: Guimarães, 2015, p. 302

Em relação à premiação recebida, com as obras *O Homem das Multidões* (2013); *Otto* (2012); *Andarilho* (2007); *Acidente* (2006); *Da Janela do Meu Quarto* (2004); *Histórias do Não Ver – instalação* (2001); *O Fim do Sem Fim* (2001) e *Between: Inventário de Pequenas Mortes* (2000), *Sopro* (2000), obteve prêmios nas categorias de Melhor Filme, Melhor Direção, Melhor Fotografia, Melhor Trilha Sonora, Melhor Som, Melhor Documentário, Melhor Curta-Metragem e Prêmio Aquisição em vários certames.

As obras de Cao Guimarães estão presentes em diversos acervos públicos, como Instituto Inhotim (Brasil), *Museum of Modern Art/New York* (MoMA/NY) e Museu Guggenheim (Estados Unidos), Fundação Cartier (França), *Tate Modern* (Reino Unido), Museu Thyssen-Bornemisza (Espanha) e Coleção Jumex (México). Seus filmes são apresentados em festivais internacionais de cinema, como os de Locarno (Suíça), Cannes (França), Sundance (Estados Unidos) e Veneza (Itália), entre outros. A presença de trabalhos de Guimarães em locais tão variados atesta que sua obra, na contemporaneidade, dialoga com diversos domínios

expressivos e porta uma fluidez que, conforme Picado e Lins (2017, p. 280), o possibilita circular “[...] pelas galerias de arte, museus e bienais, e salas e festivais de cinema”. Apresento no Anexo 2 *Cronologia de exposições*, no final desta Tese, a relação completa de suas exposições individuais, mostras retrospectivas e obras inseridas em coleções.

Também é importante destacar a mostra coletiva apresentada entre novembro de 2016 e janeiro de 2017, na galeria Nara Roesler, em São Paulo, Brasil, intitulada *Cromofilia vs Cromofobia*¹¹⁶. Esta exposição foi organizada pela diretora artística da galeria, Alexandra Garcia Waldman, e trouxe experiências de oposição entre a tabela cromática e o espectro completo do círculo cromático. Nesta coletiva, Guimarães mostrou a obra *Espantinho* (2009), que voltarei a tratar no item 3.3.

¹¹⁶ *Cromofilia vs. Cromofobia*: investigações da cor. Disponível em: <<https://nararoesler.art/exhibitions/96/>>. Acesso em: 04 abr. 2018.

3.2. Considerações sobre a produção de Cao Guimarães

Parafrazeando Merleau-Ponty, Guimarães acredita que não é o cineasta que faz o filme, mas o filme que faz o cineasta. Ao fazer um filme, algo está nos fazendo e algo está se fazendo para além de nosso fazer. O filme se faz e com ele me faço”. Isto permite que se entenda um pouco da relação entre a produção de Guimarães e o modo como ele faz a relação entre arte e vida, realidade e percepção, olhar e deixar-se olhar, entregar e receber. Em suas obras, Guimarães, frequentemente, recorre à “metáfora do lago” para dar a entender sobre seu processo de criação. O artista gosta de usá-la para explicitar ao fruidor como realizou esse ou aquele trabalho na fotografia, na literatura, no cinema, nas videoinstalações, para mostrar como trata o conceito, o dispositivo, a proposição escolhida.

O autor compara sua forma de trabalho em arte a três maneiras com as quais nos relacionamos com a superfície das águas de um lago: a primeira maneira é olhar o lago de fora, “sentados no barranco”, num olhar filtrado pelo distanciamento. A segunda maneira é, ainda estando do lado de fora do lago, atirar na superfície da água uma pedra, que vai fazer a água reverberar, vai acionar um movimento que produzirá uma reação. A terceira maneira é nós mesmos afundarmos por inteiro nas águas do lago e sondar seus mistérios lá no fundo das águas, o mergulho por inteiro numa atitude imersiva de entrega.

As três maneiras metafóricas dão sentido ao processo de sua criação. Mostram diferentes formas de relacionar com as realidades atravessadas pela arte e estabelecer tipos de compartilhamentos entre o artista e o fruidor, propor jogos, sabendo que um jogo não se joga sozinho. Guimarães nutre o desejo de compartilhar a sua obra de arte com alguém, de quem espera uma reação.

3.3. A obra fotográfica e fílmica

A partir das inovações e das conquistas alcançadas pelas evoluções dos dispositivos ópticos, das ciências químicas e físicas, no desenvolvimento da fotografia que liberta a pintura de suas funções sociais. Concomitantemente, as Revoluções Industriais (primeira e segunda) vão criar um terreno fértil para o desenvolvimento da fotografia e, posteriormente, da imagem em movimento, criada pelos “irmãos Auguste e Louis Lumière que criaram a primitiva câmera de filmar e um projetor chamado cinematógrafo, que deu origem à palavra cinema.”¹¹⁷

George Méliès cineasta francês do início do século XX exerce papel crucial nesta passagem da imagem em movimento para o cinema. Contribuições de artistas como Hans Richter, Fernand Léger, Duchamp e Luis Buñuel das vanguardas que vão culminar no modernismo de Cézanne, George Méliès, Hans Richter, Léger, da fotografia, das inovações de Duchamp, do dadaísmo, do surrealismo, culminando no minimalismo dentre outros. Estes movimentos colaboraram com a quebra das tradições da arte, abrindo caminhos para a Arte Conceitual e as várias manifestações artísticas que se sucederam (como citado no capítulo 1, subitem 1.4, desta Tese).

Identifiquei e selecionei na obra fotográfica e fílmica de Guimarães os procedimentos de Impressão abordados por Didi-Huberman no Esquema 1. O *corpus* das obras analisadas nesta Tese colaborou na evidência de que este artista realizou operações de Impressão, no Campo Expandido, que é vasto e complexo, como já referenciado no subitem 1.4. Dentre o conjunto das obras de Cao Guimarães, encontramos exemplos de Campo Expandido na fotografia e no cinema.

Conforme André Parente (2008)¹¹⁸, o Campo Expandido do cinema, também chamado de cinema expandido, resulta da reinvenção do dispositivo do cinema em suas dimensões básicas (arquitetônica, tecnológica e discursiva). O cinema expandido procura intensificar os efeitos perceptivos visuais e sonoros sobre o corpo do espectador. Campo Expandido, no cinema, é uma das experimentações que cineastas contemporâneos têm realizado para fazer avançar o cinema, a partir da “Forma Cinema”, que, ainda se encontra em uso no mundo todo, porém, no campo da arte, está perdendo espaço para outros modelos de representações cinematográficas.

¹¹⁷ Disponível em: <<https://escola.britannica.com.br/artigo/irm%C3%A3os-Lumi%C3%A8re/483343>>. Acesso em: 16 maio 2019.

¹¹⁸ No meu entendimento, Cao Guimarães retomou os modelos de *cinema de artista* e também o cinema em *Campo Expandido*.

A Forma Cinema é um modelo de representação nascido em torno de 1910 e predominou até o final dos anos de 1980; é uma sala escura onde é projetado um filme que conta uma história e nos faz crer que estamos diante dos próprios fatos. Esse modelo sufocou outras experiências cinematográficas, a saber, o Campo Expandido e o cinema de atrações, assim como o cinema de museu e o cinema de artista.

É a partir de um alargamento técnico, artístico, filosófico e narrativo que entendo, nessa Tese, como Guimarães atua no Campo Expandido. Nas obras apresentadas nas próximas páginas, serão analisadas as operações de Impressão e experiências no Campo Expandido realizadas.

Podemos considerar de maneira geral a existência de uma experiência entre campos, quando imagens geradas por fotografia migram de campo a campo: por exemplo, do campo da fotografia em arte para o campo do jornalismo, ou para a arte aplicada assim como para outras mídias (*videogame*, interfaces interativas, etc.). Guimarães navega entre a fotografia analógica e a digital. Pode ser também a migração de procedimento a procedimento dentro das novas e antigas tecnologias da imagem, algo que vai além da técnica específica de produzir imagens. Campo Expandido implica também na exploração imaginativa, incluindo explorar diferentes tempos de sensibilização à luz que podem levar ao erro, ao acaso, interferindo, no processo de produção da imagem (subexposição, superexposição, ângulos inusitados). O Campo Expandido provoca a expansão do universo imagético e sua codificação ou decodificação.

Quanto a análise do *corpus* das obras fotográficas e fílmicas de Guimarães analisadas segundo o Esquema 1 - Impressão por Contato, selecionei aquelas potencialmente geradoras de Impressão por Contato da Matéria (da luz) em superfícies sensíveis.

Que superfícies sensíveis são estas? São superfícies sensíveis à luz. No começo de sua carreira, Guimarães utilizava aparelhos analógicos, com seus respectivos materiais e processos de sensibilização próprios ao processo analógico: câmera escura, ampliadores, papel fotossensível, revelação, stop, fixador e secagem. Posteriormente, Guimarães passou a utilizar quase que somente equipamentos digitais, que demandam outros contatos entre luz e matéria.

Que tipos de contato? O contato da luz com as superfícies sensíveis de fotocélulas, distribuídas por camadas conforme a resolução de seus equipamentos digitais; o contato com a matéria da

luz; o contato com a matéria das fotocélulas; o contato com a matéria de superfícies sensíveis à luz. Estou tratando da experiência de contato de matéria a matéria, a matéria da luz, a matéria da superfície a ser sensibilizada para produzir a imagem.¹¹⁹ Mas, não é tão simples assim, porque, em essência, são operações de contato com a experiência estética e técnica do fazer artístico.

O que diferencia a obra fílmica da obra fotográfica? Susan Sontag (2004, p. 26) afirma que: “Fotos podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo. A televisão é um fluxo de imagens pouco selecionadas, em que cada imagem cancela a precedente”.

Cao Guimarães conta histórias, não as roteiriza, desenvolve seus filmes usando sua intuição para criar a sua poética. Sabe manejar técnicas a fim de criar imagens que transitam da atmosfera real à ilusória. Utiliza da sua aguda percepção e a sensibilidade para mostrar o inusitado. Preocupa-se em não interferir no assunto principal, não adiciona elementos para não influenciar a cena. Seus filmes seguem por outros caminhos diferentes do cinema comercial ou documentário, trilha a linha do cinema de experimentação em arte. O que o torna singular é a sua capacidade de aplicar as técnicas fotográficas e fílmicas ao exercício de potencializar o senso crítico em relação a seu modo particular de trazer uma história, num cenário que é feito de situações ordinárias do cotidiano. Guimarães faz filmes libertadores e inventa narrativas, dispositivos e capta novas percepções do real.

Guimarães explora bastante a combinação da fotografia, do cinema e da música, a sonoridade em seus filmes cria sentidos, utiliza sons que reverberam para fazer as imagens mais duráveis e potentes. Na videoinstalação *O sonho da casa própria*, Guimarães em parceria com o duo *O Grivo*, responsável pelo áudio, mesclou os sons do casamento aos sons do canteiro de obras, potencializando a transformação do véu da noiva em véu da construção.

¹¹⁹ “O contato produzido pelo toque e o tocar” nas imagens digitais fotográficas e fílmicas de Guimarães é um dos temas apontados por Didi-Huberman (2008), na estrutura argumentativa da mostra *L’ Empreinte*, tal como apresentado no primeiro capítulo desta Tese, Esquema 1.

3.4. Fotografia

Assim como as fotos dão às pessoas a posse imaginária de um passado irreal,

Sontag, 2004

Guimarães transita entre a fotografia e o cinema como veremos a seguir. *Gambiarrras* é a série de fotografias mais famosa de Guimarães. O artista vem produzindo fotos desta série por mais de uma década (iniciada em 2000, mostrada publicamente em 2009, estendendo-se a produção até 2018).

A ideia das *Gambiarrras* nasceu a partir da realização de um longa-metragem. Em 1998, ao retornarem de Londres, Guimarães e Neuenschwander empreenderam uma longa viagem de dois meses pelo interior de 10 estados brasileiros para pesquisar sobre profissões em desaparecimento, a respeito das quais os artistas realizaram o seu primeiro longa-metragem *O Fim do sem Fim* (2001). Nessa viagem, Guimarães deparou-se com uma realidade bem diferente daquela que vivera na Inglaterra, país rico, onde bens de consumo, uma vez estragados, são substituídos. Pelo interior do Brasil, Guimarães documentou objetos consertados de maneira precária ou adulterados para uma nova função.

Este novo contato com o povo brasileiro despertou no artista outro olhar sobre as formas expressivas e inventivas empregadas pelas populações menos favorecidas, para driblar suas carências econômicas. Paralelamente, começou a fotografar cenas cotidianas que revelavam a predisposição do brasileiro em criar alternativas para resolver de maneira criativa seus problemas do dia a dia, gerando respostas inventivas para situações de falta. Posteriormente, em outras viagens realizadas ao México, Tailândia, Cuba e outros países, Guimarães se depara com objetos que apresentavam a mesma precariedade.

Gambiarrras inaugura a criação de trabalhos realizados a partir de uma ideia serial, de uma proposição anterior, deixando de lado o uso de fotografias únicas, que produzira até então, sem, contudo, sem deixar de utilizar a fotografia única na sua trajetória artística. A palavra “gambiarra” tem vários significados, dentre os quais escolhi aqueles que mais se aproximam

das *Gambiarras* de Guimarães: solução improvisada, configuração de um artefato improvisado, reapropriação material, adaptação, adequação, enfim, situações inerentes à busca do próprio homem na adversidade, a procura de soluções para seus problemas no dia a dia. Esse improviso nos fascina por sua atitude com um raciocínio projetivo imediato que, em determinadas soluções aqui fotografadas pelo artista, nos levam a considerá-las como formas alternativas de *design*, muito presentes na cultura brasileira. O próprio artista, em entrevista concedida a Carla Zaccagnini, define o conceito de gambiarra como:

Algo em constante ampliação e mutação. Ele deixa de ser apenas um objeto ou engenhoca perceptível na realidade e se amplia em outras formas e manifestações como gestos, ações, costumes, pensamentos, culminando na própria ideia de existência. A existência enquanto uma grande gambiarra, onde não cabe a bula, o manual de instrução, o mapa ou o guia. A gambiarra enquanto ‘*phania*’ ou expressão, (é) uma manifestação do estar no mundo. A gambiarra é quase sempre um ‘original’ e não uma cópia, uma reprodução. E por isso é uma entidade viva, em constante mutação. Registrá-la é torná-la reproduzível, multiplicá-la, modificando sua função fundamental.¹²⁰

Refletindo sobre as considerações de Guimarães de que a gambiarra é, quase sempre, um original, e não uma cópia ou reprodução, uma entidade viva em constante mutação, o artista atesta que, ao registrá-la, torna-a reproduzível, multiplica-a, modificando sua função fundamental de existência original. Esta reflexão toca em questões cruciais levantadas por Walter Benjamin em seu texto escrito em 1936 *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*¹²¹, ou seja, a reprodutibilidade da imagem que vai ao encontro de vários campos tratados nesta Tese.

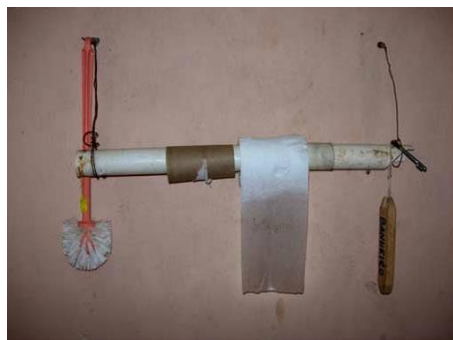
Para Lila Foster (2008)¹²², a gambiarra, no Brasil, está incrustada no uso dos objetos, que podem ser reconfigurados nas suas funções. Temos, abaixo, exemplos de reconfigurações

¹²⁰ Entrevista concedida por Cao Guimarães para o catálogo da II Trienal Poligráfica de San Juan, em 2009.

¹²¹ Existem duas versões publicadas e traduzidas deste texto. A primeira versão, escrita em 1935-1936, foi traduzida por Sérgio Paulo Rouanet e incluída na publicação *Obras escolhidas* (BENJAMIN, 1986), sob o título de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. A segunda versão, que Benjamin começou a escrever em 1936, foi publicada em 1955 e traduzida por José Lino Grünnewald e aparece em *A ideia do cinema* (GRÜNNEWALD, 1969) e na coleção *Os Pensadores*, da Abril Cultural, sob o título *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*.

¹²² Lila Foster é pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília. Realizou o Doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP, é Mestre em Imagem e Som pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de São Carlos (PPGIS) e é formada em Filosofia (2005) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH - USP). Disponível em: <<https://www.escavador.com/sobre/7868145/lila-silva-foster>>. Acesso em: 04 maio 2019.

mostradas nas fotografias de Guimarães: um *clip* cuja função é segurar papel, sendo reconfigurado como presilha da alça de um *soutien* (Figura 90); fios elétricos coloridos emendados substituem as hastes dos óculos (Figura 91); um alfinete “percevejo” prende a sobre toalha na mesa de bar (Figura 92); cano de PVC substitui um *kit* de papelreira para banheiro (Figura 93); um carrinho de mão e a estrutura metálica de uma cadeira fazem uma churrasqueira (Figura 94); a casca de um coco verde vazio serve como travesseiro (Figura 95).



Figuras 90 a 95

Cao Guimarães

Gambiarras, 2000-2018

90 - Presilha da alça de um soutien

91 - Fios elétricos coloridos emendados substituem as hastes dos óculos

92 - Um alfinete “percevejo” prende a sobre toalha na mesa de bar

93 - Cano de PVC substitui um *kit* de papelreira para banheiro

94 - Um carrinho de mão e a estrutura metálica de uma cadeira fazem uma churrasqueira

95 - A casca de um coco verde vazio serve como travesseiro

Disponível em: <www.caoguimaraes.com>. Acesso em: 27 jul. 2016

Guimarães captura as imagens pela sua câmera e direciona-lhes um olhar passante, a partir do acaso e do seu deslocamento no tempo e no espaço, algo que incide e elege um objeto no seu

sentido estético, atribuindo certa graça de ver o improviso transformado em outra solução, que faz parte do seu fazer artístico. Sua postura poética para a espantosa simplicidade destes artefatos cotidianos que subvertem a noção industrial transforma-os em outras possibilidades expressivas, no sentido da seriação na fotografia.

A materialidade registrada nos objetos eleitos em *Gambiarras* o aproxima da reapropriação dos materiais em Bispo do Rosário e sua poética¹²³, no sentido da rusticidade, precariedade e criatividade inerentes. Para Guimarães e Dos Anjos (2015, p. 254), há, também, uma ambiguidade valorativa na ideia da gambiarra:

Por um lado, ela é índice de exuberante capacidade criadora; por outro, revela carências por vezes de coisas mais básicas. Gambiarras são, por isso, ao mesmo tempo divertidas e tristes. Irresolutamente contraditórias. E podem até ser tomadas como metáfora do Brasil contemporâneo, posto que atestam tanta capacidade de invenção e de adequação criativa diante de situações marcadas pela falta.

A série *Gambiarras* contabiliza mais de uma centena de fotografias em formatos diferentes. As *Gambiarras* foram expostas em museus, galerias e institutos culturais com diferentes projetos expográficos. Para a sua exposição na Espanha, em 2006, no Centro de Arte de Burgos (CAB)¹²⁴, foi editado um catálogo que incluía 25 fotografias da série. Para a II Trienal Poligráfica de San Juan (2009), em Porto Rico, a mostra das *Gambiarras* foi acompanhada de livro de artista com 80 imagens, em 500 exemplares (GUIMARÃES, 2009b).

A habilidade de improvisar de Cao Guimarães advém de sua naturalidade para reinventar nosso olhar sobre objetos e situações comuns, chamar atenção para as coisas ordinárias fadadas à desapareição. Guimarães entende a gambiarra de modo mais amplo, como algo que extravasa a

¹²³ Arthur Bispo do Rosário (Japaratuba, Sergipe, 1911 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1989). Artista visual. ARTHUR Bispo do Rosário. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10811/arthur-bispo-do-rosario>>. Acesso em: 09 jan. 2018.

¹²⁴ Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/cao-guimar%C3%AAs-mostra-sua-obra-na-espanha-1.315932>>. Acesso em: 10 out. 2017. Nesta reportagem, Marcelo Miranda relata sobre uma retrospectiva da obra de Cao Guimarães na Espanha, no Centro de Arte Burgos (CAP), ao norte de Madrid em 2006. O curador da mostra foi Emilio Navarro, que viu alguns trabalhos de Cao numa feira de arte e o convidou pessoalmente a montar uma exposição. Seis grandes salas foram reservadas para as criações do mineiro. Segundo o artista, "foi um dos mais generosos espaços onde já expus". Numa sala, havia 25 fotos das "gambiarras". Nas outras cinco salas, foram projetados filmes dirigidos por Cao: *Sopro*, *Nanofania*; *Sin Peso*, *Da Janela do Meu Quarto*, *Quarta-Feira de Cinzas* e *Concerto para Clorofila*. O mais complicado foi preparar um catálogo que acompanhou a retrospectiva. É um livro de mais de 100 páginas, cujo objetivo era reconstituir os 20 anos de trajetória artística e pessoal de Cao Guimarães. Contou com a ajuda dos parceiros Pablo Lobato (com quem dirigiu o documentário *Acidente*) e Ricardo Sardenberg. "O Pablo fez o *design* gráfico e o Ricardo editou. Decidi fazer um livro quase todo de imagens e fotos. Você abre as páginas e só vê essas imagens, e vai passando e vendo muitas mais. No final tem dois textos críticos sobre o meu trabalho, um escrito pelo próprio Ricardo e outro pela Consuelo Lins", explica Cao Guimarães. Essa mostra é importante para mostrar que Cao não é um anarquista absoluto, pois, ao final do catálogo, há ficha técnica de todas as suas realizações registradas e um extenso currículo de seu caminho dentro das artes e do cinema. Ter uma retrospectiva de tamanha envergadura num museu importante da Europa como o Centro de Artes Burgos de Madrid foi uma grande homenagem.

ideia de objeto ou simples engenhoca, manifestando-se em "gestos, ações, costumes, pensamentos, culminando na própria ideia de existência" (HOSNI, 2014, p. 73). Para que a série permaneça em realização, de forma continuada, ao longo de mais de uma década, o artista adota um método de trabalho próprio, no qual realiza percursos em lugares desconhecidos, diferentes do turismo usual. Caminha pelos locais, sem mapas, guias, ou pesquisas anteriores, portando uma câmera fotográfica a tiracolo, deixando que o acaso e o olhar momentâneo sejam determinantes.

Fayga Ostrower (1990) escreveu um livro instigante sobre o *acaso significativo*, que pode ser um evento em si insignificante até que alguém o reconheça de modo direto, por meio da simples percepção, ligando-o a uma reflexão ou à dedução intelectual ou à fonte de criatividade artística. Assim é o acaso para Guimarães, um momento espontâneo, efêmero, captado pela sua objetiva, material que se tornará algo a ser utilizado.

É essencial lembrar a importância do acaso na obra de Guimarães “[...] não como algo puramente aleatório, mas construído a partir de métodos e concepções próprias” (HOSNI, 2014, p. 73). A poética do artista se volta para a efemeridade, a simplicidade e as coisas mundanas. Ainda que as *Gambiarras* mostrem objetos utilitários, pragmáticos, há nas imagens uma qualidade poética que desacomoda o olhar do fruidor, desvia-o para a realidade intimista na qual o artista mostra a vida como ela é.

As *Gambiarras* de Cao Guimarães, conforme Rodrigo Moura (2006)¹²⁵, não são apenas registros da solução oferecida pela exuberante capacidade criativa popular ante a escassez de recursos. As fotografias atestam transformações do cotidiano que acontecem todos os dias, não só no Brasil, mas também em todo o mundo. Daí seu caráter universal, aquele da capacidade criativa humana “para superar um constrangimento prático qualquer (GUIMARÃES; DOS ANJOS, 2015, p. 254).

Em 2008, Guimarães realiza o vídeo *Mestres da Gambiarra*, mostrando três profissionais que realizam operações construtivas com maior grau de sofisticação. O primeiro, é um professor que repara defeitos em equipamentos científicos importados que, por questões de verba e de

¹²⁵ Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/fotografar-sobre-a-perna.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2018.

ausência de assistência especializada local, os repara com quinquilharias diversas encontradas alhures. A segunda pessoa é um inventor que escreve e desenha um livro com combinações de objetos prosaicos, que resultam em instrumentos elaborados e úteis. O terceiro, dedica-se, entre outras ocupações práticas, a criar um secador de sapatos molhados que os centrifuga até retirar o excesso de líquido acumulado.

As *Gambiarrras* (2000-2018), a meu ver, são fotografias que registram Impressão por Contato de superfícies sensíveis (conforme o Esquema 1), uma vez que a fotografia requer o uso de suportes sensíveis à luz, como o sensor da câmera digital ou o papel e o negativo no caso específico da fotografia analógica. Todo esse processo só é possível ser realizado por meio de um dispositivo óptico, de superfícies sensíveis à luz e de procedimentos químicos capazes de fixarem a imagem sobre o suporte.

Para ampliar o olhar sobre a produção fotográfica de Guimarães, Picado e Lins (2017) sugerem um *corpus* de obras constituído por séries de fotografias: *Campo cego* de Cao Guimarães e Carolina Cordeiro (2008), *Paisagens reais - Homenagem a Guignard* (2009), *Úmido* (2015), *Plano de voo* (2015) e *Steps* (2015). Nestas obras, é possível identificar elementos da experiência estética de Guimarães na fotografia, bem como a interação que a experiência sensível potencialmente desperta no fruidor. Guimarães tem uma especial aptidão para extrair poesia de aspectos aparentemente banais da realidade, enxergar arte em situações inusitadas, como em *Gambiarrras*.

A seguir, evidencio estas quatro séries fotográficas, com a intenção de demonstrar que há na raiz do conceito de Impressão a característica de transitar do visível ao supravisível (ou invisível). A arte de Guimarães tem uma dimensão fortemente visual, mas tem também uma dimensão conceitual, que é supravisível (invisível)¹²⁶. Na dimensão visual (ótica), devemos ter

¹²⁶ Para explorar a ideia do trânsito do visível ao invisível numa obra de arte, acolhi o pensamento de Maurice Merleau-Ponty sobre o visível e o invisível, para ajudar-me a pensar sobre algo que está na raiz do conceito de Impressão. Ao comparar o visível e o invisível, o invisível não é o contrário do visível. O invisível se inscreve no visível. Há uma relação do visível com o invisível. A minha visão sobre o mundo sensível comporta uma subjetividade. O outro tem o seu enquadramento do mundo sensível numa perspectiva subjetiva diversa da minha. O meu visível se abre para o visível do outro, e ambos abrem para o mesmo mundo sensível (e se abrem ao supra visível). O visível está na minha proximidade com o outro. Há uma dimensão empírica (a experiência do sujeito) e uma dimensão racional (a ideia) imbricadas na experiência.

em conta que esta não se dá somente pelo carácter óptico da produção da imagem na retina, mas também de seu carácter cerebral (na contemplação). Conforme Delfim Sardo (2014, p. 21),

Este carácter não óptico radica no reconhecimento de que a produção de imagens não é retiniana, mas cerebral; isto é, qualquer imagem é uma produção do corpo, ficando desta forma demitida a questão do carácter supostamente passivo do espectador no processo contemplativo.

Portanto, o fruidor das obras de Guimarães percebe, com a retina, as imagens geradas nas fotografias das séries acima referidas. Mas também as percebe com o cérebro, com a noção de diversas operações cognitivas referentes à compreensão do ambiente cultural onde aquela obra foi gerada, ao conhecimento prévio que tinha sobre o artista e sua obra, à identificação das imagens trazidas pelo artista em relação ao lugar ou ao contexto onde as fotos foram produzidas, etc. Desta forma, a capacidade de perceber a obra de arte com a retina e o modo como o cérebro a percebe se juntam para possibilitar que o fruidor consiga transitar do visível ao supravisível na Impressão que lhe foi causada pela obra de arte. Há, aí, uma relação do corpo e da experiência humana de lidar com a imagem; a consciência da imagem é cognitiva e sensível.

Campo cego (2008) é uma série de fotografias feitas por Cao Guimarães com a colaboração de Carolina Cordeiro. A série foi realizada por meio do registro fotográfico de placas de estrada, na região do Quadrilátero Ferrífero, em Minas Gerais. Foram realizadas 10 fotografias e um vídeo para a exposição *Memória e outros esquecimentos* na Galeria Nara Roesler em São Paulo em 2009.

Há relações de equivalência entre Impressão por Contato da desapareição e o contato com uma coisa sem contorno nas obras fotográficas *Campo cego* (2008), *Plano de voo* (2015), *Úmido*

Na experiência da fruição da obra de arte há uma gama muito grande de possibilidades a serem abordadas. Para explicar a relação do fruidor com a obra de Cao Guimarães busquei a abordagem de Merleau-Ponty (que por sua vez se reporta a Husserl). No sentido do papel do fruidor na observação da obra de arte não há uma contemplação passiva, há uma troca simbólica entre o artista e o fruidor, há um deslocamento da contemplação passiva para a imersão na obra. Em Cao Guimarães há algumas obras em que essa troca se completa. Na articulação de fotografia de Guimarães com a Impressão produz-se o contato do fruidor com a obra de arte. A impressão fotográfica, enquanto técnica, procedimento, modo de captar a luz está também ligada à Impressão fotográfica enquanto visão de mundo produzida pela subjetividade do artista, completada pela subjetividade do fruidor. Ver Merleau-Ponty (2000)

(2015) e *Paisagens reais - homenagem a Guignard* (2009). É contato da desapareção da poeira, da areia, da água e da neblina, que são coisas sem contorno, deformáveis, amorfas, que se perdem, desaparecem, por isso a elas se aplica o contato da desapareção. Cao Guimarães nos permite fruir destes acontecimentos efêmeros por meio de sua produção artística.

As fotografias de Guimarães em *Campo cego* “revelam o mundo sem reservas, fazendo da imagem um feito trivial e não fundamentalmente excepcional” (WIEDEMANN; INCARBONE, 2013, p. 19). De fato, nada mais se mostra senão placas de trânsito, cobertas por poeira, ou fuligem, ou danificadas pelo tempo. Ao invés de orientar o trânsito, tais placas desinformam, confundem, camuflam algo, não são acessíveis à leitura. Por isso o nome da mostra é *Memória e outros esquecimentos*, os letreiros recobertos de pó de minério escondem mensagens como “cuidado curva perigosa” (Figura 96), ou “você está em área de proteção ambiental” (Figura 97). Para ler essas mensagens, seria necessário que o motorista parasse o carro; são ações ao mesmo tempo contraditórias e desconexas, que parecem brincar com nosso cérebro.

Ali naquele lugar de mineração de ferro, a poluição de minério é tamanha que a advertência ao motorista quase desaparece da nossa retina. As fotografias registram situações em que “[...] a nossa memória brinca com o aparecer e o desaparecer de determinadas lembranças de nosso cérebro” (WIEDEMANN; INCARBONE, 2013, p. 19). As placas contêm informações que não se completam visual nem cerebralmente, então Michael Asbury (2009) também afirma que a série “[...] se transformam em metáforas de um conflito, no qual [...] as realidades da modernidade (o carro, a rodovia) e da natureza (o pó de minério) são postas em confronto, cuja denúncia interessa ao artista”.

O nome dessa série, *Campo cego*, é expressivo, pois refere-se a um objeto que existe, mas que não pode ser visto pelo fruidor. As informações das placas foram encobertas por forças da natureza (vento, chuva, poeira ou mesmo o crescimento da vegetação), obstruindo a visão do observador. Na fotografia, o artista enfatiza o aspecto da não percepção gerado pela poeira de minério. Outras placas tornam-se imperceptíveis em decorrência da corrosão ou oxidação causadas pelas intempéries. A retina consegue ver as placas, mas o cérebro não completa a informação, no campo supravisual.



Figuras 96 a 99
Cao Guimarães e Carolina Cordeiro
Campo cego, 2008

96 - Cuidado curva perigosa

97 - Você está em área de proteção ambiental

98 - Placa ilegível

99 - Placa ilegível coberta por pó de minério

Disponível em: <www.caoguimaraes.com>. Acesso em: 04 ago. 2016

As placas encobertas por poeira em *Campo Cego* são impressões efêmeras. Nesta obra, Guimarães registrou a Impressão deixada pelo contato da poeira sobre as placas. São fotografias de coisas comuns do mundo, sujeitas à iminente desaparecimento e à destruição. Trata-se de *Impressões* causadas pelo tempo.

Na série fotográfica *Paisagens reais - homenagem a Guignard* (2009) (Figura 100), o artista foi de manhã bem cedo para o alto de um prédio em Belo Horizonte, observou o horizonte ainda coberto pela neblina fria da manhã e pela poluição atmosférica da capital mineira. Ele registrou com a máquina fotográfica imagens das antenas de transmissão, torres de edifícios altos, a copa de uma árvore frondosa, restos de iluminação artificial de torres e antenas, imersos na bruma que vão se transformando como numa aquarela suave, do azul, aos brancos, aos róseos. É uma cena em que o tempo foi suspenso: não se sabe se é passado, presente ou futuro; é atemporal. Não se identifica se o chão é montanha ou planície, um não lugar que transporta o espectador a “[...] uma reorganização visual da realidade - cores, linhas, texturas, signos,

palavras, formas, ritmos, movimentos, durações” (PICADO; LINS, 2017, p. 281), que remetem às paisagens de Guignard¹²⁷.

Nas Figuras 100 e 101, compara-se a obra de Guimarães à pintura *Noite de São João* (1961) de Guignard, que trabalhava tão bem a exploração das cores e das linhas para dar a ideia de paisagens oníricas. O diálogo das duas obras se faz nos planos em profundidade, no ar meio fantasmagórico, em pequenas luzes e figuras dispersas no plano pictórico. A série de fotografias *Paisagens reais - homenagem a Guignard* são quase pinturas, que dialogam com o universo onírico e pictórico do mestre Guignard.



Figura 100
Cao Guimarães
Paisagens reais - homenagem a Guignard, 2009
Fonte: Guimarães e Anjos (2015, p. 87)

Figura 101
Alberto da Veiga Guignard
Noite de São João, 1961
Óleo sobre madeira
50x46 cm

Disponível em: <<http://casavogue.globo.com>>. Acesso em: 04 ago. 2016

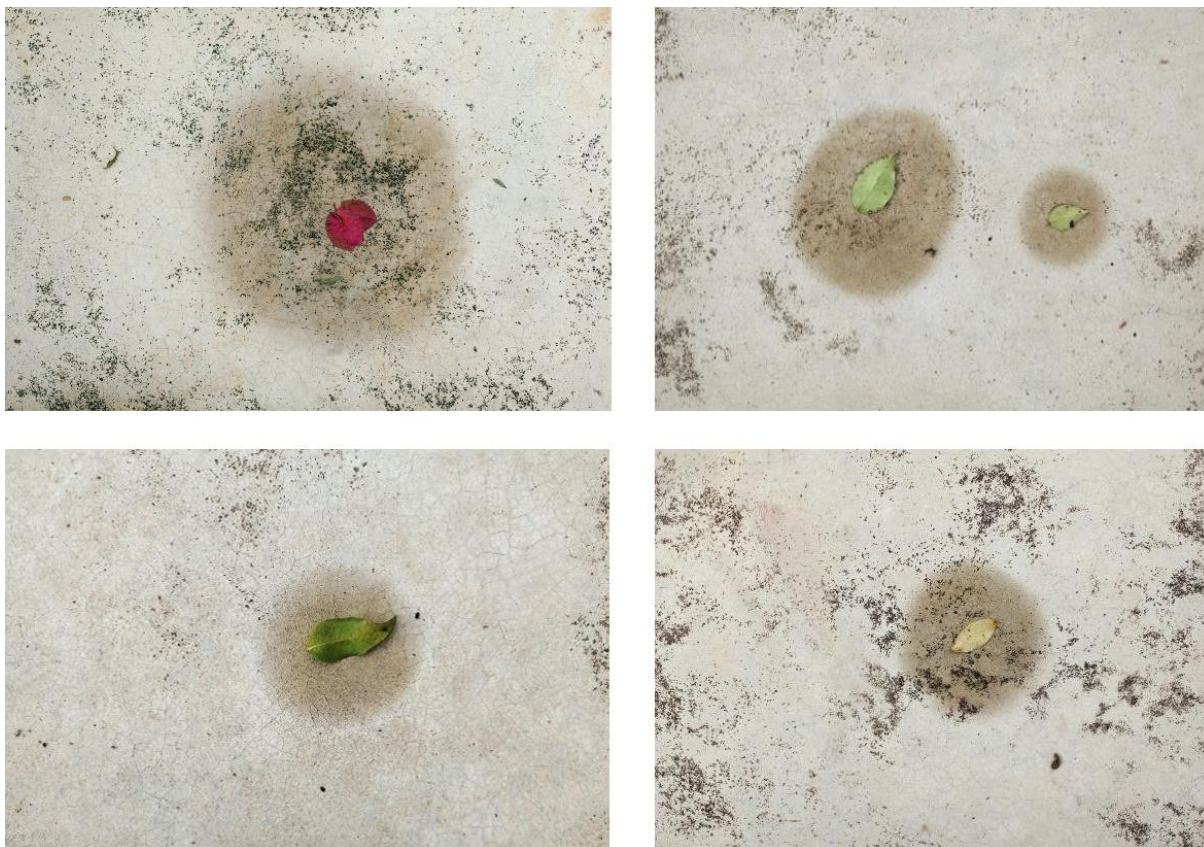
O fruidor percebe, com a retina, as imagens geradas pela silhueta das figuras imersas na neblina, na fotografia acima referida (Figura 100). O fruidor também as percebe com o cérebro, por meio da compreensão do ambiente cultural onde aquela obra foi gerada, em Belo Horizonte.

¹²⁷ Alberto da Veiga Guignard (1896- 1962) foi um artista completo, atuando todos os gêneros da pintura – de naturezas mortas, paisagens, retratos, pinturas com temática religiosa e política, além de temas alegóricos. Guignard amava as montanhas de Minas Gerais, seu céu e suas cores, as manchas nos muros e o seu povo. Por meio da escola de arte que fundou em 1943 com o nome de Escola de Belas-Artes colaborou para a formação de diversas gerações de artistas que romperam com a linguagem acadêmica e ajudou a consolidar o Modernismo nas artes plásticas em Minas Gerais (MOURA, 1993).

O cérebro do fruidor também traz o conhecimento prévio sobre o artista Guignard e sua pintura de paisagens mineiras das montanhas de Ouro Preto (Figura 101). Portanto, a capacidade de perceber comparativamente essas duas obras de arte adveio da percepção visual da retina, aliada ao modo como o cérebro percebeu-as. Retina e cérebro se juntaram e possibilitaram que o fruidor conseguisse transitar do visível (as paisagens reais fotografadas por Guimarães nos anos 2000) ao supravisível (a paisagem de Ouro Preto pintada por Guignard nos anos 1960).

Em relação à Impressão por Contato, no sentido da passagem para a desapareição (conforme Didi-Huberman, 2008), percebo que, nessa homenagem de Guimarães a Guignard, o artista realizou a operação artística da captura fotográfica das primeiras luzes do amanhecer, cuja suavidade desaparecerá ao contato com a intensidade luminosa do sol do pleno do dia, assim como registrou a bruma fria da madrugada, que desaparecerá com o calor do sol. Trata-se da Impressão causada por coisas efêmeras, passageiras, que em breve irão desaparecer.

Úmido (2015) é uma série de quatro fotografias que mostra uma flor de buganvília, duas folhas verdes, uma folha a secar e uma folha seca, caídas sobre o chão de cimento craquelado e mofado, cercadas de pequenas auréolas de umidade (Figuras 102 a 105).



Figuras 102 a 105

Cao Guimarães

Úmido, 2015

102 - Flor de buganvília

103 - Duas folhas verdes

104 - Uma folha a secar

105 - Uma folha seca

Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/foto/1209>>. Acesso em: 10 jul. 2016

Estas fotografias foram feitas para registrar um ponto focal sobre uma superfície aberta, que traz a noção de um ponto numa área clara, sem forma definida. A respeito desta série - *Úmidos* - também denominada *Ilhas* (2014) as folhas e flores molhadas, caídas no chão seco, se desdobram em pequenas ilhas, a nos revelar um universo efêmero e fluido. O impacto causado no fruidor pelas imagens das folhas e das flores caídas no chão molhado nos impele de ver aquilo que já não se enxerga no mundo. Um detalhe, uma sutileza, uma delicadeza que sucumbem à rapidez da evaporação da água e ao olhar desatento e acelerado pelo ritmo frenético da vida contemporânea da maioria das pessoas. Guimarães nos oferece uma sensação de estar no mundo que nos parece suspensa, fora do tempo, noutra ritmo, menos acelerado, menos comercial, mais humano, mais atento às sutilezas que nos é oferecida graciosamente.

Há relações de equivalência entre Impressão por Contato da desapareição e o contato com uma coisa sem contorno nas obras fotográficas *Campo cego* (2008), *Plano de voo* (2015), *Úmido*

(2015) e *Paisagens reais - homenagem a Guignard* (2009). É contato da desapareção da poeira, da areia, da água e da neblina, que são coisas sem contorno, deformáveis, amorfas, que se perdem, desaparecem, por isso a elas se aplica o contato da desapareção. Essas coisas produzem marcas efêmeras, que somente a fotografia é capaz de registrá-las com fidelidade mecânica.

A obra *Plano de voo* (2015) sugere que estamos a observar pequenas Impressões deixadas por pegadas de passarinhos sobre a areia, como se estivessem ensaiando diversas tentativas de voos, incertos, titubeantes, em cenários criados por marcas em baixo relevo sobre a areia fina (Figuras 106 a 109).



Figuras 106 a 109
Cao Guimarães
Plano de voo, 2015

106 a 109: Pegadas de passarinhos sobre a areia

Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/foto/plano-de-voo/>>. Acesso em: 18 ago. 2016

Este trabalho é importante para esta Tese, pois revela a Impressão original, ou seja, as pegadas, o deslocamento, a arqueologia da ausência daquele que deixou ali a sua marca voluntária ou involuntariamente. A série *Plano de voo* evidencia a capacidade de transitar do visível ao supravisível. As impressões em baixo relevo na areia fina são visíveis à nossa retina. A

associação dessas pequenas figuras a pegadas de passarinhos advém da dimensão conceitual, ou seja, o cérebro identifica semelhança entre a forma pés de pássaro a impressão deixada sobre a fina areia.

A série fotográfica *Steps* (2015) é composta de 14 fotografias no formato de 50 cm x 75 cm cada, na cor prata, impressas sobre lona preta e que representam solas de calçados de operários no chão empoeirado de uma obra de construção civil (Figuras 110 e 111):

[...] Os rastros foram impressos em uma lona preta, que serviu de anteparo ao pó de cal desprendido no lixamento de paredes. No contraste do pó branco com o fundo negro, fica marcada a evidência que de outra forma seria imperceptível: a ação dos homens por meio de seus passos e gestos¹²⁸.

Os passos superpostos criam camadas de interferências, máculas, pegadas, estampas aleatórias, cujas fotos capturam os movimentos incessantes de pés humanos. Essa obra reforça o comprometimento do artista em registrar as coisas comuns do mundo, circunstâncias ordinárias, insignificantes, dispersas, o ir e vir, percursos que se fazem e desfazem.

¹²⁸ GALERIA NARA ROESLER. Catálogo da mostra *Depois*, 2015.



Figuras 110 e 111
Cao Guimarães
Passos (Steps), 2015

Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/foto/steps/>>. Acesso em: 17 ago. 2016

A Impressão que os passos superpostos causaram no pó fino e branco depositado sobre a lona preta foi capturada pelo dispositivo fotográfico, trata-se de uma *Impressão por Contatos da Matéria* e encaixa-se na categoria 3. *Moldar ou depositar: o rastro que as coisas deixam*, de acordo com o Esquema 1 presente no subitem 1.3. Esta obra permite que o fruidor convoque sua memória e, assim, a sua questão perceptiva vai se tornando cada vez mais intensa. A impressão que esta obra porta é de convocar o fruidor à contemplação do mundo real, tal como ele se apresenta. Ela encaixa-se também em *Contatos da Carne* na categoria 10. *O pé, o passo, a passagem*, (Esquema 1), na qual Guimarães documenta o contato dos passos, da passagem, as marcas de suas presenças pela impressão de seus rastros¹²⁹ na poeira.

Em 2009, Cao Guimarães juntamente com o duo *O Grivo*, criou a série de 16 fotografias, *Espantalhos* (Figuras 112 e 113). Esta série evidencia o tema da memória. As figuras fotografadas foram avistadas durante suas viagens pelo interior de Minas Gerais. Elas variam conforme a matéria de que foram feitas: garrafas de plástico penduradas em galhos de árvores, roupas arranjadas nos espantalhos, como se fossem manequins de vitrine. Chama a atenção que há roupas limpas, muito bem arranjadas; outras são roupas velhas e estão puídas e rasgadas. As

¹²⁹ Em *Steps* evidencia-se “o contato produzido pelo pé, pelo passo, pela passagem” que é um dos temas apontados por Didi-Huberman (2008), na estrutura argumentativa da mostra *L’Empreinte*, tal como apresentado no primeiro capítulo desta Tese.

figuras traduzem uma expressividade como se ensaiassem passos de um balé grotesco, ou cômico, porém sem deixar de cumprir a funcionalidade a que se destinam, simulacros de seres humanos, que espantam aves nas plantações.

Em meio às fotos, há espantalhos emulando figuras masculinas e femininas, com variações nos estilos das roupas, mas, em geral, utilizam roupas dos próprios lavradores e, conforme Asbury (2009, pag. 37):

[...] Há uma memória implícita nessas imagens, a memória daqueles que os produziram, os trabalhadores rurais que em suas supostas vidas simples e agrárias demonstram tanta criatividade inata, tanto cuidado e sensibilidade. Suas ausências também são lembradas, sendo incorporadas pelos próprios espantalhos que, vestindo suas roupas, tornam-se espectros daqueles que os produziram. E se a limpeza e suas roupas demonstram seu orgulho, auto respeito, aquelas que estão puídas e rasgadas tornam-se testemunhas do peso de seu trabalho.



Figuras 112 e 113
Cao Guimarães e O Grivo
Espantalho, 2009

112 - Espantalho masculino
113 - Espantalho feminino

Disponível em: <www.caoguimaraes.com>. Acesso em: 17 maio 2017

Na obra *O Espantalho* (2009) há a evocação à antropomorfia. A natureza antropomórfica do objeto espantalho construído pelos agricultores advém da escala natural do corpo humano presente na escolha dos galhos de árvore que estruturam os espantalhos e nas roupas humanas que os vestem. Os espantalhos evocam a ideia de um corpo humano abstrato, a ideia de corpo

e não o corpo em si. A ideia do corpo humano toma a forma de espantalho. Tem-se a ligação da ideia do corpo humano com seu simulacro, o espantalho. Os galhos de árvore que estruturam os espantalhos foram dimensionados, por seus criadores, na escala aproximativa de 1:1 de um ser humano. A captura da imagem imprime essa assimilação antropométrica, em que Guimarães é também fruidor da obra dos lavradores.

3.5. Filmografia

A arte leva a lugares estranhos, onde o fruidor cresce com a obra, pois, ali, há o inesperado. O contato do fruidor com seus trabalhos fílmicos é definido por Guimarães como uma proposta estética, uma espécie de transcendência, a possibilidade de sair de si e empreender uma viagem que transcenda a ele mesmo, que o leve a lugares não esperados, desconhecidos.

A produção fílmica de Cao Guimarães inscreve-se em um lugar híbrido, entre artes plásticas e cinema de autor. No cinema, em curtas e longas metragens, conforme Lins e Maciel (2007, p 12.) Guimarães divide seus trabalhos em “[...] três categorias: primeira, os mais plásticos, contemplativos e formais; a segunda, os trabalhos em que o autor se deixa levar por um determinado objeto ou assunto; a terceira, os propositivos”. Cada categoria da obra fílmica de Guimarães sofre influência de uma conjuntura de movimentos, de artistas e de ideias da filosofia e literatura.

- a) *Primeira categoria*: A categoria de filmes pautadas por serem plásticos, contemplativos e formais encontra no filme *Concerto para clorofila* (2004)¹³⁰ um bom exemplo. É um cinema que se deixa levar por derivas, sem roteiro. “Uma folha ao vento é tão expressiva como uma cantora lírica”. Este curta-metragem foi encomendado pelo então curador do Centro de Arte Contemporânea Inhotim (CACI), Ricardo Sardenberg, e, segundo Hosni (2014, p. 82):

“[...] e mostra a vegetação e os aspectos paisagísticos do lugar. O plano inicial é da estrada, a caminho para o centro de arte (Inhotim), ainda com o dia amanhecendo. Aos poucos, as imagens revelam planos gerais da paisagem e também planos detalhes de folhagens ao vento, gotículas de água, sendo que a maior parte dos planos foram filmados com a câmera fixa. Uma das poucas cenas em que a câmera se movimenta é para acompanhar a queda de uma folha desprendida da árvore”.

Nessa obra fílmica, Guimarães sofre influência de Michel Chion e de suas ideias sobre a junção de música e cinema. Neste curta-metragem, Guimarães executou a música como parte da

¹³⁰ *CONCERTO PARA CLOROFILA*. Direção de Cao Guimarães. Curta-metragem. Brasil. 2004 (7 min.): stereo, cor, super 8/ DV.

narrativa do cinema e utilizou o potencial narrativo da música para enfatizar o discurso fílmico. A música associada a uma imagem “constrói” um fluxo narrativo, ajuda a contar uma história, torna-se uma aliada do processo narrativo, de acordo com Hosni (2014, p. 82).

A música presente em toda a duração do curta foi composta por Guimarães quando ele era criança. É a única música que ele compôs ao dedilhar sem nenhum conhecimento o antigo piano de sua mãe. Percebeu-se durante o curta alguns momentos de sincronismo mais ressaltados entre som e a imagem. O acorde do piano tocado de forma mais forte entre a mudança de planos permite a sensação de maior unidade, o que Michel Chion (2011) chama de *síncrese*¹³¹. A *síncrese*, que designa a mescla de sincronismo e síntese, está representada no curta quando o acorde atua em um determinado momento da imagem para uma conexão mais efetiva de significado com a imagem.

Em várias obras, Guimarães explora deliberadamente a junção de música e cinema (com a parceria do duo *O Grivo*), explorando a capacidade do motivo musical se juntar aos elementos representacionais do filme para possibilitar que o fruidor seja tomado por sentimentos de excitação a serenidade

- b) *Segunda categoria*: Na categoria de se deixar levar por um assunto, Guimarães escolhe o assunto “solidão” e constrói uma trilogia, três filmes Co dirigidos por Marcelo Gomes, intitulados *A Alma do Osso* (2004), *O Andarilho* (2006) e *O Homem das Multidões* (2003), também chamados de “trilogia da solidão”. Veronica Cordeiro afirma que, em suas obras, Guimarães “manifesta um enfoque sociológico que se encontra entre o universo do cineasta e do vídeo-artista” (CORDEIRO, 2005, p. 4).

A Alma do Osso é um filme longa-metragem que registra tarefas do dia a dia (cozinhar, limpar) de um ermitão chamado Dominginhos, de 72 anos, que vive numa caverna encravada numa montanha de pedra no interior de Minas Gerais. O filme ganhou dois prêmios¹³². Ele tem como epígrafe a frase de Guimarães Rosa “solidão é a gente demais”; em um dos seus pronunciamentos, Dominginhos mostra onde esconde o canivete e o dinheiro para que

¹³¹ Michel Chion. *A audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2011. Ver Chion (1994).

¹³² MELHOR FILME BRASILEIRO DA MOSTRA COMPETITIVA NACIONAL- IX. É Tudo Verdade. Festival Internacional de Documentários. São Paulo, 2004. FESTIVAL- IDFA – Festival Internacional de Documentários de Amsterdam. Holanda, 2004.

Guimarães possa resgatar, se um dia ele morrer. Esse pedido mostra-nos que houve uma comunhão temporária do ermitão com o artista e a equipe de produção.

O Andarilho é o quinto documentário de Cao Guimarães. É um filme sobre a relação entre o caminhar e o pensar. Imagens de estradas, pessoas no acostamento, a movimentação de um gafanhoto que pula no asfalto em meio à circulação incessante dos veículos:

O filme *O Andarilho* apresenta, em suas particularidades, três homens (Valdemar, o Gaúcho; Nersino e Paulão) que vagueiam em rodovias no nordeste de Minas Gerais (BR-521, BR-135 e BR-122). Com poucas falas e movimentos de câmera pontuais, o calor do asfalto oferece qualidade incorpórea às imagens, que se dissolvem em longos planos. Há pouca ação: a câmera ora se aproxima, ora se distancia dos andarilhos, e a trilha sonora amplia o estado contemplativo sobre personagens que vivem à margem da estrada e da sociedade.¹³³

O Homem das Multidões (2003)¹³⁴ é um longa-metragem ficcional. Conta duas histórias diferentes de solidão. Uma, sobre Juvenal, condutor de trem do metrô, que não conhece ninguém, não faz nenhuma atividade que lhe dê prazer, não tem desejos nem paixões. A segunda história, de Margô, igualmente solitária, que participa do consumo massificado pelo uso de celulares, computadores e todos os aparatos disponíveis. Ambos são funcionários de uma linha de metrô de Belo Horizonte, Minas Gerais, sendo ela a chefe de setor que controla, por uma câmera, o fluxo dos trens e dos passageiros e ele, maquinista dos vagões. Margô convida Juvenal para ser padrinho de seu casamento, pois tem muitos amigos virtuais e não conhece ninguém pessoalmente. Ambas são pessoas imersas em multidões e ali circulam diariamente, mas vivem na plena solidão.

- c) *Terceira categoria*: Na categoria de filmes propositivos, pode-se buscar como exemplo ilustrativo o longa-metragem *Rua de mão dupla* (2002)¹³⁵. Neste filme, o autor propõe um jogo a seis pessoas elas não se conhecem e trocam de casa, organizadas em duplas devem imaginar como o outro é a partir de sua morada. Após permanecerem 24 horas nessa troca, Guimarães foi ao encontro de cada um dos

¹³³ Enciclopédia Itaú Cultural, 2017

¹³⁴ GUIMARÃES, Cao. *O homem das multidões*. Longa-metragem. Brasil, 2013. 95 min. Digital. 5.1. Cor. DV.

¹³⁵ GUIMARÃES, Cao. *Rua de mão dupla*. DV. Cor. Stereo. 75 min. 2002. Brasil.

participantes e, antes de destrocarem de casa, perguntou a cada um deles qual a imagem mental construída do outro. Este trabalho também foi apresentado como videoinstalação na 25ª Bienal Internacional de São Paulo (2002). Cada ecrã é dividido e mostra cenas diferentes em que cada ocupante descreve o morador da casa sem ter jamais conhecido seu habitante, conforme Lins (2009, p. 3):

Rua de Mão dupla é fruto de um dispositivo de filmagem organizado com precisão pelo diretor, cujas linhas centrais são explicitadas para o espectador já nas primeiras imagens do filme. Cao Guimarães convidou seis pessoas pertencentes às camadas médias da população - não há ricos, nem pobres, mas variações entre esses extremos - moradores solitários de Belo Horizonte, a participar de uma experiência inusitada: divididas em duplas, elas trocariam de casa por 24 horas e, munidos de uma pequena câmera digital, filmariam o que bem lhe aprouvesse em casa alheia, tentando elaborar uma “imagem mental” do outro(a) através da convivência com seus objetos pessoais e seu universo domiciliar. Ao final dariam um depoimento para a câmera, contando como imaginaram esse outro.

Após a edição realizada por Guimarães, a tela foi dividida ao meio, mostrando, simultaneamente, a casa e seus objetos e a dupla de pessoas que a ocupou temporariamente, sendo que esta dupla descreve quem ela imaginava ser o(a) dono(a) da casa, resultando numa espécie de “retrato falado”. Esses relatos foram filmados por Guimarães antes que cada um retornasse à sua própria casa.

Guimarães atribuiu aos participantes do jogo a tarefa de filmar. Para ele foi importante testar o dispositivo, o jogo concebido, para demonstrar que dispositivos de poder são constituídos de regras temporais e espaciais pré-definidas, que somos capazes de perceber, se mudarmos nossos pontos de vista (LINS, 2009).

Consuelo Lins (2009, p. 6), a respeito do filme *Rua de mão dupla* (2007), argumenta que “[...] o diretor não filma, nem dirige (o *set*), mas concebe um jogo, distribui cartas, determina regras, escolhe jogadores [...] provê o necessário e sai de campo. [...]”. Tratou-se de uma “maquinação” que implica a ausência parcial de controle do diretor sobre o material filmado. Guimarães

também participou do jogo proposto, com a sua deliberada e intencional “retirada estética”, ou seja, o diretor sai da direção do filme e deixa o *set* nas mãos dos protagonistas.

Fica claro, em *Rua de mão dupla*, que se trata de uma obra voltada para a criação de um envolvimento diferente, não só com os protagonistas (os participantes da história), como também com o fruidor. Guimarães convoca a sua participação, levando-o a se ver no lugar do outro. É um procedimento de deslocamento, que nos incita a pensar a partir do ponto de vista do outro.

3.6. *Histórias do não ver*

Cansado de lidar com imagens, Guimarães propôs a si mesmo investigar os outros sentidos além da visão, “queria cheirar, ouvir, tocar e provar o mundo” (GUIMARÃES; DOS ANJOS, 2015, p. 13)¹³⁶, descobrir o quanto estava cego em relação aos outros sentidos e como eles remetem aos estados onírico e mnemônico, na intenção de experimentar o sonho e a memória os espaços temporais sempre impermanentes, nos deslocando do lugar comum.

Para investigar os seus sentidos, Guimarães criou o projeto *Histórias do não ver* (1996 a 1997, com a primeira edição em livro de artista em 2001), que se tornou decisivo quanto às suas futuras proposições artísticas. Neste trabalho, o olfato, o tato e a audição, foram explorados utilizando o mote do “sequestro” e da cegueira, numa espécie de jogo em que o próprio artista sofreria a ação de ser “sequestrado”.

Para realizar seu projeto, Guimarães convidou alguns amigos e conhecidos para raptá-lo, para viver uma experiência na qual se colocou de olhos vendados em lugares estranhos, portando apenas uma câmera fotográfica e alguns rolos de filme, para que ele mesmo registrasse qualquer coisa que o impressionasse durante o processo da experiência, sem que nada visse, ao acaso.

A câmera fotográfica não seria uma extensão de seus olhos, mas seus olhos em si, a única possibilidade de reter imagens. A realidade que estaria guardada no aparelho fotográfico, conectada à sua memória sensorial, desloca sua assimilação imagética da realidade, ou seja, sensações e impressões que seriam escritas em pequenos textos-relatos, pelo artista, logo após o fim de cada uma dessas experiências, conforme Guimarães (2012)¹³⁷ “[...] textos que certamente estariam impregnados de imagens produzidas pelas impressões de meus outros sentidos.” Essa imagística, ou faculdade de imaginação, estaria livre das muitas vezes, tirânica atuação da visão, na percepção da realidade.

¹³⁶ Cao Guimarães e Moacir dos Anjos; CAO. São Paulo; Cosac Naif, 2015 p.13.

¹³⁷ Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/INTRODUC%CC%A7A%CC%83O-02.pdf>>. Acesso em: 7 mar. 2016.

Entre 1996 e 1997, em diversas cidades do mundo, de olhos vendados e sem nenhuma informação sobre os lugares a que seria levado, Guimarães registrou suas impressões em *fotografias cegas*. Inspirando-se na escrita automática dos Surrealistas, estas fotografias foram obtidas sem a visão, porém despertadas pelos outros sentidos, dirigidas por aquilo que chamasse sua atenção no ambiente. Cheiros, sons e texturas levaram Guimarães a confiar nos seus sentidos e em suas intuições para captar essas imagens cegamente, criando um dispositivo para descolar-se de si. O projeto começou em Belo Horizonte, antes de sua partida para Londres em 1996, e constituiu-se como um divisor de águas em seu trabalho.

A respeito dessa proposição, Guimarães (2012)¹³⁸ nos relata que:

Convidei algumas pessoas para que me “seqüestrassem”. Cada uma executaria o seu “seqüestro” da forma que bem entendesse. Pedi a elas que não me dessem nenhuma informação sobre os lugares para onde me levariam. Eu ficaria esperando por elas em algum lugar combinado. Ou então não combinaria nada. Quando chegassem, me vedariam os olhos e me levariam com uma câmera fotográfica e alguns rolos de filme. Poderiam fazer o que quisessem comigo, conquanto me deixassem fotografar a tudo, sem que eu nada visse. Só tiraria minha venda dos olhos quando estivesse de volta ao lugar de onde saíra.

No total foram oito “sequestros” e, após cada experiência, o artista escreveu pequenos relatos sobre o ocorrido (sete relatos).

O primeiro “sequestro” ocorreu em março de 1996, em Belo Horizonte. Nas fotografias do “sequestro”, vê-se fragmentos de alguém segurando uma guirlanda de flores em um lugar que aparenta ser um parque ou praça. Em julho de 1996, em São Paulo, Guimarães é “sequestrado” na esquina da Rua Haddock Lobo com a Avenida Paulista e é levado a um terraço de um arranha-céu.

Em agosto de 1996 ocorreram três “sequestros” em Belo Horizonte. A primeira “sequestradora” foi a artista Adrienne Gallinari, que leva Guimarães a uma barbearia (Figura 114). O segundo “sequestro” não possui relato, apenas uma fotografia Polaroid capturada pelo

¹³⁸ Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/INTRODUC%CC%A7A%CC%83O-02.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2016.

“sequestrador”. A artista Rivane Neuenschwander também “sequestra” Guimarães e o leva a um parque de diversões.



Figura 114
Cao Guimarães
Histórias do não ver - Barbearia em Belo Horizonte, 1996-2001
Disponível em: <www.caoguimaraes.com>. Acesso em: 19 maio 2017

Neuenschwander o “sequestra” novamente, agora na cidade de Londres, em dezembro de 1996. Guimarães é levado a um parque, onde deita-se sobre a grama e caminha entre folhas secas (Figura 115).



Figura 115
Cao Guimarães
Histórias do não ver - Guimarães num parque em Londres, 1996-2001
Disponível em: <www.caoguimaraes.com>. Acesso em: 19 maio 2017

No penúltimo “sequestro”, em fevereiro de 1997, Guimarães descreve que entrou em uma igreja em Barcelona, onde os sons de um coral são acompanhados por um órgão. Ao sentar-se em um banco, ouve uma mulher rezando. O oitavo “sequestro” também ocorre na Espanha, na capital Madri, em fevereiro de 1997, único em que Guimarães não foi previamente avisado e constituiu-se o último e traumático “sequestro” da série.

Esta proposição de controle e descontrole e da busca de outras formas de visualização, percepção do mundo pelos sentidos, aproxima Cao Guimarães da obra de Sophie Calle¹³⁹, artista francesa que ele admira por também trabalhar com proposições e jogos fotográficos e literários, tal como *Les dormeurs* (1979), em que, num jogo que ela mesma criou, 29 desconhecidos dormem em sua cama por oito horas, sendo fotografados durante o sono; depois tomavam café e respondem às questões colocadas pela artista. Remete, também, ao trabalho do fotógrafo Evger Bavcar,¹⁴⁰ que, após ficar cego em decorrência de acidentes na infância, começou a fotografar utilizando sua intuição e sua memória. Bavcar se define como “uma câmera escura por trás de outra câmera escura” (COELHO, 2006, p. 16) e, assim como Guimarães neste projeto, propõe um alargamento dos horizontes e um mergulho no imaginário próprio.

Destes registros de Cao Guimarães, primeiro realizou-se um livro de artista, *Histórias do não ver* com edição limitada de 500 exemplares contendo imagens e relatos das experiências; depois criou-se uma videoinstalação de mesmo nome, que foi lançada em 2001. Esse trabalho foi uma evolução em relação aos trabalhos anteriores, pois juntou fotografia, literatura e uma nova experiência sensorial, convidando o fruidor a experimentar novas formas de ver. A importância do projeto, juntamente com o livro, está na visão do artista em relação ao fruidor, o outro, que terá igual valor na construção de sentido da obra, conforme relata Hosni (2014, p. 22):

¹³⁹ Sophie Calle (nascida em 9 de outubro de 1953) é uma escritora francesa, fotógrafa, artista de instalação e artista conceitual. O trabalho de Calle se distingue pelo uso de conjuntos arbitrários de restrições e evoca o movimento literário francês da década de 1960 conhecido como *Oulipo*. Seu trabalho frequentemente retrata a vulnerabilidade humana e examina identidade e intimidade. Ela é reconhecida por sua habilidade de detetive de seguir estranhos e investigar suas vidas privadas. Seu trabalho fotográfico geralmente inclui painéis de texto de sua própria escrita. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artists/sophie-calle-2692>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

¹⁴⁰ Evger Bavcar, esloveno naturalizado francês, além de fotógrafo é doutor em estética pela Universidade de Paris, filósofo, teórico da arte. Ficou completamente cego aos 11 anos de idade, em decorrência de dois acidentes consecutivos. Aos 16, fez sua primeira fotografia com uma câmera dada por sua irmã. Estudou história e filosofia na Universidade de Liubliana e se tornou o primeiro diretor cego da Eslovenia. Ver Coelho (2006, p. 15).

Apesar de eu ter sido agente detonador do processo, ou seja, o que “lançou os dados ao acaso” e quem vivenciou a experiência como sequestrado, esse processo continua no sequestrador e principalmente no espectador (no caso o leitor do livro). Existe uma interação entre agentes e pacientes no processo, uma troca de posições e de valores. Aquele que lê o livro, chamado espectador, torna-se ativo ao ter que desvendar as realidades que se escondem por trás daquelas imagens e textos e principalmente na relação entre uma coisa e outra.

Em 2009, Guimarães apresentou *Histórias do não ver* pela primeira vez na exposição 21º *Panorama das artes do Museu de Arte Moderna de São Paulo* (MAM/SP). Nesta mostra, fruidores puderam manusear o livro e também ver fotografias em grandes formatos nas paredes. Projetou-se a videoinstalação com imagens diferentes das fotos do livro e a presença da voz do artista narrando fragmentos do texto. Foi feita uma tiragem limitada de 500 exemplares, editada e finalizada pelo artista.

Em 2013, o Instituto Itaú Cultural realizou a exposição individual de Guimarães *Ver é uma fábula*. Entre as obras apresentadas, a instalação *Histórias do não ver* foi remontada com algumas alterações em relação à montagem realizada no MAM/SP, especialmente a narração junto às fotografias, que se tornou mais extensa, além da incorporação de elementos gráficos mais marcantes em alguns trechos, como no último relato do “sequestro”.

3.7. Estudo de caso: O sonho da casa própria - poética visual tecida em sonho

Se há uma relação do visível consigo mesmo que me atravessa e me transforma em vidente, este círculo que não faço, mas que me faz, este enrolamento do visível no visível pode atravessar e animar tanto os outros corpos como o meu.

Merleau-Ponty (2000, p. 136)

Esta videoinstalação foi realizada em 2008 para o Museu de Arte da Pampulha (MAP) em Belo Horizonte, museu que funciona num dos prédios projetados pelo arquiteto Oscar Niemeyer para o conjunto arquitetônico da Pampulha, nos anos 1940. Os jardins do MAP foram projetados por Roberto Burle Marx e são cenários frequentemente utilizados para sessões fotográficas de noivas (Figuras 116 e 117). O véu da noiva, o sonho do casamento, o sonho da casa própria, o sonho velado, o véu sonhado, são associados, na videoinstalação, a prédios em construção ou em reformas, a partir dos quais Guimarães “[...] sugere a leitura de que o casamento traz o desejo de obter um lugar apropriado, o sonho da casa própria [...]” (HOSNI, 2014, p. 102).



Figuras 116 e 117

116 - Jardins de Burle-Marx no MAP

117 - A noiva e seu longo véu no cenário do museu para a foto de casamento

Disponível em: <http://www.arquitetonica.com/historico_revista5/map_arquivos/map2.jpg1>. Acesso em: 02 maio 2017

Em 2008, tive a oportunidade de ver a videoinstalação *O Sonho da Casa Própria* em exposição individual no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, e, posteriormente, na Mostra Paralela na 28ª Bienal de São Paulo (2009). É um trabalho sonoro e visual, que propõe o deslocamento do ambiente interno de uma igreja ao ambiente externo de uma obra de construção civil. Cada ambiente, com seus sons característicos, é explorado com a proposta de cruzar, trocar de lugar as expectativas sobre os ambientes, provocando certa inquietação no fruidor, como o som da obra da construção civil, em contraste com a quietude esperada da

ambiência do templo, onde se celebra um casamento. As imagens foram captadas pelo próprio artista, com apoio de Beto Magalhães. Estas imagens começam enevoadas, oníricas e vão se entrelaçando a outros elementos visuais, metafóricos, explorando tons diversos de branco, cinza e azul, que se tornam mais claros até atingir o branco total, conforme discorro na análise a seguir.

3.7.1. Sons e imagens se entrelaçam num tecido sutil

“Movimento, tato, visão aplicam-se, [...], ao outro e a eles próprios, remontam à fonte, e, no trabalho paciente e silencioso do desejo, começa o paradoxo da expressão.”¹⁴¹

Merleau-Ponty (2000, p. 139)

No começo do vídeo, vemos uma tela negra. Nela, pequenas letras brancas maiúsculas pousam lentamente, uma a uma, como se tivessem sido dedilhadas silenciosamente em um teclado, ou como se fossem apenas um segredo, vagorosamente revelado a nossos olhos e ouvidos, que nos antecipa o ritmo dessa videoinstalação. De maneira não linear, as letras formam, sem pressa, a frase “O SONHO DA CASA PRÓPRIA” e se apagam ao som bem definido de martelos trabalhando no “canteiro de obras, com toda a sua irritabilidade de ruídos” (HOSNI, 2014, p. 102).

Difusas luzes coloridas emergem deste mesmo fundo negro e, aos poucos, deixam entrever imagens desfocadas de pessoas reunidas em um lugar, de costas para nós, os fruidores. Alguns pontos de luz prendem a nossa atenção, um fluorescente-lunar e outro incandescente-solar crescem, vibram, aquecem e dilatam o tempo da cena.

Segue-se a sequência de planos onde aparecem as tramas de um tecido. A princípio, confunde-se se seria um tecido de véu de casamento ou se seriam as tramas de redes de proteção utilizadas na construção civil, confeccionadas em poliestireno para protegerem operários e transeuntes do risco de queda de materiais (Figura 118). Ao sabor do vento, transformam-se em belíssimos véus que, ao refletir o brilho da luz do sol, deixam antever de maneira míope, quase cega, pequenos detalhes de uma construção.

¹⁴¹ Idem, p. 139.

A filmagem parece enevoada “[...] como se a rede de segurança dos prédios (em obras) estivesse cobrindo a lente da câmera” (HOSNI, 2014, p. 102) ou talvez a lente tenha sido encoberta pela renda fina do véu da noiva...

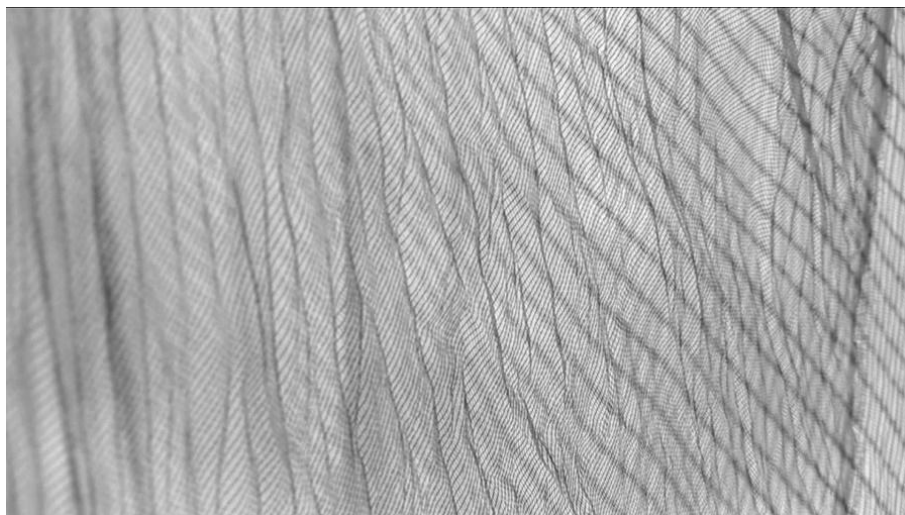


Figura 118
Cao Guimarães
O sonho da casa própria, 2008
Rede de poliestireno

Disponível em: <www.caoguimaraes.com>. Acesso em: 19 maio 2017

Um bailado se apresenta: as tramas tecem, ao vento, cintilantes movimentos de luz que, ondulantes, propagam movimentos ascendentes e descendentes, como ondas do mar a nos envolver num poético vai e vem. As tramas tornam-se cortina de microacontecimentos, ora a realçar a dimensão contemplativa e plástica das imagens, ora a realçar a sobreposição de imagens quase fantasmagóricas do edifício sob a rede-véu (Figura 118). Sons de motores, de batidas de martelos e sons que lembram o vento compõem a trilha sonora.



Figura 119
Cao Guimarães
O sonho da casa própria, 2008
Edifício sob a rede-véu
Disponível em: <www.caoguimaraes.com>. Acesso em: 19 maio 2017

Abre-se a cortina, vemos o azul do céu e o detalhe de um edifício velado pela trama da rede-véu (Figura 119). Já no interior da igreja, uma imagem onírica que nos revela, aos poucos, a presença da noiva de costas, coberta pela renda branca do seu longo véu.

Espasmos, tempos breves, nos trazem de volta à realidade: a mão esquerda da noiva amassa e repuxa nervosamente a renda branca do seu vestido. Numa bela sequência de imagens quase imperceptíveis, vemos o véu da noiva se dissolver e se fundir em uma nova imagem, transformando-se no longo véu da construção, que, livre, ao vento, expõe sua face, sua forma arquitetônica, suas janelas, seus vidros, suas cortinas e seus revestimentos (Figura 120).

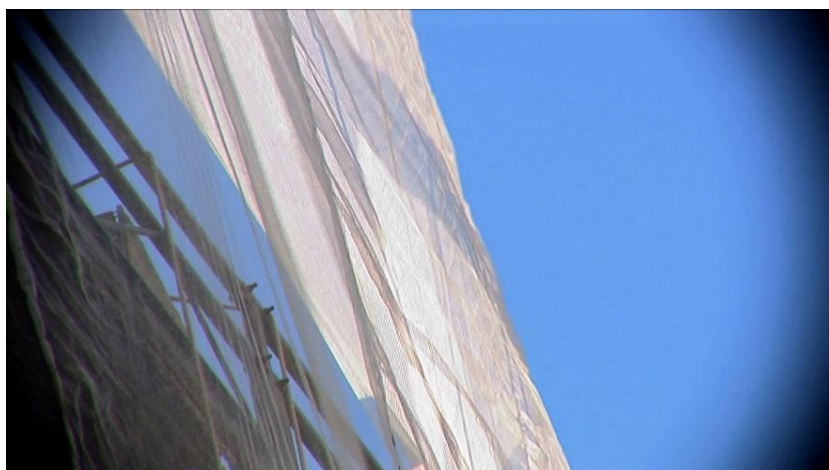


Figura 120
Cao Guimarães
O sonho da casa própria, 2008
Edifício sob a rede-véu
Disponível em: <www.caoguimaraes.com>. Acesso em: 12 maio 2017

O barulho do martelar e do motor elétrico se fazem presentes junto aos tecidos cinza arroxeados que encenam movimentos. A música nupcial reivindica espaço na cena e antecipa-se, num plano que mostra o canteiro de obras. Aos poucos, a visão passa para a igreja, e nos revela, por trás de fina veladura (quase um filtro), a nave central com os noivos em frente ao altar, ladeados por seus convidados.

A cerimônia se inicia, a renda branca do vestido da noiva se mistura às tramas do véu que envolve a construção e ouve-se a voz do padre fundir-se às vozes do rádio e dos sons das batidas do martelo, como em um palimpsesto. Duas camadas se entrelaçam, uma sonora e outra visual, em diferentes níveis, imbricadas, emaranhadas, indissociáveis. O sonho do casamento e o sonho da casa própria se entrelaçam num tecido sutil.

Em outra nova e bela sequência de cenas, vemos o edifício em quase sua totalidade, coberto por um véu azul e, logo a seguir, a imagem dos noivos, ambas imagens apresentando a mesma dimensão no enquadramento da cena.

Vislumbra-se semelhança entre a noiva e o edifício, o branco e o azul de seus véus. A cerimônia prossegue e a noiva segura e repuxa o vestido repetidas vezes, até que o brilho da aliança em sua mão esquerda se faz presente e, numa sequência sutil, a câmera capta os gestos da sua mão a movimentar os dedos, rodando a aliança com certa estranheza, denotando que a noiva sente na pele a mudança do sinal de sua nova realidade civil. A sua mão se solta do vestido e se imobiliza, estendida ao som do motor elétrico subitamente silenciado, marcando a concretização do matrimônio. Findo o rito, os noivos saem em direção ao desconhecido. Desfocadas, suas imagens aos poucos desaparecem.

Os noivos fundem-se a uma nova cortina de tramas azuis. Seus movimentos criam potentes imagens, despertando sensações que nos levam ao desejo de tocá-las e de sentirmos suas formas e texturas. Na sequência, estas formas tornam-se abstratas, fluidas, dissolvidas num bailado de faixas cromáticas, que exploram a gradação do cinza, branco e azul.

Em relação à mescla da música produzida pelo duo *O Grivo* e das imagens visuais de Cao Guimarães, foi realizada a sequência de acordes do Cãoone¹⁴² barroco que musicalizou a cerimônia, misturada ao som do vento e outros sons mecânicos que sugerem a passagem do tempo. Vemos as configurações tridimensionais da rede a se sobreporem no espaço cênico. As costuras da rede sugerem corpos humanos transformando formas orgânicas em figuras entrelaçadas, que se dissolvem no branco do ecrã como num espetáculo performático.

No desfecho da obra, Guimarães nos mostra a fusão e a dissolução destes corpos tecidos em luz branca finalizando a videoinstalação. A cena do casamento e a sugestão de um prédio que ainda está em obras nos apresentam narrativas não literais. Ambas situações, a cerimônia e a construção, vão acontecendo paralelamente em tempo real e a videoinstalação não se esgota naquilo que mostra abertamente. Ela sugere ao fruidor que complete a cena, pois não se vê a cerimônia toda e essa incompletude parece ser um convite para que o fruidor faça o aprofundamento, a seu modo.

Nesta videoinstalação, considero que Guimarães realizou uma Impressão por Contato do desaparecimento, especificamente o item 11 *Da passagem ao desaparecimento*, de acordo com o Esquema 1 do capítulo 1.3. O artista e *O Grivo* realizaram a fusão dos sons da construção com a sonorização do casamento. Realizou a fusão da imagem do véu da noiva com a imagem da tela de *nylon* da construção. Captou o contato do vento com a tela de *nylon*. Para materializar a desapareção do contato, Guimarães fez a fusão do véu da noiva com a tela de *nylon* da obra, até ambos se dissolverem na luz branca do ecrã.

¹⁴² Cãoone em Ré Maior de Johann Christoph Pachelbel (Nuremberg, 1 de setembro de 1653 — Nuremberg, 3 de março de 1706) foi um músico, organista, professor e compositor alemão do estilo barroco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vMYxtiHvFz8&ab_channel=MarcosAntoniodasilva>. Acesso em: 10 dez. 2017.

3.8. *O que existe em comum entre um casamento e um canteiro de obras?*

“Sonho velado, véu sonhado. O que existe em comum entre um casamento e um canteiro de obras?”

*Cao Guimarães*¹⁴³

A frase título deste item foi tomada de empréstimo da sinopse do trabalho da videoinstalação de Guimarães *O sonho da casa própria* (2008). Em entrevista concedida em 2016 por Guimarães à autora desta Tese, o artista relata o seu processo de criação, deixando clara a relação de sentido entre um casamento e um canteiro de obras:

Primeiro houve o convite para fazer uma exposição no Museu da Pampulha em BH (em 2008), e uma obra que se relacionasse com ele. Sempre achei curiosa a grande incidência de noivas e seus longos véus, usando o museu como cenário para suas fotografias de casamento. Daí a associação formal entre os véus das noivas e os véus dos prédios em construção, ligados finalmente não só através da forma, como metaforicamente através do título “*Sonho da casa própria*”, hábito muito comum no passado (e talvez até hoje) de usar a instituição do casamento para alcançar determinados bens materiais.

Em *O sonho da casa própria*, Cao Guimarães não nega a hegemonia da imagem, mas propõe novas regras ao jogo dos sentidos, explorando a conexão entre imagem e som, nos convocando a usar nosso corpo para perceber, de outro jeito, a realidade que vemos, vivemos ou sonhamos.

Imagens e sons convivem em um mesmo espaço-tempo (Figura 121). Durante todo o vídeo, os sons do casamento intercalam ou se sobrepõem aos ruídos da obra civil, ou vice-versa. *O Grivo*, que cuidou do áudio do filme, utilizou alguns sons urbanos característicos, como o operário que martela, o serralheiro que serra, o alarme que avisa o início e o fim de uma jornada de trabalho, a voz do radialista que comunica acontecimentos diários no rádio, o eletrodoméstico tão presente na rotina diária da construção civil, para criar a ambientação sonora do canteiro de obras. Na igreja, os sons da cerimônia nupcial foram registrados também pelo *O Grivo*, a partir do som das palavras do padre que conduz o casamento, da música *Cânone em Ré Maior*, de Pachelbel, marcha nupcial típica das cerimônias de casamentos católicos realizados em Belo

¹⁴³ Sinopse da videoinstalação. Disponível em: <www.caoguimaraes.com>. Acesso em: 21 dez. 2014.

Horizonte. Além destes, há também sons do vento que movimentam as redes de proteção dos edifícios.



Figura 121
Cao Guimarães
O sonho da casa própria, 2008
Detalhe do véu da noiva e dama de honra ao fundo
Disponível em: <www.caoguimaraes.com>. Acesso em: 12 maio 2017

Os sons, ruídos, inseridos na cena do casamento foram recriados e transformados em áudio polifônico, mesclando superfícies diversas de expressão sonora pelo duo *O Grivo*, parceiros de Cao Guimarães na concepção das trilhas sonoras da maioria de seus trabalhos fílmicos.

Quanto ao canteiro de obras, Guimarães, para construir seu discurso imagético-narrativo, escolheu alguns elementos, como a tela de segurança, os ruídos irritantes, a silhueta de prédios em construção para dialogar com o véu da noiva. Confrontar e buscar algo “de comum” entre esses dois temas, casamento e canteiro de obras, constitui tarefa que nos convida a refletir, a buscar na memória, em nossas subjetividades, o que simboliza o casamento, a “aliança”, a obra e o investimento das relações afetivas que construímos e habitamos.

O sonho da casa própria é classificado por Guimarães como um filme não narrativo, que explora duas camadas, uma imagética e outra sonora que provocam uma tensão entre imagem e som.

As abstrações sonora e imagética se concretizam da seguinte forma: a trilha sonora de *O Grivo* vai se tornando mais abstrata, evoluindo dos ruídos até o silêncio, enquanto os elementos visuais diminuem, as “imagens vão se tornando progressivamente abstratas até chegarem a uma total brancura” (HOSNY, 2014, p. 103) e áudio e imagem se dissolvem.

Sobre sua parceria com *O Grivo*, Guimarães diz: “O Grivo é uma espécie de fábrica de para sol para partículas sonoras, ou uma máquina coletora do ordinário sonoro expressivo esquecido por nós. Antes ou depois do som (ou mesmo dentro dele), existe o silêncio. O Grivo ensinou-me a escutar!”¹⁴⁴

O olhar sobre o ordinário configura o ponto de contato entre a poética de Guimarães e *O Grivo*. Esta simbiose é uma troca equilibrada entre as partes, e áudio e vídeo se integram de maneira harmoniosa. A estreita parceria com *O Grivo* lhe ensinou a transitar por diversos universos das artes sonoras. Guimarães é avesso às regras, pois as considera muito redutoras e perigosas. Em geral, não tem uma concepção prévia e não trabalha com roteiro em seus filmes. Por isto, seus filmes são sujeitos ao acaso, acontecem acidentes, situações inesperadas, que irão ser retrabalhadas na edição. Mas, Cao Guimarães reconhece que o ser humano “[...] precisa de categorizar, de colocar as coisas dentro de gavetinhas para sobreviver”¹⁴⁵. Na hora da edição, após aplicar os critérios de peso e leveza, é que ele define o tamanho do filme, a duração (poderá variar de dois a 200 minutos).

¹⁴⁴ Disponível em: <<http://www.ogrivo.com/cao-guimaraes/>>. Acesso em 30 maio 2017.

¹⁴⁵ *Workshop* ministrado por Guimarães na Itaú Galeria sobre a obra *Ver é uma fábula*. Parte 4/4. São Paulo: Itaú, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6w6zhsZEw9k&ab_channel=Ita%C3%BACultural>. Acesso em: 20 jul. 2015.

3.9. *Em que sentido, em O sonho da casa própria, se usa a noção de Impressão?*

Em *O sonho da casa própria* Guimarães realiza a Impressão por Contato do desaparecimento e relaciona-se com a categoria 11. *Da passagem ao desaparecimento*, de acordo com o Esquema 1 do subitem 1.3. Os espaços da cerimônia religiosa de um casamento e do canteiro de obras de um prédio, o espaço sonoro da cerimônia, o espaço sonoro da construção, juntos, vão, gradativamente, desaparecendo, até que tudo se torna ausência, no branco do ecrã. A impressão desta ausência é a luz branca. Pensando nos procedimentos técnicos adotados pelo artista na concepção dessa obra, ou seja, fotografia e vídeo, deparamos com a questão implícita da imagem que trata da presença e da ausência que tais dispositivos evocam.

Essa obra escolhida como estudo de caso de Cao Guimarães, *O sonho da casa própria* é de grande importância para esta Tese, pois possibilita lidar com as presenças e as ausências, pois o registro foi feito, os sons e as imagens estão cristalizados no audiovisual ou na videoinstalação, mas os acontecimentos já não existem mais. O casamento já aconteceu, a obra já se concluiu. O ecrã preto presente no início da videoinstalação em oposição ao branco do final afirma a contraposição da presença e da ausência.

Colocando-me no lugar do fruidor da obra *O sonho da casa própria*, explico tais sentidos, apresentando-os em três partes, a *Impressão no sentido fenomenológico*, a *Impressão no sentido psicológico*, a *Impressão como contato*. Essas três interpretações complementam as pontuações que venho fazendo, baseada na estrutura argumentativa de Didi-Huberman (2008). Todas essas abordagens, tanto as de Merleau-Ponty quanto as de Didi-Huberman, foram úteis para enriquecer o trabalho, resultaram em valioso auxílio para ampliar meu entendimento sobre Impressão.

O sentido que a fenomenologia merleau-pontyana toma sobre o visível e o invisível, numa obra de arte, o sentido das ideias que Didi-Huberman expõe sobre a imbricação da memória com as imagens dialéticas em arte, e o sentido que Rosalind Krauss explicita sobre Campo Expandido foram tomados no intuito de estabelecer a conexão entre Impressão, Impressão por Contato e Campo Expandido, conexão esta que é estrutural para a confirmação da hipótese da Tese.

3.10. *Impressão no sentido fenomenológico em O sonho da casa própria*

No sentido fenomenológico, a Impressão foi tomada a partir de Merleau-Ponty (2000), em sua obra *O visível e o invisível*. O visível não é o contrário do invisível. O invisível se inscreve no visível. Fui em busca da compreensão dessas definições tão densas de conteúdo, trazendo-as para dentro dos limites da minha interpretação, indo até onde foi possível aplicar essas ideias na análise da obra *O sonho da casa própria*.

Em *O sonho da casa própria*, o visível é formado por quatro elementos principais do mundo sensível: a cerimônia do casamento na igreja, o véu da noiva, o prédio em construção, o véu que envolve a construção.

O invisível é lacunar, apoia-se nas estruturas do visível. Na obra em questão, o invisível é composto basicamente pela música do casamento, o caráter simbólico do véu da noiva, o ruído do canteiro de obras, o vento.

Entendo que o invisível se inscreve no visível, materializado assim: a música se inscreve na cerimônia do casamento; o caráter simbólico se inscreve no véu da noiva; o ruído do canteiro de obras se inscreve no prédio em construção; o vento se inscreve no movimento da tela de proteção da construção.

É importante observar que, no sentido fenomenológico, o visível não é o contrário do invisível. A cerimônia não é o contrário da música. O véu da noiva não é o contrário do seu caráter simbólico. O prédio em construção não é o contrário do ruído do canteiro de obras. A tela de proteção não é o contrário do vento. Não há a combinação de opostos, dois a dois. Há, sim, conjunção, uma conjunção dialética¹⁴⁶. Impressão é uma conjunção dialética¹⁴⁷ do visível no

¹⁴⁶ Segundo Merleau-Ponty (1964, p. 93-96), “uma das tarefas da dialética, como pensamento de situação, pensamento em contato com o ser, é sacudir as falsas evidências, denunciar as significações cortadas da experiência do ser, esvaziadas, e criticar-se a si mesma na medida em que se venha a tornar uma delas. [...] É-lhe essencial ser autocrítica [...]”. Nesta perspectiva, do pensamento dialético merleau-pontiano, a oposição do visível e do invisível é transformada em ambivalência, em existência simultânea de duas ideias com relação à mesma coisa, à mesma realidade, com valores opostos.

¹⁴⁷ Segundo elucidação trazida pelo filósofo brasileiro José Arthur Giannotti, a *conjunção dialética* não se trata de produzir a percepção e o objeto percebido através da conjunção de fatores isolados, mas, por exemplo, de apreender as condições objetivas da possibilidade de tal objeto apresentar-se à sensibilidade, numa certa época, com estas ou aquelas propriedades, reunidas como um fim particular. Ver Giannotti (2010).

invisível. Em *O sonho da casa própria*, há uma forma dual que me parece bastante evidente, resultante da conjunção de movimento (o visível) e da sonoridade (o invisível).

A dinâmica criada na obra analisada foi composta pelo deslocamento da câmera no interior da igreja, os movimentos da mão da noiva a amassar a renda do véu, o braço do padre a gesticular na pregação, o deslocamento das pessoas a se retirarem da igreja; e, no exterior, o vento a balançar a tela de *nylon* que encobre o prédio. O áudio foi composto pela música cerimonial, a voz do padre, o ruído do canteiro de obras, o som de rádio do operário da obra. Essa conjunção dos movimentos e de sonoridade trouxe-me a lembrança de algo fluido, de algo que transmuta do real para o sonho. “Algo que se desfaz e se refaz sob nossos olhos” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 282).

Os procedimentos de Impressão nesta obra revelam formas que são duais, justapostas, é uma coisa e é também a outra coisa; é visível e não é visível; a Impressão não é redutível ao binário de opostos. Não se reduz a uma operação binária de exclusão, não vejo como aplicar aqui, na análise desta obra, os pares de binários opostos do não lugar, da não paisagem, da não arquitetura¹⁴⁸.

Ampliei a noção de Impressão neste capítulo buscando outro caminho além da formulação de Campo Expandido de Rosalind Krauss, como foi explicado no subitem 1.4. *Campo Expandido em Impressão*, por meio da fenomenologia merleau-pontyana, a partir do referencial tomado na complexa investigação do historiador benjaminiano que é Didi-Huberman. Guimarães, por trabalhar com imagens, possibilita o diálogo com vários fundamentos estéticos, como, por exemplo, a semiótica peirceana, a semiologia ou a fenomenologia. O caminho fenomenológico foi necessário para avançar no meu entendimento sobre a noção de Impressão para além do ponto que eu havia alcançado em meu Mestrado¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Ao mencionar lugar/não lugar, paisagem/não paisagem, arquitetura/não arquitetura, estou a reportar aos conjuntos de binários, combinados dois a dois, a que se referia Rosalind Krauss, para identificar como Campo Expandido da escultura de vanguarda dos anos 1960-1970, nos Estados Unidos da América (ver primeiro capítulo desta Tese).

¹⁴⁹ Na minha Dissertação de Mestrado, defendida no Brasil em 2003 na EBA/UFMG, eu cheguei à conclusão que muitos artistas modernos e contemporâneos utilizam ou utilizaram procedimentos de Impressão em suas obras, e fazem-no, ou fizeram-no, dentro do “campo ampliado”, ou “Campo Expandido”. Estudei Jean Dubuffet, Robert Rauschenberg, Luciano Fabro e Giuseppe Penone. Estes artistas alargaram fronteiras, buscaram novos parâmetros, comprovaram a eficácia da prática ou emprego da Impressão em campos materiais e técnicos extremamente variados. Nessa dissertação estudei o uso de vários procedimentos de impressão como *frottage*, monotipia, carimbos, marcas deixadas pelo corpo, tecidos amassados e endurecidos, manchas duplicadas, integrados aos campos do desenho, pintura, escultura, fotografia, gravura. Ver Nunes (2003).

O sonho da casa própria justapõe o visível e o invisível, a obra exemplifica um Campo Expandido no sentido dialético, de uma parte que restitui e restaura a outra. A música de Johann Pachelbel restitui, restaura a minha noção original de cerimônia de casamento. Ao ouvir a música e vislumbrar o véu da noiva, esta conjugação foi suficiente para aguçar a minha memória e ali buscar o registro da minha primeira vivência de uma cerimônia de casamento.

Portanto, aqui, a noção de Impressão, no sentido fenomenológico, é a de uma ordenação que foi restituída, restaurada, pela conjugação do visível com o invisível.

Da justaposição das cenas do casamento e do canteiro de obras resultam imagens que possuem uma expressividade poética. A cena do véu da noiva e da tela de proteção no prédio em construção fundiram-se; a luz filtrada no véu da noiva se justapôs à luz filtrada na tela da construção. Ambas, justapostas, restituíram uma única imagem luminosa e branca, em desaparecimento sobre a brancura do ecrã.

3.11. *Impressão no sentido psicológico em O sonho da casa própria*

Coloco o problema da seguinte forma: qual noção de Impressão eu atribuo ao *Sonho da casa própria*, em sentido psicológico? A resposta é complexa de se dar. Recorro ao conceito da imagem dialética de Walter Benjamin (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 478) “onde o Outrora encontra o Agora num momento de luz”. Não seria simples se fosse em sentido psicológico, assim como não é simples noutro sentido, o psicanalítico, uma vez que Didi-Huberman considera na sua base epistemológica não a psicologia e, sim, a psicanálise lacaniana¹⁵⁰.

Para responder à questão acima colocada, adotei a perspectiva aberta por Didi-Huberman (1998), a partir da ligação que ele faz da herança da fenomenologia merleau-pontyana com a psicanálise lacaniana, em arte. Didi-Huberman, filósofo da arte, cujo mestre foi Hubert Damish, segue a teoria francesa das artes plásticas, que buscou sempre o caminho dos alicerces teóricos da filosofia da arte de cunho fenomenológico¹⁵¹. A pesquisa deste estudo de caso proporcionou-me entrar em contato com tal teoria francesa da arte.

A pergunta acima indaga sobre o sentido psicológico. No entanto, Didi-Huberman não vincula sua ideia à psicologia e sim à psicanálise. Faz a junção da análise fenomenológica¹⁵² com a conceituação psicanalítica de Lacan¹⁵³. Procurei investigar as imagens da obra *O sonho da casa própria* para explicitar a noção de Impressão aqui pretendida, por isto recorri a Didi-Huberman

¹⁵⁰ Estou certa que o leitor sabe a diferença entre psicologia e psicanálise, desculpe-me se eu lhe parecer rasteira. Faço essa modesta consideração no intuito de contextualizar o leitor acerca de meu entendimento neste assunto, que é bastante reduzido, tautológico. Enquanto a psicologia trabalha o problema em si do paciente no presente, a psicanálise trabalha o que está por trás daquela queixa de problema, remetendo ao passado, à infância. No texto acima remeto a comparação da obra de Guimarães à minha memória da infância de outra cerimônia de um casamento. A reminiscência aqui não é no sentido da nostalgia e sim de entender, sob o pensamento dialético, que o meu passado emite uma imagem de casamento que me fez reencontrar algo que me aproxima da obra de Guimarães aqui analisada. Concordo com Didi-Huberman que a psicanálise é mais apropriada do que a psicologia para responder sobre a imagem dialética. Reconheci na obra *O sonho da casa própria* as imagens que outrora guardei da primeira cerimônia de casamento vivenciada no meu passado.

¹⁵¹ Neste caminho fenomenológico, Didi-Huberman não admite a homogeneidade das imagens, não aceita a redução de signos, temas e símbolos a um mesmo denominador comum cultural, tal como na semiótica pierceana. Ele sustenta outra abordagem semiótica (que ele chama de paradigma semiótico), que integra a análise fenomenológica à conceituação psicanalítica. Além deste entrelaçamento da psicanálise de cunho lacaniano com a fenomenologia na investigação de Didi-Huberman, o autor usa o entrelaçamento do paradigma semiótico (a imagem de arte, e não a imagem da arte), do paradigma estético ocidental (desde suas origens gregas, aristotélicas) e do paradigma patético (no sentido do *pathos*, paixão) (DIDI-HUBERMAN, 1998).

¹⁵² Na análise fenomenológica da arte, Didi-Huberman entrelaça a fenomenologia da visão (a visão não pode acontecer sem o sentido tátil), a fenomenologia do olhar (dos abismos do olhar se passa sempre ao ser do corpo), a fenomenologia do corpo (o ser carnal, a dádiva da carne). Ver Didi-Huberman (1998).

¹⁵³ Por debaixo da procura de Didi-Huberman para desvendar a obra de arte, está a conceituação psicanalítica lacaniana do *desejo* (a natureza do desejo humano se caracteriza pela estrutura de falta do objeto do desejo; é preciso uma privação para que ele se revele), da *alucinação* (o delírio), da *pulsão* (a pulsão é inseparável do que é o inconsciente). Ver Didi-Huberman (1998).

(1998) acerca do exercício de dialetizar a memória. O lembrar de que ele trata não é no sentido de buscar reproduzir o passado, mas da elaboração da síntese produzida por um elemento do passado que, pela rememoração, entra em conjunção instantânea com o presente. O resultado desta síntese é a imagem dialética enquanto imagem da memória. Imagem dialética, para Didi-Huberman (1998, p. 95-97) é:

Portadora de uma latência e de uma energética (*Sic.*) Sob esse aspecto, ela exige de nós que dialetizemos nossa própria postura diante dela, que dialetizemos o que vemos nela com o que pode, de repente – de um pano - nos olhar nela, Ou seja, exige que pensemos o que agarramos dela face ao que nela nos “agarra” - face ao que ela nos deixa, em realidade, despojados. [...] diante dela nosso ver é inquietado. [...] as imagens da arte – por mais simples e “minimais” que sejam - sabem *apresentar* a dialética visual [...]. As imagens da arte sabem produzir uma poética [...]

As imagens contidas em *O sonho da casa própria* me “agarraram”, encantei-me com a plasticidade da obra, atraída, em especial, pelo tecido do vestido da noiva, sua textura, seus bordados, a transparência do seu véu, pelo vestido da dama de honra e pelo véu que encobre o prédio em construção. O véu da noiva, o véu da construção e o véu colocado sobre a câmera de filmagem e fotografia se somaram ao longo da filmagem. Estes véus me remeteram a outros véus, da época de minha infância.

Didi-Huberman (1998, p. 31) ensina um exercício de percepção que aprendeu com o estudo de Merleau-Ponty e é mais ou menos assim (isso tem que se experimentar diante de uma obra, tem que haver uma experiência única, pessoal, do sujeito, e não funciona igual para todos): “Olha a obra. Fecha os olhos. Imagina o que naquela obra está te olhando. Abre o olho e confere. Se o que vê é o que te olha, então há nessa obra uma imagem dialética, há nela uma energia que te ‘agarra’, que te inquieta o ver.” Isto acontece quando se percorre uma exposição de arte, uma mostra com várias imagens. Muitas imagens não te “agarram”. Nem sempre é possível dialetizar, não há nisso nenhum desdouro. Algumas, poucas, sim, te “agarram”, exigem que você pare, mude a postura diante delas, detenha o olhar, pois elas te remetem a algo mais, te remetem a uma metáfora, ou te encantam por uma poética, ou te desencadeiam uma reflexão, ou te revoltam, ou te nocauteiam.

3.12. *Impressão no sentido do contato em O sonho da casa própria*

A videoinstalação *O sonho da casa própria* é Campo Expandido na conjunção de procedimentos do campo do cinema com procedimentos do campo da experimentação sonora. É uma experiência de cinema expandido na qual o duo *O Grivo* atuou junto a Guimarães para procurar intensificar os efeitos perceptivos visuais e sonoros sobre o corpo do fruidor.

O artista contou com a cocriação de experimentações sonoras de *O Grivo*, que criou a mescla do silêncio com o barulho da construção, o burburinho na igreja, a música do casamento, a voz do padre a ecoar na nave da igreja e outras sonoridades de difícil identificação. É videoinstalação que sai do campo do cinema e da música e se coloca em Campo Expandido, tanto na da música, quanto no cinema. A unificação das ideias sonoras de *O Grivo*, com as metáforas visuais de Guimarães resultaram numa configuração dialética. Esta experimentação foge da Forma Cinema (o modelo predominante nas experiências cinematográficas desde o século XX) e se inscreve num contexto expandido dentro do conceito de cinema de autor.

É uma experiência de Impressão por Contato, que explora o tema da desapareição, a desapareição do contato. O cineasta Guimarães registrou cenas de cerimônia religiosa de um casamento e cenas de um canteiro de obras de construção de um prédio de múltiplos andares, envolto numa rede de proteção usada na construção civil.

A cerimônia de casamento e a obra vão acontecendo paralelamente, em tempo real, mostrando o espaço da igreja e o espaço da obra do prédio. O artista realiza o contato sonoro dos sons do ambiente da obra com a delicada sonorização musical do casamento e o burburinho dos convidados.

A filmagem mistura a imagem do véu da noiva com a imagem da tela de *nylon* que envolve a obra. No desfecho da videoinstalação, Guimarães realiza a fusão do véu da noiva com a tela de *nylon* da obra, ambas se dissolvem em luz, até que suas imagens desapareçam, se ausentam no espaço luminoso da luz branca do ecrã.

3.13. Aspectos conclusivos sobre Cao Guimarães

Guimarães trabalha frequentemente com a ideia do “jogo como dispositivo” e propõe ações compartilhadas, protagonismos, coautorias sobre o olhar para as coisas cotidianas do mundo. A partir de então, sua visão de mundo nos contamina, sua obra nos altera, nos transforma, muda aquilo que vemos e como vemos. Guimarães explora a dimensão sensorial instável e ocasional da vida cotidiana de um jeito que nos leva a participar da sua viagem, sua errância e seu encontro com o acaso.

Segundo Lins e Mesquita (2008, p. 45), Cao Guimarães interessa-se pela exploração da “[...] dimensão sensorial da vida de todo o dia, dá atenção ao insignificante e miúdo de ambientes ordinários”¹⁵⁴. Seja nas séries de fotografias, ou na filmografia, em videoinstalações, ou ideias de esculturas, o autor está atento às pequenas coisas do mundo, à movimentação, à imobilidade, ao gestual, à gradação das cores, às sonoridades, às explosões sonoras, aos ruídos e aos silêncios, e as descreve de forma lúdica e com qualidade poética.

Se a proposição de Guimarães é fotografar e filmar o efêmero, o mundano, o acaso, ao fotografá-lo e filmá-lo, ele confere-lhes uma perenização a algo que fatalmente desapareceria no tempo, tornar-se-ia ausente.

Conforme Consuelo Lins (2014, p. 96):

Com a câmera na mão, o cineasta consegue “parar” o tempo, à medida que “suspende” os movimentos automáticos do cotidiano e os transporta para o filme e a fotografia. Uma suspensão que lhe permite explorações do que é muitas vezes imperceptível, fazendo a reorganização temporal e visual da realidade, cores, linhas, texturas, formas, ritmos, movimentos, durações. Trata-se de um procedimento artístico que favorece à extração de potências sensíveis de seres e coisas aparentemente inexpressivas: crianças brincando na chuva (do curta *Da janela do meu quarto*), uma manhã nublada na cidade (da série de fotografias *Paisagens reais: tributo à Guignard*), gambiarras espalhadas

¹⁵⁴ Nossa abordagem se aproxima do modo como Osmar Gonçalves dos Reis Filho (2012) associa as narrativas de Cao Guimarães a uma “lógica do sensível”.

pelo cotidiano, um casal pescando (da videoinstalação *Sem hora*), uma aranha tecendo sua teia (do longa *Ex-isto*).

A ligação entre os procedimentos de Impressão utilizados nas obras fílmicas e fotográficas de Cao Guimarães é, portanto, guiada por duas condutas artísticas: por seu senso de reorganização temporal e de reorganização visual da realidade.

Na reorganização temporal, Guimarães dedica-se ininterruptamente ao seu *métier* de coletar e inventariar imagens do cotidiano (por exemplo, gotas de chuva, poças de água, crianças brincando, manhã nublada, cenas de pessoas, etc.). Uma vez coletadas, as imagens são reutilizadas, posteriormente, em filmes, em ensaios visuais e em outras obras, sem a preocupação de cronometrar o tempo, nem de cronologizar. Na reorganização visual da realidade, Guimarães busca imagens que fluem, que se espalham na cena fílmica ou fotográfica.

Este terceiro capítulo foi construído em torno da visualidade da complexa obra do artista Cao Guimarães, na fotografia, na videoinstalação e na filmografia. Analisei o *corpus* das suas obras no intuito de encontrar, na profusão de imagens fotográficas e fílmicas, a compreensão da noção de *Impressão por Contato* e os seus procedimentos.

Pude constatar que, ainda que Guimarães não as denomine assim, há, entre suas obras, algumas imagens dialéticas que não se esgotam no que é visto: o que é visível nelas remete ao invisível, à luz da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty (2000).

Verifiquei também, que algumas de suas obras estão nos campos expandidos da fotografia e do cinema. São fotografias expandidas as obras *Ex-votos* (1993), *Between* (2000), *Paisagens reais - homenagem a Guignard* (2009). São cinema expandido as obras *Histórias do não ver* (1996- 1997), *Word-World* (2001) e *O sonho da casa própria* (2008).

Há ainda outro conjunto de obras de Guimarães que utilizam procedimentos de Impressão por Contato, como *Ex-votos* (1993), *Histórias do não ver* (1996), *Between* (2000), *Word-World* (2001), *Gambiarras* (2000-2018), *Campo cego* (2008), *Paisagens reais - homenagem a Guignard* (2009), *Espantinho* (2009), *Úmido* (2015) e *Steps* (2015).

Para classificar estas obras como Impressão por Contato. baseei-me, como dito anteriormente, no filósofo benjaminiano Didi-Huberman, que me forneceu um rico instrumento conceitual, feito em colaboração com Didier Semin e Jean-Michel Bouhours para a mostra *L'Empreinte*. Esta estrutura argumentativa foi publicada no Catálogo da Exposição *l'Empreinte* (1997), e posteriormente em 2008. Ajudaram-me a entender a noção de Impressão por Contato no contexto da Arte Contemporânea.

CAPÍTULO 4

GIUSEPPE PENONE: PROCEDIMENTOS DE IMPRESSÃO NA ESCULTURA E NA GRAVURA

4.1. Biografia

Giuseppe Penone nasceu em 3 de abril de 1947, em Garesio, uma pequena vila de montanha da província de Cuneo, entre o Piemonte e a Ligúria, na Itália, ao sul de Turim. Filho e neto de comerciantes e agricultores, cresceu em contato com a terra e a natureza, que permearam sua infância e influenciaram sua obra de maneira decisiva. Críticos de arte e estudiosos de sua obra afirmam que a origem camponesa é um fator essencial a ser considerado em sua biografia, por gerar ao artista uma particular compreensão da relação entre o homem e a natureza.

Este artista multimídia (escultor, desenhista, performer e gravador) associa seu trabalho às forças da natureza ao evocar a paisagem do Piemonte, principalmente no início de sua pesquisa. Esse território é dividido por bacia hidrográfica alpina e é marcada por vales e florestas de folhagem densa, porém perene, que formam uma camada espessa de folhas de hera, musgos e líquens no chão. Este ambiente de floresta foi marcante em seu imaginário, nas indagações de pesquisa que orientam o seu fazer artístico. Penone refere-se à floresta como laboratório de pesquisa, oficina e ateliê.

Seu trabalho mostra a metamorfose de materiais naturais, que é guiada pela passagem do tempo, bem como obras em que realiza intervenções na paisagem. Segundo Prévost (1989), foi na floresta de Garesio que Penone realizou suas primeiras obras sobre a fusão do homem e da natureza. Nesse sentido, Penone afirma sua crença que “os domínios da cultura, da natureza e da arte estão fortes e inseparadamente conectados”¹⁵⁵, o que foi importante na formação de sua estética individual e na potencialidade transformadora da sua arte.

Aos 19 anos, em 1966, ele se inscreveu no curso de escultura da *Accademia Albertina di Belle Arti di Torino*, que frequentou até 1970. Nesse período de aprendizado em Turim, Penone produziu suas primeiras obras com idade entre 21 e 22 anos (1968 a 1970)¹⁵⁶. Naquele momento, o artista não se filiava a nenhuma tradição escultórica e, segundo Penone, “[...] não tinha a bagagem necessária para tal, mas sabia que podia trabalhar com o conhecimento de sua

¹⁵⁵ Disponível em: <<https://www.widewalls.ch/artist/giuseppe-penone/>> Acesso em: 10 fev. 2018.

¹⁵⁶ Conforme Marina Câmara, o início da produção de Penone coincide com a transição da Arte Moderna para a Contemporânea. Neste momento, o campo da escultura se contaminava por outras disciplinas artísticas e pelo próprio ambiente circunstante, configurando aquilo que Rosalind Krauss definiu como “esculturas da situação” que, por sua vez, diz sobre o recorrer sempre mais à contingência da experiência presente, em detrimento do preceito de emanção de conhecimentos prévios, característico, finalmente, da lógica do monumento (DAYRELL, 2015a).

própria existência, com seu corpo e com sua vida” (DAYRELL, 2015a, p. 68). Esta percepção o acompanhou durante todo o seu percurso.

No trecho seguinte, Penone narra sobre o início de sua trajetória artística, conforme Dayrell e Dayrell (2014):

A escola me serviu para entender, justamente, aquilo que eu não deveria fazer. [...]. Uma vez que essa intuição havia sido colhida e definida, comecei a trabalhar autonomamente. Não abandonei a escola – pois, caso o fizesse, teria que prestar serviço militar –, mas comecei meus primeiros trabalhos sobre o crescimento das árvores: fotografava ou pedia que fotografassem e levava as fotos nas galerias – naqueles anos a *Galeria Sperone* era muito ativa. Lá apresentei meus trabalhos sobre o crescimento das árvores e a partir de então tudo começou, já que os demais artistas viram estes trabalhos e Germano Celant os incluiu no livro da *Arte Povera*, começando assim um percurso de trabalho.¹⁵⁷

O relato reforça a ideia do forte vínculo com a natureza, presente já em seus primeiros trabalhos, em 1968, nos quais elegeu como lugar de experiência a própria floresta alpina de Garessio. Esta pesquisa inicial sobre as árvores prossegue ao longo de toda sua carreira artística, mostrando que a convivência estreita com a floresta foi um motivo de sua pesquisa em arte consistente e coerente com seu processo do fazer artístico.

Em 1969, na mostra coletiva *Disegni progetti*, em Torino (Galeria Gian Enzo Sperone), o galerista Sperone foi importante para dar visibilidade ao jovem artista, que, tendo ali iniciado sua carreira pública, foi notado pelo crítico de arte Germano Celant¹⁵⁸, que o convidou a participar do catálogo do grupo italiano da *Arte Povera*, passando a fazer parte deste movimento. As mostras da *Arte Povera* visavam reforçar e a dar visibilidade no *métier* das artes plásticas sobre o modo italiano de pesquisa em arte, de contestação anticapitalista à sociedade de consumo e da reação ao colapso econômico instaurado na Itália nos anos 1960. Este movimento estava especialmente interessado em romper barreiras entre arte e vida, ao transitar entre diversos meios de expressão (pintura, escultura, colagem, performance e

¹⁵⁷ Entrevista concedida por Giuseppe Penone a Marina Câmara Dayrell e João Guilherme Dayrell. Turim, 12 de maio de 2014.

¹⁵⁸ *Arte povera* é um termo cunhado pelo crítico Germano Celant para referir-se a um grupo de artistas italianos que, em 1967, procurou estabelecer novos parâmetros para a criação artística, aproximando-a de questões e materiais do cotidiano. Ver Celant (1969). Segundo Paul Wood (2002), o nome *Arte Povera* deriva do teatro do diretor polonês Jerzy Grotowski e implica uma crítica à riqueza. Na Itália, os artistas da *Arte Povera* estavam reagindo ao colapso econômico da Itália depois de uma fase muito breve de prosperidade após o fim da Segunda Guerra Mundial. Preocupavam-se com o vício da sociedade de consumo na novidade e sua crescente ignorância da história e desinteresse por ela.

instalação).

A partir de então, Penone estabeleceu um diálogo com o grupo da *Arte Povera*, do qual faziam parte Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Emilio Prini, Giulio Paolini, posteriormente, a eles se juntaram Pino Pascali, Pier Paolo Calzolari, Mariza Mertz, Mario Mertz, Michelangelo Pistoletto, Giovanni Anselmo e Gilberto Zorio. Ao final da década 1960, Penone foi o mais jovem integrante desse grupo de artistas e permaneceu ligado à *Arte Povera* até final dos anos 1980, quando os artistas do grupo passaram a trilhar carreiras independentes. Uma das bandeiras de Michelangelo Pistoletto era “retirar a arte do santuário do museu e da galeria e levá-la para o mundo real” (GOMPERTZ, 2013, p. 341), porém, Penone em contraposição pensava em levá-la à natureza.

Sua primeira mostra individual em Turim foi no *Deposito d’Arte Presente di Torino*, em 1968. Neste mesmo ano, criou a obra emblemática intitulada *Continuará a crescer exceto naquele ponto* (*Continuerà a crescere tranne che in quel punto*) da série *Alpes Marítimos* (*Alpi Marittime*) do molde de sua mão em bronze fixada no tronco de uma jovem árvore. Essa obra inaugurou dois elementos de pesquisa que permanecem constantes em sua trajetória de trabalho: a árvore e o corpo humano. Durante os anos 1960, suas mostras individuais estiveram circunscritas à Itália (Turim e Milão). A partir da década de 1970, Penone inicia sua carreira internacional, na Alemanha, participando de diversas exposições individuais ou mostras coletivas com o grupo da *Arte Povera* na Holanda, Inglaterra, Suíça, Estados Unidos, França e Espanha.

No período que compreende o começo da década de 70 e início dos anos 80, é relevante mencionar a participação de Penone na Documenta de Kassel 5 (1972) e na de número 7 (1982), junto com o mesmo grupo italiano da *Arte Povera*. Liderada por Germano Celant, a nova geração dos artistas italianos deste movimento cumpriu extenso e intenso cronograma de mostras internacionais voltadas à divulgação da linha de pesquisa artística da *Arte Povera* iniciada no final dos anos 1960.

A realização destes trabalhos demandou pesquisas sobre o uso de “materiais humildes” (sacos de grãos, trapos de roupas, móveis velhos, etc.) para serem utilizados nas performances¹⁵⁹, sobretudo naquelas protagonizadas por Pistoletto e Kounellis, por meio de uma linguagem de fácil compreensão, voltada para democratizar a linguagem da arte junto ao grande público. Destaca-se que os artistas ligados a esse movimento não se restringiam à pintura ou à escultura, optavam por propor ações, ambientes e situações performáticas bem diferentes do cenário da época, ainda muito marcado pelos ideais da Arte Moderna.

Durante a década de 1970, Penone realizou também suas próprias ações dedicadas à escultura na natureza, como reflexão de sua concepção política e de sua consciência ambiental. Conforme o artista (2012), o ser humano age de forma negativa sobre a natureza, “a usa para sua sobrevivência; o homem se preocupa egoisticamente com os elementos naturais que o circundam; nossas reflexões sobre ecologia são hipócritas porque nós usamos os animais para nossa alimentação”.¹⁶⁰ Esta afirmação de Penone demonstra um posicionamento crítico e contestador em defesa da natureza, característica marcante ao longo de sua vida.

Uma das obras sobre o corpo do artista na natureza tornou-se famosa pela estranheza das lentes espelhadas, que, no final dos anos 1960, ainda não eram comuns. Esta obra intitula-se *Inverter os próprios olhos (Rovesciare i propri occhi)* (1970)¹⁶¹ e gerou uma imagem surpreendente. Foi uma das primeiras ações performáticas de Penone, na qual ele considerou seu próprio corpo como escultura. O artista usou lentes de contato espelhadas, que o impediam de ver a realidade circundante (Figuras 122 e 123). No registro fotográfico, existe um jogo de espelhos: O próprio fotógrafo se vê refletido junto à paisagem no ato de fotografar o artista em sua ação performativa.

¹⁵⁹ A exemplo das *performances*, cita-se as ações artísticas do tipo “obra aberta”, organizadas por Pistoletto para o ciclo de obras intituladas *Ogetti in meno* (1965- 1966), que, mais adiante, em 1968, passaram a contar com a participação do grupo teatral *Zoo- Teatro Baldachino*, uma caravana de maltrapilhos que atravessava a pé as ruas de Turim, ao som de uma banda musical irreverente e provocativa. Esta foi uma manifestação de Pistoletto para a 34ª Bienal de Veneza (1968). Nesta ocasião, Penone era um jovem de 19 anos, recém-ingresso na escola de arte de Turim, ao presenciar esta manifestação se sentiu tocado pelo “furor criativo” de Pistoletto, levando-o a iniciar as suas próprias experiências de protesto contra o conformismo das pessoas diante das imagens consumistas impostas pela publicidade. Cresceu aí sua certeza sobre o rumo a tomar em sua pesquisa conceitual de esculturas feitas com as árvores e o corpo humano, na natureza. Ver Corà (1989); Templon (1989); Material didático. Programa Educativo Fundação Iberê Camargo. Exposição: Limites sem limites. Desenhos e traços da Arte Povera. Disponível em: <<http://www.iberecamargo.org.br/novo-admin/public/files/uploads/limites-sem-limites-desenhos-e-traos-da-arte-povera.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

¹⁶⁰ Entrevista concedida por Penoni à Daniela Lancioni, curadora do Spazio per L'Arte Contemporanea. *Incontro com Giuseppe Penone*- Palazzo Grassi- Punta della Dogana, em 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wYd44hulEDE>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

¹⁶¹ *Rovesciare i propri occhi*, 1970. *Lente a contatto specchianti*. Fotografia. 40 x 30 cm.



Figura 122
Giuseppe Penone
Inverter os próprios olhos (Rovesciare i propri occhi), 1970
Lente de contato espelhada
Fonte: Carré D'art. Giuseppe Penone. Catálogo do Museu de Arte Contemporânea de Nîmes.
Turim: Hopefulmonster, 1997, p. 50.



Figura 123
Giuseppe Penone
Detalhe de *Inverter os próprios olhos (Rovesciare i propri occhi)*, 1970
Lente de contato espelhada
Fonte: Giuseppe Penone – *Sculture di linfa*

Em suas anotações pessoais de 1970, sobre ideias que desenvolveu nessa escultura, Penone (2007, p. 86) diz:

O escultor com a sua ação envolve a escultura,
mas quando cessa a ação, quando o corpo do escultor
não é mais a ferramenta e torna-se passivo, inerte, imóvel,
define-se o seu volume e a ação, a ferramenta é o mundo circundante.
O corpo fechado, sem visão, é definido no espaço.
E torna-se escultura.
Com os olhos fechados, o contato com o mundo externo
é limitado ao invólucro.
Com os olhos abertos, a identidade do nosso invólucro alcança
até onde somos capazes de ver.

Seis anos depois, em 1976, Penone emitiu uma reflexão sobre essa obra, no sentido de que, com as lentes opacas, que o deixaram momentaneamente cego, devolveu a imagem espelhada para fora e não a trouxe para dentro do seu corpo. Aquela luz que sensibilizou o espelho colocado sobre seus olhos produziu uma impressão de uma imagem. Não mais a imagem do espaço externo que foi absorvida pelo olho de Penone, nem tampouco a imagem que foi contida no seu pensamento, mas a imagem que foi refletida de volta para o mundo exterior e que foi captada pela lente do fotógrafo. Com os olhos fechados, o contato com o mundo externo é limitado ao invólucro. Com os olhos abertos, a identidade do nosso invólucro atinge até onde somos capazes de ver (PENONE, 1997).

Assim que a imagem do mundo exterior gera uma impressão sobre a lente espelhada, imediatamente esta imagem é devolvida para fora do corpo do artista, retorna ao ambiente de onde veio, e “o outro” (o fruidor) ganha a possibilidade de ver aquilo que o artista teria visto. Penone explorou o uso do espelho das lentes de contato como uma “imagem automática”, não uma imagem construída pela ação imediata do artista. O espelho se incumbiu de fazer a “devolução” da imagem, que ficou registrada na documentação fotográfica da obra. Segundo Penone, “a ideia de fechar os olhos com um elemento espelhado que reflete as coisas que uma pessoa deveria ver, no fundo, dá a possibilidade aos outros de ver aquilo que a pessoa teria visto”.¹⁶²

Em 1978, Penone participou pela primeira vez da Bienal de Veneza (38ª edição), ainda junto com o grupo da *Arte Povera*. Em 1980, fez parte da mostra de arte relativa aos anos 70 na 39ª Bienal de Veneza. Posteriormente, passou a receber convites de galeristas e curadores de museus para mostras individuais ou coletivas em importantes galerias: Sperone/Turim, galeria Toselli/Milão, galeria Marian Goodman/Nova Iorque, galeria Fujikawa/Osaka, entre outras. Expôs também nos museus Stedelijk Museum/Amsterdã, Museu Inhotim/Brumadinho/Brasil, Museu de Arte Contemporânea/Chicago, MoMA/Nova Iorque, Centro Pompidou, Musée Rodin/Paris, Museu do Louvre/Paris, Museu do Louvre de Abu-Dabhi, entre outros.

Em 1980, passou a trabalhar por alguns períodos do ano num estúdio da Baviera, em Mönchengladbach, Alemanha, a convite do Museum Abteiberg. Posteriormente, foi professor na Escola Nacional de Belas Artes de Paris, de 1997 a 2012¹⁶³, onde ensinou escultura. Durante este período, Penone revezou residência entre Paris e Turim. Sobre seu trabalho como professor, em entrevista concedida a Daniela Lancioni (2012)¹⁶⁴, diz que:

Toda pessoa faz seu trabalho com seus próprios valores. Há um método de aproximação da realidade que se pode transmitir, ensinar, por isso me animei a ensinar no Atelier de Escultura de Paris, mas eu não ensinava, nem transmitia diretamente o meu modo de fazer, eu transmitia, indiretamente, o meu método de aproximação.

¹⁶² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SZLFK1anvbE>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

¹⁶³ Disponível em: <www.domaine-chaumont.fr/pt/centro-de-artes-e-natureza/giuseppe-penone>. Acesso em: 12 mar. 2018.

¹⁶⁴ Entrevista concedida por Penone à Daniela Lancioni, curadora do Spazio per L'Arte Contemporaneo, em 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wYd44hulEDE>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

Desta forma, pode-se afirmar que a produção plástica do artista-professor é útil como referência, como diretriz, embora caiba ao próprio aluno buscar a sua motivação e escolher o seu tema de investigação. O artista-professor contribui com o aluno, para que este, de maneira particularizada, vá construindo o entendimento do seu próprio trabalho.

Após encerrar sua atividade como professor universitário em 2013, Penone tem se dedicado ao seu trabalho e à realização de exposições, algumas delas de grande porte e em ambiente urbano. Como exemplo, cita-se o projeto *Versailles Penone*, que ocorreu nos jardins do Palácio de Versalhes no verão de 2013 (Figura 124).



Figura 124
Giuseppe Penone
Projeto Versailles, 2013

Disponível em: <<http://casavogue.globo.com/rss/ultimas/feed.xml>>. Acesso em: 22 set. 2017

Penone tem obras em acervos de diversos museus, como *Cunha (Cuneo)* (1969), no Museu Coleção Berardo de Lisboa, Portugal; *Desenrolar a própria pele (Svolgere la propria pelle)* (1970), no Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, Estados Unidos; *Sopro (Soffio)* (1978), no Centro Georges Pompidou, França; *Sopro (Soffio)* (1978), no Tate Museum, Londres, Inglaterra; *Duplo Gesto Vegetal (Doppio Gesto Vegetale)* (1982), no Museum of Modern Art, em Nova Iorque, Estados Unidos; *A impressão digital do desenho, polegar esquerdo*

(*L'Impronta del disegno, Pollice sinistro*) (2002-2003), no Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Estados Unidos, entre outros.

Na França, de novembro de 2014 a fevereiro de 2015, apresentou uma grande exposição individual no museu de Grenoble. Nos últimos cinco anos (até 2018), tem atendido a convites de importantes museus e instituições de arte, mundo afora, para integrar coleções museais, tal como *Triplice-Idee di Pietra-Idee di Pietra Olmo-In bilico-Le foglie dele radice-Albero portacedro* (França, 2013); *Elevazione* (Brasil, Inhotim, 2011). Penone foi um dos artistas contemporâneos convidados a integrar o acervo do Louvre de Abu Dhabi, na capital dos Emirados Árabes, com a sua obra *Germinação (Germinazione)* (2017)¹⁶⁵, uma escultura que representa uma árvore de 15 metros de comprimento, fundida em bronze (Figura 125).

Quanto às premiações, em 2001, recebeu o *Rolf Schock*, prêmio de Artes Visuais da Real Academia Sueca de Ciências. Em 2014, foi agraciado com o *Praemum Imperiale* da *Japan Art Association*.

¹⁶⁵ Disponível em: <<https://www.thenational.ae/arts-culture/art/watch-first-look-at-one-of-the-louvre-abu-dhabi-s-contemporary-commissions-1.672027>>. Acesso em: 18 fev. 2018.



Figura 125
Germinação (Germinazione), 2017
Bronze

Disponível em: <<https://www.e-flux.com/announcements/75262/opening/>>. Acesso em: 10 maio 2018.

4.2. Obras de Penone e a Impressão

A seguir, tenho o intuito de apresentar ao leitor a complexidade deste artista, cuja proposta é profundamente conceitual, filosófica e desafiadora. Sendo assim, de maneira cronológica, serão abordadas algumas das obras de Penone, em que ele utilizou procedimentos de Impressão em suas realizações. Esse recorte foi elaborado a partir da perspectiva de Impressão adotada neste estudo, buscando no *corpus* da produção do artista os procedimentos de Impressão. Em especial, estudo o contato de matéria a matéria, o contato do corpo com elementos da natureza (água, terra, ar), a leitura tátil de superfícies, entre outras.

Percebe-se que o tema da árvore é recorrente na obra de Penone. Este tema lhe possibilitou desenvolver, de maneira original e fascinante, operações artísticas que mostram que a arte pode ir até a natureza. Como exemplo, cito a obra em que o artista foi a um bosque e ali instalou um simulacro de sua mão em bronze. Esta escultura seria englobada pelo tronco de uma árvore em crescimento. Isso criou uma intervenção antropomórfica no bosque.

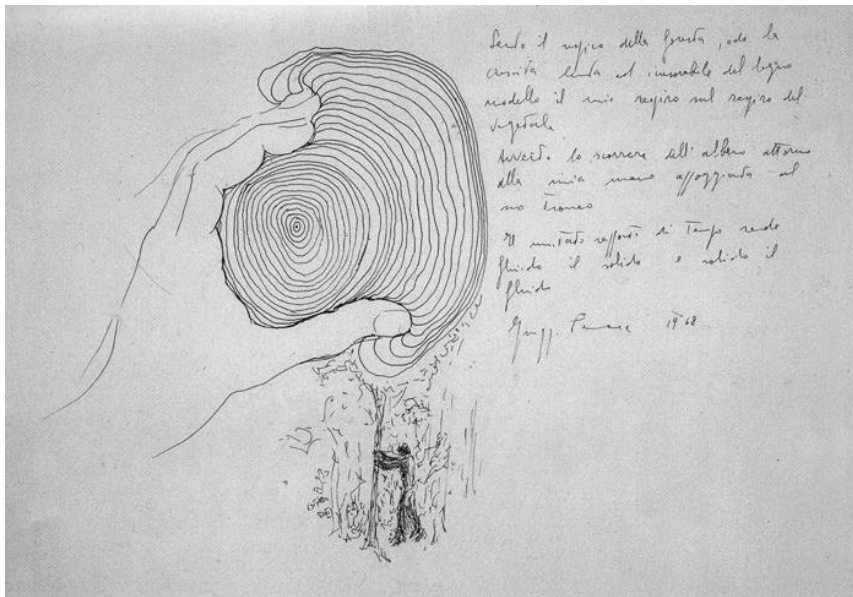


Figura 126
Giuseppe Penone
Continuará a crescer exceto nesse ponto (Continuerà a crescere tranne che in quel punto), 1969
Desenho preparatório

Disponível em: <<http://www.luxflux.net/giuseppe-penone-the-imprinting-of-drawing/>>. Acesso em: 22 set. 2017

Essa ação, iniciada em 1968, no bosque de Garessio, intitulada *Continuará a crescer exceto naquele ponto* (*Continuerà a crescere tranne che in quel punto*) (1969) (Figura 126), faz parte da série *Alpes Marítimos* (*Alpi Marittime*) (1968-1969), e oferece elementos esclarecedores de sua proposta de trabalho. Penone tocou uma jovem árvore com a sua mão em um determinado ponto, posteriormente, o artista moldou a sua própria mão e a fundiu em bronze, enxertando o resultado dessa ação no tronco de uma árvore semelhante àquela que ele houvera tocado. Como se vê nas figuras abaixo, a obra estabelece a sua fusão com a árvore, com a natureza.



Figuras 127 a 129
Giuseppe Penone

Continuará a crescer exceto naquele ponto (*Continuerà a crescere tranne che in quel punto*) da série *Alpi Marittime*, 1969

127 - O artista toca a árvore do bosque de Garessio com sua mão, 1968.

128 - A árvore continua a crescer após incorporar a escultura intitulada *Continuerà a crescere tranne che in quel punto*, 1969.

129 - Outro ângulo da mesma escultura "*Continuará a crescer exceto nesse ponto*", 1969.

Disponível em: <<http://www.marinacâmara.wordpress.com/artigos-academicos/a-estetica-primeva-na-obra-de-giuseppe-penone>>. Acesso em: 10 set. 2017

Conforme se observa nas Figuras 128 a 129, com o passar do tempo, o objeto foi englobado pela árvore, um corpo estranho que, segundo Prévost (1989, p. 120):

O tempo permitiria a integração do corpo estranho à árvore, constituindo efetivamente a identidade homem/natureza. A insistência sobre o processo criativo, mais que sobre o objeto propriamente dito, faz com que a obra não seja um ser, mas um vir a ser. [...] a temporalidade torna-se uma de suas partes constituintes; a obra não é mais isolada, mas se abre para seu *outro*, entrando no fluxo da existência e de suas probabilidades.

Portanto, para Penone, esta é uma de suas obras cujo o sentido é aberto, não acabado; seria antes um processo, um vir a ser, pois a árvore em crescimento remete ao tempo, enquanto elemento necessário para a sua realização. Esta é uma obra integrada ao bosque. Para Penone, a árvore é fluida no tempo, pois a fusão da mão de bronze com o vegetal dependeria da temporalidade.

De fato, as obras de Penone exploram as fronteiras e os pontos de contato entre o corpo humano e o ambiente natural que o cerca. O contato da mão do artista com a árvore da floresta não se finda, ao contrário, a árvore continuará crescendo enquanto viver. Penone cria uma ação que influenciará seu processo de crescimento. O tronco engrossa e incorpora o objeto escultórico em bronze ali deixado, estabelecendo a fusão do artista com a árvore. Nessa obra, ele realiza operações artísticas sobre o sujeito animístico - o bosque - onde as árvores crescem e as forças da natureza atuam. O artista cria com elementos que conhece e que lhe proporcionaram aguçar sua percepção e sua visão de mundo, conforme Nunes (2003, p. 118):

[...] da interação do homem com a natureza, através do retorno às origens, da busca do 'primário', da recusa de um mundo tecnológico, o que caracteriza uma herança simultânea da *Land art*, bem como dos aspectos ideológicos da *Arte povera* na busca da reconstrução da "unidade perdida do homem fora das estruturas sociais que perpetuam sua alienação"¹⁶⁶e, ainda, das experiências corporais da *Body art*. O artista sempre manteve uma postura atenta e crítica em relação à robotização, à mecanização do trabalho, como reações à sociedade tecnológica de consumo. Sua adesão à *Arte povera* proporcionou-lhe novos parâmetros críticos, com reflexos na sua busca pessoal por renovação conceitual, no seu modo de execução e de apresentação de sua produção em arte.

¹⁶⁶ Prévost (1989, p.121)

Conforme já apresentado no item sobre sua biografia, por volta de 1968, nos meados de sua formação na *Accademia Albertina di Belle Arti di Torino*, Penone foi convidado por Germano Celant a tomar parte da nova geração de artistas que formavam o movimento italiano da *Arte povera*. Penone ingressou neste grupo com ações que colocavam o objeto de arte fora da galeria ou do museu, mais especificamente, na natureza, no meio da floresta alpina, num certo radicalismo da proposta de obras abertas, fluidas. Desta maneira, Penone e os artistas da *Arte Povera* estavam interessados em explorar o uso de materiais elementares como gravetos, trapos de tecido e jornal (GOMPERTZ, 2013), explorar as propriedades dos elementos dos reinos animal, mineral e vegetal. Conforme Simón Marchán Fiz (1974, p. 257), os artistas da *Arte Povera* valorizavam, assim, seus aspectos táteis e cromáticos instáveis, e, sujeitos a modificações: “[...] sublinhavam o poder energético, a potencialidade transformadora dos materiais”. Mais do que a própria seleção, importava-lhes o modo peculiar da manifestação de cada elemento. Fiz afirma, ainda, que, na *Arte Povera*, os elementos compositivos determinantes são a indeterminação e a troca, a transformação da matéria em movimento, cabendo às propriedades individuais de cada material empregado determinar a significação da obra.

A *Arte Povera* empregava resíduos da natureza, tais como plantas, terras, cordas, papéis e lixo em suas formas naturais, apostavam no “empobrecimento e na desculturalização da arte”, como formas de atitude moral e crítica, como nos afirma Margit Rowell (1986, p.1): “frente ao avanço da tecnologia, do progresso, da padronização dos produtos e dos comportamentos humanos e’, sobretudo, no tocante à História da Arte e às categorias estéticas em vigor”.

O recorte em relação à obra *Continuará a crescer exceto naquele ponto (Continuerà a crescere tranne che in quel punto)* (1969) importou, nesta Tese de Doutorado, para explicar a seguinte noção sobre Impressão: ao moldar sua própria mão, Penone realizou um procedimento de Impressão - a moldagem de parte do seu corpo. A mão em bronze tornou-se um simulacro. Penone afirma, em entrevista concedida a Daniela Lancioni, em 2012, que a fluidez do gesto do escultor foi fossilizada, ou seja, o movimento da mão que tocava a árvore foi paralisado no tempo.

A fluidez do gesto do artista foi interrompida e paralisada para sempre, como se tornasse um fóssil. A árvore continuará a crescer, pois é um ser vivo, mas, o simulacro da mão em bronze é, dali em diante, matéria inerte. Diríamos também que Penone “fossilizou no tempo o momento do toque”. Deste momento em diante, a árvore continuará a crescer exceto no ponto de contato da mão agora em bronze.

Hoje, em 2019, 50 anos depois, a mão continua no mesmo lugar, na mesma árvore, no mesmo bosque, porém, modificando por completo o crescimento daquela árvore naquele ponto. O estrangulamento realizado no tronco, com o passar do tempo, gerará um novo negativo dessa mesma mão, agora inanimada em bronze. A dilatação do tempo realizada nesta obra aponta para uma habilidade que o artista desenvolverá ao longo da sua trajetória. A mão que outrora serviu como molde será no futuro absorvida e moldada pela própria árvore que criará no seu interior o negativo desta mesma mão.

Outro tema importante para o artista é o seu próprio corpo enquanto representação humana e objeto de pesquisa: “Penone desenvolve suas reflexões textuais – seus escritos de artista – e suas esculturas a partir de um mergulho profundo não só no seu próprio corpo, mas nos corpos do mundo, na figura dos elementos naturais”¹⁶⁷ (DAYRELL, 2016, p.14).

Segundo o artista, o seu interesse sempre foi a “escultura, baseada sobre uma possibilidade de pesquisa tátil e de outros elementos menos convencionais da escultura, sobretudo dar uma forma à matéria, a leitura tátil da superfície”, experimentações do contraste entre visão e tato, “a busca de uma consciência da matéria não só intelectual, mas corporal”¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Professora Adjunta do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na área: Artes Visuais, subárea: História, Teoria e Crítica em Artes Visuais. Pós-doutoranda pelo Departamento de Letras Modernas USP (Bolsista FAPESP); Pesquisadora, crítica e curadora independente; Doutora em Artes pela EBA UFMG (Bolsista Capes); Período sanduíche na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (Bolsista Capes); Mestre em Comunicação e Artes pela PUC MG; Especialização em Artes pelo IUAV - Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Itália; Master em Comunicação pela Università di Siena, Itália. Áreas de interesse: História, teoria e crítica de arte. Professora Substituta (2016) do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da UFMG, ministrando as disciplinas: Artes Visuais II; Artes Visuais no Brasil II; Arte e Musealização I. Docente (2015-2016) na Escola de Arquitetura da UFMG, ministrando a disciplina História da arte, da arquitetura e da cidade antigas e medievais. Curadora das mostras "Vulgo. Lembra-se da grande mesa na sala de jantar", de Desali (Galeria Mari' Stella Tristão, Palácio das Artes, BH/MG); "Jardim", de Bruno Cançado (Central Galeria, SP/SP); "(Sem título) Do impossível ao porvir", exposição coletiva (Galeria Periscópio, BH/MG); "Projeto Tangente", exposição coletiva (Espanca!, BH/MG). Membro associado do Centro de Arte e Tecnologia JA.CA (MG); integrante do Comitê de Indicação do Prêmio Pipa (2017) e fui, até 2017, Perito do Ministério da Cultura? analista e parecerista? Áreas: Artes Visuais, Artes Plásticas e Produção Cultural, do Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC) - FUNART e Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM).

¹⁶⁸ Entrevista concedida por Penone à Daniela Lancioni, curadora do Spazio per L'Arte Contemporaneo, em 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wYd44hulEDE>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

Ainda em 1968, dentro da série *Alpes Marítimos (Alpi Marittime)*, Penone desenvolve dentre outras a obra *Minha altura, a largura dos meus braços e a minha espessura num riacho (La mia altezza, la lunghezza delle mie braccia, il mio spessore in un ruscello)* (1968). A motivação principal desta obra é a representação do seu próprio corpo no espaço como objeto escultórico, no contato da experimentação com os elementos da natureza (água e terra) (Figuras 130 a 133).



Figuras 130 a 133
Giuseppe Penone
Minha altura, a largura dos meus braços e a minha espessura num riacho (La mia altezza, la lunghezza delle mie braccia, il mio spessore in un ruscello), 1968
Fonte: Penone, 2007, p. 60.

Nesta obra, Penone, jovem, na paisagem do bosque de Garessio, criou uma ação em que desvia o curso d'água de um riacho, insere uma forma vazada (Figura Penone deitado) com a largura e altura de seu corpo nesse leito e retorna com o curso do rio. A forma então é totalmente preenchida pela água e transborda continuando seu curso.

A partir desta obra, é possível refletir sobre a operação da noção de Impressão por Contato de acordo com o Esquema 1 (já referido nesta Tese). Esta ação performativa encaixa-se no item III *Contatos do Desaparecimento*, subitem 11: *Da passagem ao desaparecimento*. O contato da fluidez da água que perpassa a área que seu corpo ocupara simbolicamente denota a sua ausência. A ausência do corpo representada pela forma vazada ganhou movimento ao prosseguir junto ao riacho, que retoma o seu curso natural, a percorrer a paisagem do bosque. Essa obra explora o contato, o movimento, a fluidez, a desmaterialização do corpo, na paisagem¹⁶⁹, na qual utilizou também o movimento de transporte da diluição da imagem do corpo pela água do riacho, que ultrapassou a forma, transbordando-a, correndo a céu aberto. A posição adotada por Penone assemelha-se ao Homem Vitruviano de Leonardo da Vinci. O ato do artista consiste em usar seu próprio corpo como unidade de medida.

A obra *Pé (Piede)* (1972) apresenta uma série de operações que amplia a noção de Impressão em Penone. Inicialmente, o artista realizou a moldagem em gesso de seu pé direito em tamanho natural. Além disso, realizou-se a fotografia em cores do seu pé, na mesma posição do molde. A réplica conservou a textura da pele e alguns pelos de sua perna. Após a secagem do molde, projetou-se o *slide* fotográfico sobre o mesmo (Figura 134).

¹⁶⁹ Entrevista concedida por Penone em 2011 a Sergio Risaliti, no Festival della Mente Sarzana, publicada em 30 de junho de 2015. Penone diz que nos anos 1960, a paisagem era qualquer coisa esquecida pela arte. Depois, muitos artistas começaram a trabalhar com a fotografia e introduziram novamente a fotografia sobre paisagem na obra de arte. Penone trabalha com estas, buscando o contato, uma distância mínima, entre o seu corpo e a natureza. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FQf5oo21wll&t=3s>>. Acesso em: 07 jun. 2016.

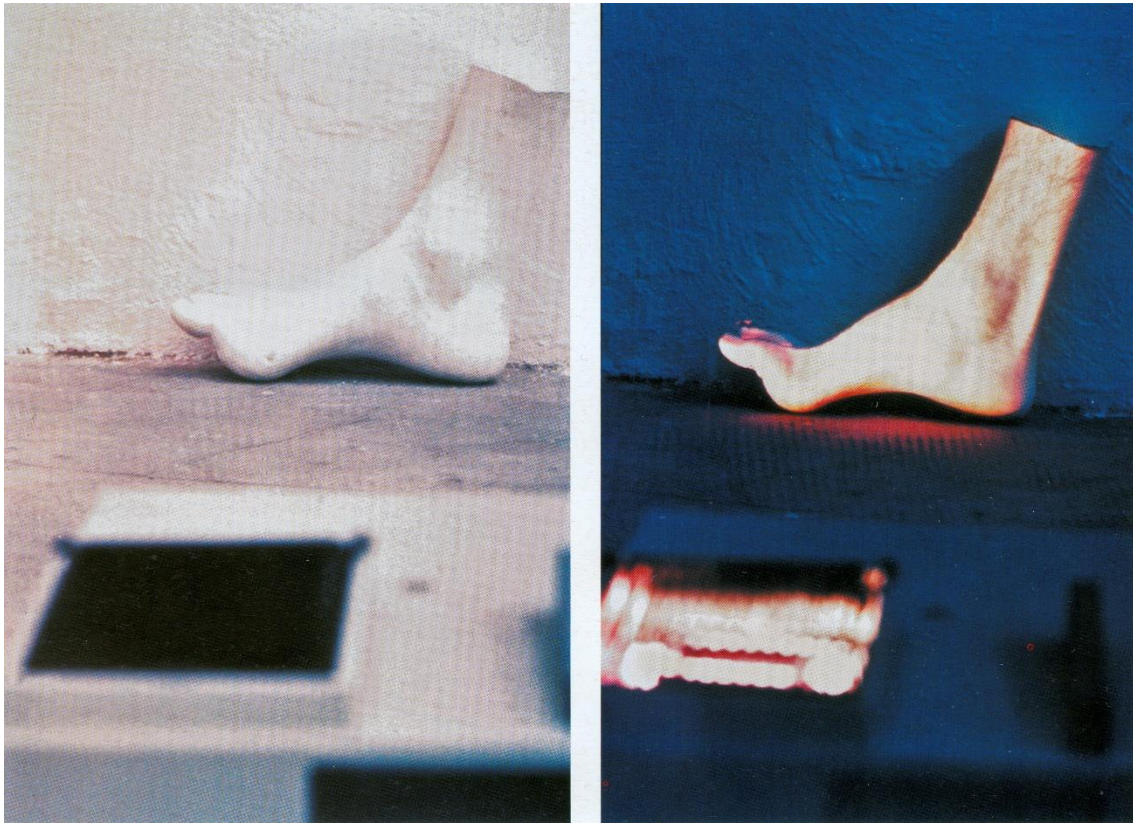


Figura 134
Giuseppe Penone
Pé (Piede), 1972
Gesso, slides e projeção
Fonte: Giuseppe Penone – Sculture di linfa

Na projeção, a fotografia completou as informações faltantes no molde de gesso, restaurando assim a cor da pele e os pelos, como num pé real¹⁷⁰. Destaco esta obra, pois o artista utilizou a técnica da moldagem para criar o simulacro do seu pé, assim como a utilização da projeção fotográfica (*slide*) no molde para aproximar as distâncias temporais da representação física do pé, por meio do molde, e da fotografia (*slide*) sobre ele projetada. O artista visa a reduzir a distância temporal da réplica física em relação à imagem fotográfica. A importância conceitual do contato nesta obra escultórica reside na dualidade de tato e contato.

¹⁷⁰ Essa obra de Penone tem um caráter performativo. Essa ideia de uma arte performativa que restaura algo “igual a vida” é um conceito bem próximo de Allan Kaprow, artista americano nascido em 23 de agosto de 1927 em Atlantic City (EUA), morreu em 5 de abril de 2006 em Encinitas, Califórnia, (EUA). Entre fins dos anos 1950 a fins dos anos 1960 realizou diversas performances, instalações performáticas e happenings voltados para trazer a arte para uma relação mais perto do dia-a-dia, do comum, da vida cotidiana, da vida diária. Em especial, “[...] a arte de Kaprow sublinha, acentua ou deixa alguém consciente do comportamento comum - prestando fixamente atenção a como uma refeição é preparada, olhando as pegadas deixadas para trás depois de andar num deserto” (SCHECHNER, 2006, p. 6). Didi-Huberman relembra essa ideia dos passos marcados na areia, comparando-a a noção de Impressão: “Todo mundo sabe o que é uma impressão, todo mundo sabe fazê-la. [...] marcando seus passos na areia da praia [...]” (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 9).

Em *Desenrolar a própria pele (Svolgere la propria pelle)* (1971), temos a sensação de estarmos realmente diante de um mosaico de Impressões fotográficas, produzidas pelo contato de um vidro comprimido contra a pele do artista, em diferentes posições de partes do seu corpo. As imagens foram registradas por uma máquina fotográfica. Foram feitas várias Impressões por contato de seu corpo: testa, nariz, orelha, boca, olhos, cabelo, braço, dedos da mão, etc. Nesta obra (Figura 135), Penone explorou o tato, de uma distância absolutamente mínima, inexistente, entre o seu corpo e a superfície de vidro pressionada contra a pele criando assim marcas sobre a mesma.

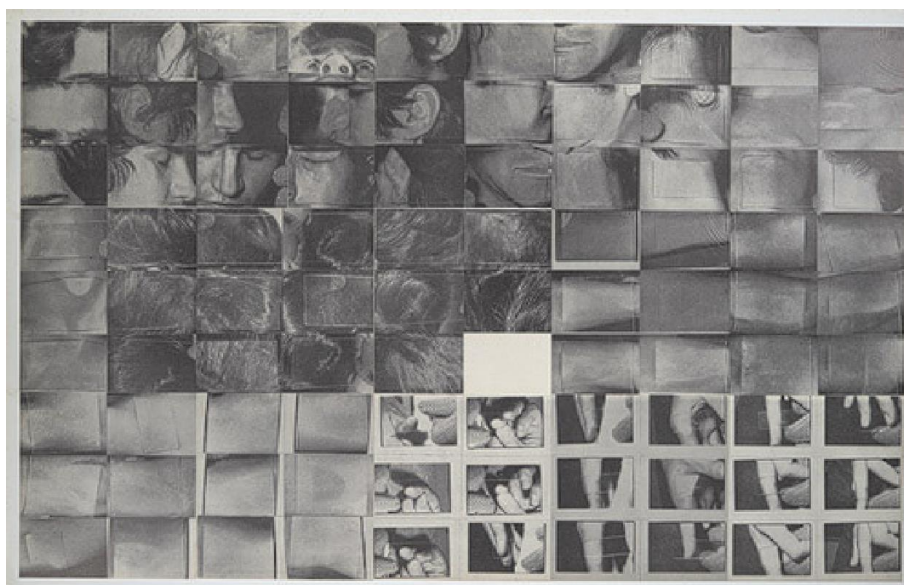


Figura 135
Giuseppe Penone
Desenrolar a própria pele (Svolgere la propria pelle), 1971
69.5x107cm

Disponível em: <<https://www.widewalls.ch/artist/giuseppe-penone/>>. Acesso em: 22 set. 2017

A obra acima faz parte de um livro de artista de mesmo nome, no qual Penone mostra a série fotográfica explorando a ideia do corpo como uma superfície possível de ser desenrolada, desdobrada, criando várias imagens que exploram a ideia da pele como limite.

Desenrolar a própria pele - Janela (Svolgere la propria pelle - finestra) foi realizada entre 1970 e 1972 (Figura 136). Trata-se de um desdobramento da obra anterior, em que o artista

realiza uma série de fotos do seu próprio corpo. Essa série foi impressa sobre as superfícies de vidros encaixados nos caixilhos de uma esquadria que se abre para uma varanda, da qual se vê uma paisagem urbana.



Figura 136
Giuseppe Penone
Desenrolar a própria pele – Janela (Svolgere la propria pelle), 1971
emulsão fotográfica e vidro
180x80 cm

O artista aplicou emulsão fotográfica sobre o vidro da janela e nele revelou imagens de negativos de partes de seu corpo sobre a superfície vítrea, deixando nela impressas fragmentos do seu corpo como orelha, boca, bochecha, testa, entre outros. O resultado é uma série de imagens da ‘paisagem’ do seu corpo que se interpõe entre o olhar do fruidor e a paisagem vista pela janela, o mundo real do lado de fora, a paisagem circundante, como se as Impressões do corpo do artista fossem uma espécie de filtro entre o fruidor e a realidade.

A intenção do artista foi fazer impressões efêmeras que marcassem também o tempo, o exato momento em que as impressões de seu corpo foram capturadas pela emulsão fotográfica. Imprimindo seu corpo diretamente sobre a superfície vítrea, Penone volta seu olhar para as marcas aleatórias e involuntárias que deixamos no mundo à nossa volta. Essas marcas, Impressões que se formam, serão apagadas por outros seres humanos, ou pela passagem do tempo. Diz Penone (2007, p. 88):

A pele é limite, confim, realidade de divisão,
o ponto extremo capaz de adicionar, subtrair, dividir, multiplicar,
anular o que nos circunda, o ponto extremo capaz de envolver
fisicamente extensões enormes, conteúdo e contentor.
A mobilidade permite ao homem de conter uma grande quantidade de coisas
com a mesma pele em momentos diversos e contínuos,
com o contato, a impressão, o conhecimento,
a descoberta, a pegada, a repulsão [...]
ações que são um contínuo desenvolvimento ou progresso
da própria pele sobre outras coisas ou sobre si mesma.¹⁷¹

Esta ação de Penone foi desenvolvida a partir do mesmo mecanismo que utilizamos para deixar uma impressão digital, e o fazemos automaticamente, inconscientes, espalhando signos de nosso corpo em diversas superfícies. Trata-se, também, da memória do corpo pelo contato da

¹⁷¹ Traduzido do italiano por Daniel Pinho.

pele com materiais diversos. Neste caso, o material é o vidro, em outras obras o artista explorará o contato da sua própria pele com a água, argila, pedra, árvore, folha e outros.

Penone fez algumas experimentações com procedimentos de moldagem, utilizando frutos vivos, como *Batatas (Patate)* (1977) e *Abóboras (Zucche)* (1978-1979). Na obra *Batatas*, Penone molda partes do seu rosto, seu nariz, sua orelha e sua boca em gesso, que são “plantadas” junto às batatas, para obter, por meio do contato do vegetal dentro do molde, as formas correspondentes aos fragmentos do seu rosto (Figura 137).



Figuras 137 a 138
Giuseppe Penone
137 - Moldes de partes do rosto, que foram utilizados



Figura 139
Giuseppe Penone
Batatas (Patate), 1977
bronze e batatas, dimensões variáveis
Fonte: Artstudio 13, Été 1989

A instalação acima consiste numa pilha de batatas, encostada na parede, com algumas batatas em bronze misturadas às demais (Figuras 138 a 139). As batatas em bronze são réplicas fragmentos do rosto do artista moldados em dimensões variáveis do nariz, da boca, do queixo e da orelha. Penone conta que, para obter as cinco peças em bronze, plantou cerca de 100 batatas, das quais poucas germinaram e desenvolveram-se dentro das formas dos moldes.

Na obra *Abóboras (Zucche)* (1978-1979), Penone também recorreu à moldagem para criar esculturas vivas a partir deste vegetal. O artista moldou em gesso seu rosto, o molde resultante foi colocado em contato com pequenas abóboras em crescimento, as quais, após se desenvolverem, adquiriam, as feições humanas do rosto do artista (Figura 140).



Figura 140
Giuseppe Penone
Abóboras (Zucche), 1978-1979
Abóboras crescidas em moldes de rostos
Fonte: Giuseppe Penone – *Sculture di linfa*

Conforme Penone(1997, p. 82), em 1977, realiza essas abóboras moldadas com seu rosto em bronze, a fim de perenizá-las como produtos do gesto artístico que indaga o trabalho do homem na terra (Figura 141), como a seguir: “O acúmulo de força animal pode fazer com que esta terra com outras 11.160 horas de trabalho da mesma natureza, assimile e exprima o humano?”

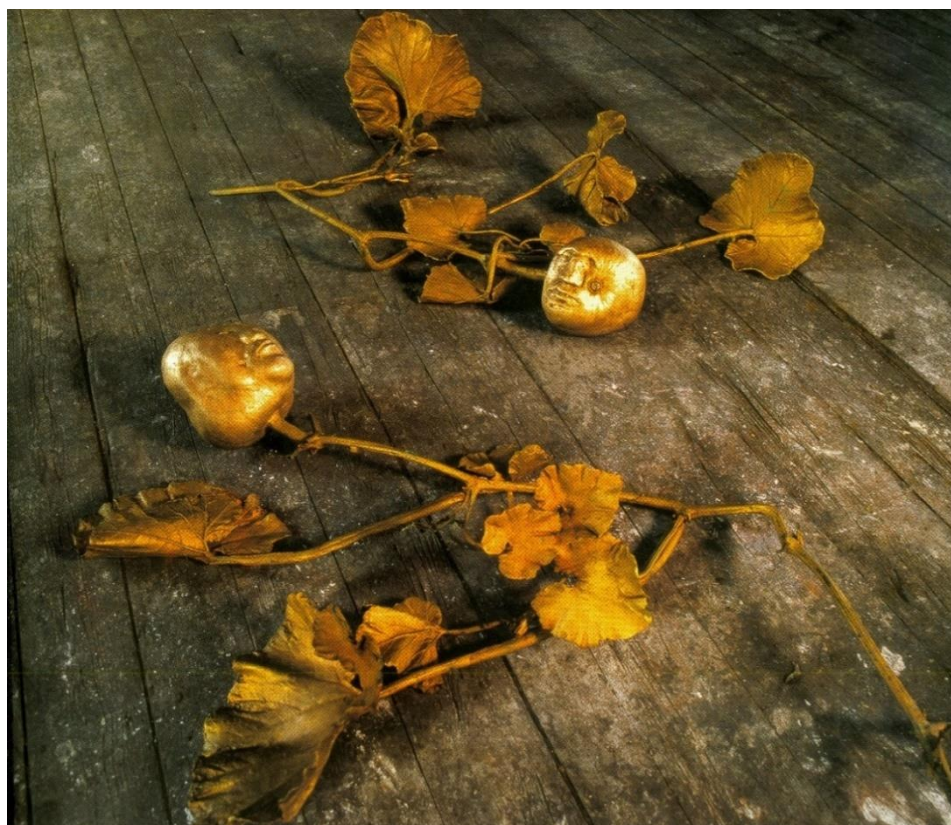


Figura 141
Giuseppe Penone
Abóboras (Zucche), 1978-1979
Esculturas de bronze de abóboras crescidas em moldes de rostos
Fonte: Giuseppe Penone – Sculture di linfa

No entanto, as relações entre os processos de Impressão e a utilização de moldes do próprio corpo aproximam-se da gravação como processo de reprodutibilidade da obra e da produção de impressões. É nesse sentido que o procedimento de moldagem utilizado por Penone nestas obras aproxima-se dos processos de gravações de gravuras, na medida em que tanto a moldagem como a gravura são procedimentos de Impressão, que permitem as reprodutibilidades bidimensional ou tridimensional. A moldagem cria o molde e a gravura gera a matriz. Ambos, molde e matriz, produzem o múltiplo.

Em *Pressão 1 (Pressione 1)* (1974) e em *Pressão 2 (Pressione 2)* (1977), a superfície da pele humana é apresentada numa escala ampliada muito acima do tamanho real do corpo humano. Em ambas, a pele foi primeiramente fotografada, depois projetada sobre a parede, gerando uma imagem em negativo ampliada, que possibilita a visualização de todos os detalhes da textura da pele. Em seguida, Penone desenhou as marcas da pele em grafite, sobre as paredes do espaço expositivo (Figuras 142 e 143).

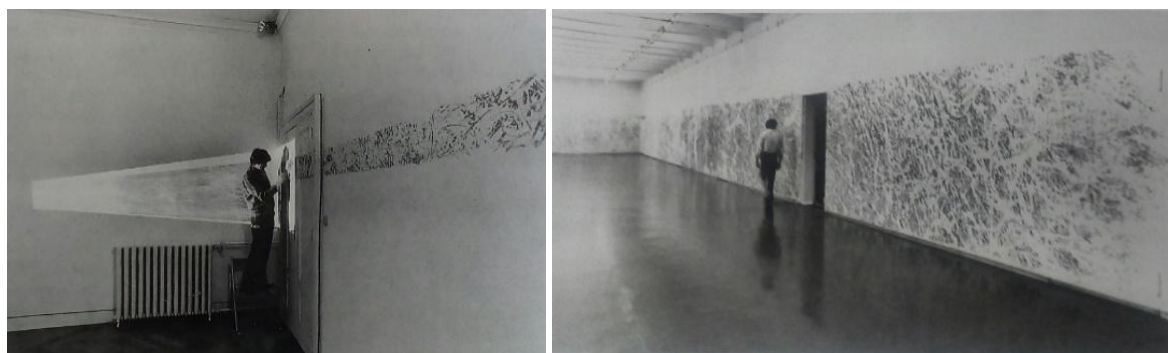


Figura 142
Giuseppe Penone
Pressione 1, 1974
Grafite sobre parede - Documentação fotográfica da realização
Fonte: Catálogo Carré D'art, 1997, p. 68.

Figura 143
Giuseppe Penone
Pressione 2, 1977
Vista da instalação
Fonte: *Sculture di linfa*, Catálogo MBAC, 2007, p. 38

Observarmos o emaranhado de riscos, sulcos, rugas, poros, pequenos recortes de geometria incerta e flexível. Nos espantamos com a quantidade de formas ali existentes. A impressão de toda a epiderme do corpo humano é uma das pesquisas consistentes em Penone (2007, p. 94):

A imagem animal, a digital é cultura involuntária.

Tem a inteligência da matéria, uma inteligência universal,

uma inteligência da carne, da matéria homem.

A digital de toda a epiderme do próprio corpo, um salto no ar,

um mergulho n'água, o corpo coberto de terra.

Pálpebras (Palpebre) (1978) é um desenho a carvão sobre tela, no qual o artista estabelece conexão entre a pele humana e outros elementos da natureza (Figuras 144 e 145).

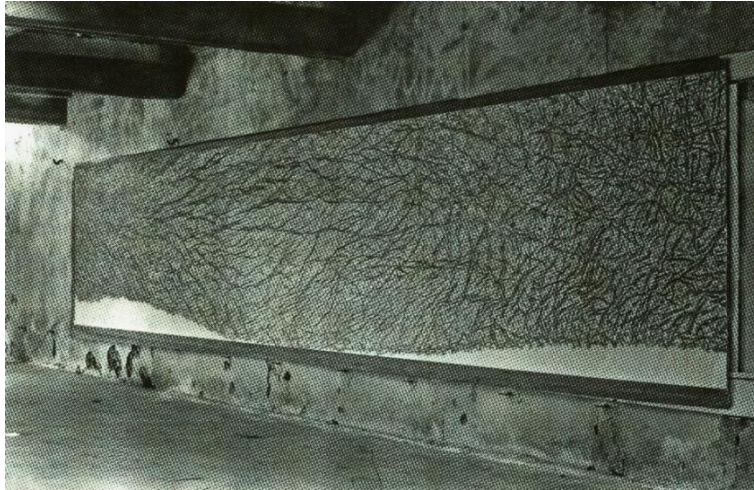


Figura 144
Giuseppe Penone
Palpebras (Palpebre), 1978
Carvão sobre tela
200x1000 cm

Fonte: Il giardino delle sculture fluide di Penone

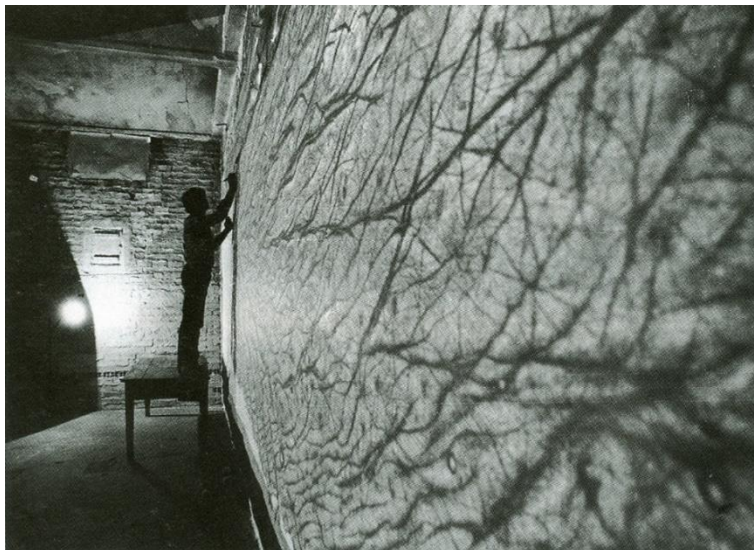


Figura 145
Giuseppe Penone
Palpebras (Palpebre), 1978
Carvão sobre tela
200x1000 cm

documentação fotográfica da realização

Disponível em: <<http://www.rudedo.be/amarant09/wp-content/uploads/2016/11/Penone48.jpg>>. Acesso em: 4 set. 2017

Pálpebras foi realizado por Penone a partir dos *frottages* de suas próprias pálpebras. Para obter as imagens, ele passa grafite em pó sobre suas pálpebras fechadas, cobrindo-as com papéis; em seguida, pressiona os papéis com as pontas dos dedos, obtendo, assim, por pressão, as impressões em negativo de suas pálpebras. Desses *frottages* foram feitos *slides*, que foram projetados sobre uma tela branca de 2 m x 10 m e, finalmente, desenhados a carvão.

Para Penone, o *frottage* é, simultaneamente, leitura e compreensão, quanto ao registro fiel da forma. Sobre as etapas de execução de *Pálpebras*, o artista relata, conforme Didi-Huberman 1982 *apud* Penone (1997, p. 203), que:

[...] a imagem se formava por pressão. Eu projetava a imagem obtida e a redesenhava no espaço, repetindo-a para constituir uma série de ações, série que me envolveria totalmente. Isto não seria, portanto, uma imagem encontrada alhures. Era meu corpo que a criava, e eu criava o gesto de tocá-lo. Uma ação banal insignificante sem valor. No final, quando eu percorria a nova imagem, eu não me identificava em nenhuma das projeções. Sucessivamente e à medida que eu avançava, eu apreendia mais sobre meu próprio corpo que sobre a superfície da parede. Seria como caminhar dentro da minha pele, seria ainda como caminhar na pele do espaço.

Pálpebras seria, então, o registro, o traço, a configuração das tramas da pele do artista, no espaço, tornando-se obra. Penone representa o tecido da pele de suas próprias pálpebras em grande escala, neste desenho, de tal modo ampliado, que se desassemelha da pele humana para “tomar um caráter vegetal”. O desenho se assemelha a uma folha, ou membranas de folhas, ou um ramo de planta trepadeira, ou percursos num espaço de representação topográfica, o relevo de vales, montanhas, rios, ou fundos de mar.

Em 1979, na obra *Sopro de folhas* (*Soffio di foglie*), o artista faz uma performance, deitando-se sobre um monte de folhas secas de buxo (*bosso*). O peso de seu corpo e sua respiração criam formas impressas sobre as folhas (Figuras 146 e 147). No ato do respirar, as folhas movimentam-se, tal como o vento que sopra nas folhas do bosque.



Figura 146
Giuseppe Penone
O artista sobre monte de folhas a soprá-las
Fonte: Giuseppe Penone – Sculture di linfa

Figura 147
Giuseppe Penone
Sopro de folhas (Soffio di foglie), 1979
Impressão do corpo do artista sobre as folhas secas de buxo
Disponível em: <<http://www.dreamideamachine.com/en/?p=3964>>. Acesso em: 10 out. 2017

Conforme Penone (2011), o peso do corpo e a ação de respirar têm praticamente o mesmo valor de expressão. Ele faz uma escultura sobre o ato de respirar: “Ao se respirar, se produz um volume de ar que nos circunda. Este volume de ar, no fundo, já é uma escultura automática, contínua, que produzimos por toda a vida. (O ar é o) último volume que se estende do nosso corpo.”¹⁷²

Na obra *Sopro de folhas*, por meio do contato do corpo do artista, seu peso corpóreo, o sopro de sua respiração, seus movimentos imprimiram uma contra forma, um baixo relevo na camada de folhas secas. Visivelmente, o fruidor tem a experiência do impacto do corpo do artista sobre o colchão de folhas do chão do bosque e observa a ação do ar respirado pelo artista no rastro deixado (Figura 146).

As anotações de Penone (2007, p. 110) sobre a obra *Verde do bosque (Verde del bosco)* (1983) (Figura 148) dizem o seguinte:

Capturar o verde do bosque.
Percorrer com o gesto o verde do bosque.
Esfregar o verde do bosque.
Sobrepor o verde do bosque ao bosque.
Imaginar a espessura do verde do bosque.
Trabalhar com o esplendor, a consistência do verde do bosque.
Consumir o verde do bosque contra o bosque.
Repetir o bosque com os verdes do bosque.

¹⁷² Entrevista concedida por Penone a Sergio Risaliti, 2011. Festival della Mente Sarzana, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FQf5oo21wll>>. Acesso em: 01 ago. 2015.



Figura 148
Giuseppe Penone
Verde do bosque (Verde del bosco), 1983
Frottage de clorofila em tecido
Fonte: Giuseppe Penone – *Sculture di linfa*

A rugosidade e a aspereza exterior que as árvores possuem levaram Penone ao desenvolvimento do seu processo de Impressão, pelo uso da técnica do *frottage*, com o objetivo de registrar as formas e as texturas dos troncos e vegetações do bosque, por meio da fricção de folhas frescas e do verde da clorofila sobre uma tela. Ele obtém, assim, o verde do bosque na coloração mais natural possível.

Na exposição desta obra, a tela não tem chassi e uma de suas extremidades aparece parcialmente enrolada a um tronco de madeira, como se ainda estivesse no meio do bosque, relembrando o ato da captura do verde, durante a sua feitura.

Folha do cérebro (Foglia del cervello) (1990) trata de uma exploração das texturas da parte interna de um crânio humano, um “*frottage* endocraniano” (DIDI-HUBERMAN, 1997, p. 204). O artista nos leva a perceber texturas que não são facilmente identificáveis, já que a parte interna da caixa craniana nos é invisível (Figura 149).

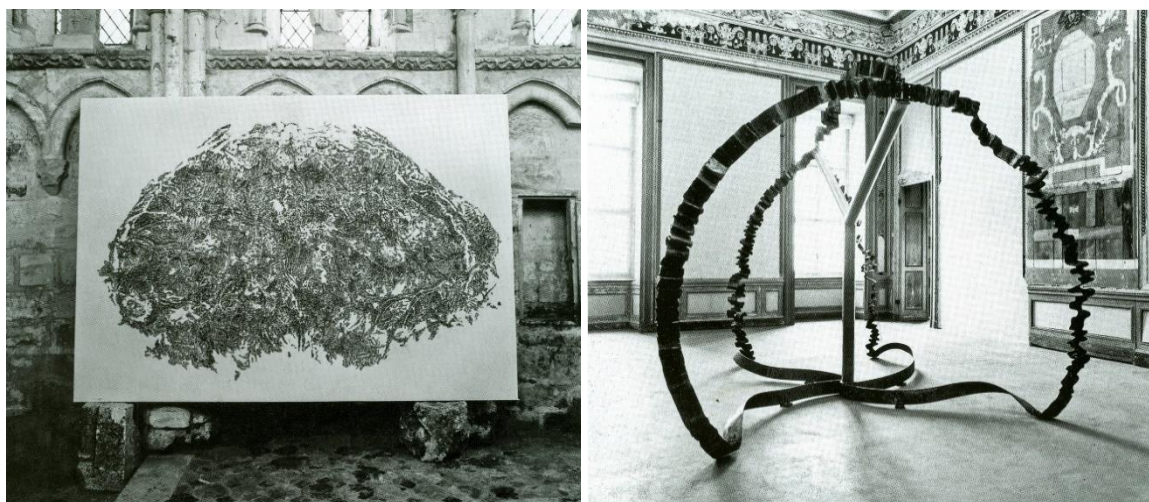


Figura 149
Giuseppe Penone
Folha do cérebro (Foglia del cervello), 1990
Impressão de carvão e tiras adesivas sobre vidro
Fonte: Giuseppe Penone – Sculture di linfa

Figura 150
Giuseppe Penone
Sutura (Suture), 1987-1990
Ferro, plexiglas, terra
cm 350 x 400 x 370.
Fonte: Il giardino delle sculture fluide di Penone

Nesse sentido, Penone nos convoca a um pensamento estético mais processual do que formal, a desenvolver a capacidade de enxergar algo que não conhecemos pelo tato, nem pela visão. O artista fez o *frottage* da parede interna dos hemisférios de um crânio humano, fotografou e projetou a visão daquelas superfícies rugosas sobre uma tela plana e a desenhou. O resultado aparece aos nossos olhos como uma verdadeira paisagem com vales, rios, montanhas e planícies. Uma paisagem que dá vontade de percorrer, testar, conhecer com o tato, desenhar ponto por ponto.

O osso craniano, no início da formação do ser humano, é mole e dotado de plasticidade. À medida que o feto se desenvolve, nasce, cresce e torna-se adulto, os volumes e as reentrâncias do cérebro vão também, aos poucos, moldando a caixa óssea craniana. Este processo cria escavações, estruturas, sedimentações, tal como se alguém escavasse uma terra coberta de ervas, que resultasse num terreno ondulado. Ali dentro daquelas estruturas ósseas, nossos sentidos, nossos pensamentos, nossas imagens, nossas ações se acomodam. Tudo isso ocorre sem que tenhamos consciência da superfície interna de nossos crânios, porque não a podemos tocar com as mãos, nem as ver com os olhos.

Essas formas surgiram de um paciente trabalho do artista sobre fricção, leitura tátil, técnica que usa para conseguir uma espécie de imersão tátil na matéria interna do crânio. Esta atitude de “esfregamento”, de “fricção” do *frottage* é um procedimento escultural por excelência, no sentido que é um trabalho de desenvolver a forma, de tornar uma forma visível. De que outro modo a face interna do crânio poderia se tornar visível, se não fosse pelo gesto de tocá-la? Pela técnica usada para formar a imagem por pressão, o autor nos dá a entender a caixa craniana quase como um espaço arquitetônico dentro do qual a massa cerebral se acomoda (DIDI-HUBERMAN, 1977).

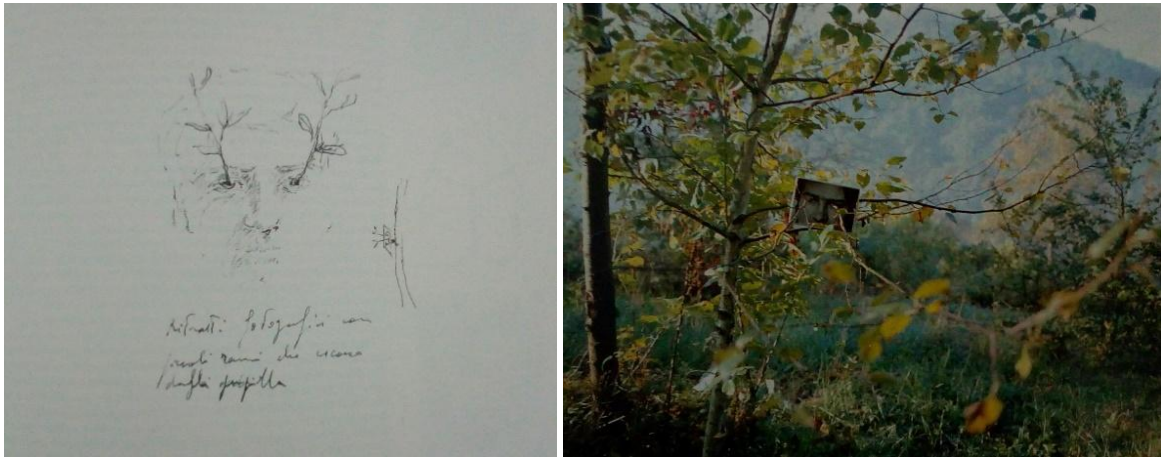
Essa obra é complementada por outra, chamada *Suturas (Suture)* (1987-1990), que mostra as quatro suturas das calotas cranianas, a contra forma da cúpula do crânio. Sugere que entre essas linhas franzidas das suturas há um invólucro a ser preenchido por outro tipo de matéria, os ossos do crânio, onde um complementa o outro: com nossa imaginação, completamos aquilo que os olhos não veem e o que as mãos não tocam. Ambas obras formam, portanto, uma dupla profundamente conceitual, que instiga o espectador a se posicionar entre o ver, o tocar e o imaginar.

A obra de 1995, *Olhar vegetal (Sguardo vegetale)*, é uma simulação de uma possível ramificação das pupilas do olho humano. As pupilas aparecem quase como sementes, brotos prontos para florescer, alimentados com a seiva que os olhos coletam no contato incessante com o mundo. Folhas brotam das ramificações dos nervos óticos nos olhos do artista, em

pequenos galhos (Figuras 151 e 153), que foi instalado no espaço da natureza, no bosque, seu *habitat* natural. Estampou-se a fotografia do rosto do artista em uma placa cerâmica e nela podemos ver as ramificações que brotam de suas pupilas, integrando-se à árvore onde foi instalada e ao seu entorno.



Figura 151
Giuseppe Penone
Olhar vegetal (Sguardo Vegetale), 1995
fotocerâmica, vegetação
fotocerâmica cm 13x18
Fonte: Giuseppe Penone – Carré d'Art – Musée d'art contemporain



Figuras 152 e 153
 Olhar vegetal (Sguardo vegetale), 1995
 152 -.Desenho capa do livro Essere cranio
 153 - Fotografia sobre placa cerâmica e vegetação, 1995
 Fotocerâmica (13x18) cm, vegetação

Fonte: Giuseppe Penone, catálogo do Carré d' Art- Musée d'art contemporain, Nîmes, 1997, p. 155. e 187)

A respeito deste trabalho, Penone (1997, p. 153) anota o seguinte:

A propagação de um ramo no espaço em busca da luz tem a mesma estrutura de um olhar.

A árvore é um grande olho composto de tantos outros pequenos olhos, cada folha é um olho que colhe a maior quantidade de luz.

A sua forma esférica, a sua estrutura visa a continua busca pela luz é a mesma do olho. Em cada olho há uma árvore invertida que espreme as suas folhas contra a retina.

Os ramos, o tronco com o seu opaco carbono transmitem a energia recolhida da luz.

A árvore de transparente silício transmite a luz no opaco mundo do subsolo.

Penone realizou uma experiência antropomorfa ao dar uma forma humana à árvore e, de outro lado, dar uma forma vegetal ao homem. Há uma troca: uma modifica a outra. Isso trouxe estranheza, assim como também a ideia da reciprocidade em suas obras, pois deu vida simbólica à relação recíproca entre ser humano e natureza.

Penone no trabalho *A impressão digital do desenho (L'impronta del Disegno)* (2001) combina as linhas de uma impressão digital entre si e as propaga para ocupar todo o espaço da superfície do papel (PENONE, 2007) (Figuras 154 e 155).



Figuras 154 e 155
Giuseppe Penone
A impressão digital do desenho (L'impronta del disegno), 2001
Foto do processo
Fonte: Giuseppe Penone – Sculture di linfa

Com os anéis de crescimentos da árvore, Penone faz uma relação da impressão digital humana. No meio do desenho, em seu centro, marcou a impressão da digital de seu dedo médio da mão esquerda, usando tinta tipográfica. Em volta, ocupando a folha inteira, propagou mais de mil círculos concêntricos que foram desenhados em grafite, que poderiam ser a propagação das linhas da impressão da digital, ou a representação dos anéis de crescimento de uma árvore. Traz os conceitos de propagação do tempo (tempo de crescimento da árvore), identidade humana e identidade vegetal, juntas, em pertencimento à mesma natureza de onde vieram.

Na obra intitulada *O espaço da escultura (Lo spazio della scultura)* (2001), Penone evidencia a mudança de contato da superfície da árvore quando esta perde sua “pele” (Figura 156).



Figura 156
Giuseppe Penone
O espaço da escultura (Lo spazio della scultura), 2001
Desmoldagem do couro
Fonte: Giuseppe Penone – Sculture di linfa

Figura 157
Giuseppe Penone
Lo spazio della scultura, 2001
Bronze e couro
Fonte: Il giardino delle sculture fluide di Penone

Este trabalho mostra a retirada da pele bovina do tronco da árvore que lhe serviu de molde, criando seções retangulares. Penone, posteriormente, seca o couro e utiliza-o como molde para criar peças em bronze para a instalação. Pode-se ver o negativo da pele da árvore (a Impressão reversa). A reflexão que Penone (2007, p. 152) propõe é que “a distância entre nosso corpo e o mundo que nos rodeia é reduzida e o contato com o exterior é favorecido pelo desbaste da pele”. O artista acredita que o mundo está se tornando cada vez mais plano, seja na textura das coisas que nos rodeiam seja nas imagens bidimensionais que inundam o nosso cotidiano. Esta lisura, segundo o autor, nos afasta do real.

A árvore é utilizada pelo artista como princípio fundamental para desenvolver questões pertinentes à noção de Impressão. A este respeito, Penone (2007, p. 78) explora, metaforicamente, a situação das árvores que renovam sua casca, a cada mudança de estação, como se trocassem de pele:

Cada estação dá uma pele à madeira,
cada madeira lembra as estações,
lembra o norte plantado no seu corpo,
lembra a sombra daquelas perto dela.

É uma pele de luz a pele da madeira.

A pele é a estrutura da madeira, indica a luz,
É uma forma plasmada da luz, uma escultura da luz,
Uma fotografia em volume.

A pele da madeira é a pele do bosque.

Não se entra no bosque sem deixar um traço na pele da madeira.
Na sua história se encontra o traço dos contatos,
do tempo, do seco, do quente, do frio.¹⁷³

Assim como a pele humana tem texturas que o artista explora, a pele da árvore apresenta superfícies ásperas da casca externa¹⁷⁴.

Em algumas das obras de Penone, fica claro que o artista propõe ao fruidor a exploração sensorial genuína, principalmente do aspecto sensível, visual e tátil. Faz uma série de experimentações nas quais utiliza seu próprio corpo, ou parte dele, para chegar à “objetivação, como transformação da subjetividade” (FIZ, 1974, p. 291) em arte.

No acervo de Arte Contemporânea e Jardim Botânico Inhotim, em Brumadinho, Brasil, há uma obra do artista, denominada pelos monitores do museu por “árvore suspensa do Penone”, cujo verdadeiro título é *Elevação (Elevazione)*, conforme Figura 158. Segundo os monitores reportaram-me, as crianças que a visitam gostam de ir até ela e, de modo geral, todas ficam

¹⁷³ Tradução da autora (2018)

¹⁷⁴ Entrevista concedida por Penone à Daniela Lancioni, curadora do Spazio per l'Arte Contemporanea, em 2012. Disponível em: <<http://www.cursodehistoriadaarte.com.br/lopreto/index.php/arte-esculturainstalacoes-guiseppe-penone-1947/>>. Acesso em: 17 ago. 2017.

surpresas quando descobrem que a árvore é feita de bronze e não de madeira, tal a maestria de sua inserção entre as cinco árvores vivas que a circundam. Esta obra foi cuidadosamente executada para que o olhar do fruidor seja atraído para suas raízes suspensas no ar. Penone¹⁷⁵ usa o bronze por sua coloração similar à da vegetação. Daí a capacidade mimética de sua escultura se assemelhar ao material dos ramos, galhos, troncos e raízes das árvores naturais.

De acordo com Elisa Miranda (2015, p. 191)¹⁷⁶,

Penone trabalha com a temporalidade numa escala que extrapola em muito os registros de vida dos homens: assim como se vê na árvore que cresce entrelaçada com a mão do artista, como na ação, *Continuará a crescer exceto nesse ponto* de 1969. No caso da escultura *Elevazione*, o artista aposta no tempo de crescimento do mundo vegetal para realizar a missão prometida no título. Um grande tronco de árvore moldado em bronze – como na versão desse trabalho que se encontra em Inhotim – é sustentado acima do solo através da amarração de suas raízes metálicas num grupo de jovens árvores plantadas ao redor – evidentemente, nem mesmo Penone, quiçá seus filhos ou netos, terá a oportunidade de acompanhar os desdobramentos desse trabalho que designa ao tempo o seu devido processar.

Na Figura 158, vê-se a escultura que criará um mimetismo com a natureza local, originalmente uma mata mista com resquícios de Mata Atlântica com predominância do Cerrado. Já devastada pela mão humana, a própria natureza local irá crescer simultaneamente às cinco árvores que compõem e sustentam a árvore de bronze de Penone. No decorrer da passagem do tempo, a natureza circundante recuperará a flora e a fauna locais e a escultura de Penone estabelecerá um diálogo com seu entorno, fundindo-se à paisagem local, flutuará suspensa entre as cinco árvores plantadas ao seu redor.

O plantio das cinco árvores em volta da escultura evidencia a intenção do artista de trabalhar com a temporalidade, com elementos vivos, como estas jovens árvores que continuarão a

¹⁷⁵ Entrevista concedida por Penone à Daniela Lancioni, curadora do Spazio per l'Arte Contemporanea, em 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wYd44hulEDE>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

¹⁷⁶ Miranda, Maria Elisa Mendes Possui Doutorado em Artes [EBA/UFMG, 2015], Mestrado em Artes Visuais [EBA/UFMG, 1999] e Licenciatura e Bacharelado em História [FAFICH/UFMG, 1983 e 1984]. É professora adjunta do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da UFMG. Atua no campo das Artes Plásticas, com ênfase na área da Tridimensionalidade. Em suas experiências com a plasticidade, utiliza materiais diversos, incluindo cerâmica, gesso, madeira, fios, etc. Faz também uso da fotografia como recurso para a convocação de imagens relacionadas ao processo criativo. A condição processual - embasamento plástico e teórico de suas pesquisas - é um tema recorrente na sua produção artística. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4231676P3>>. Acesso em: 22 mar. 2019.

crescer muito além da vida dos homens. Esta obra evidencia o interesse de Penone por esta forma vivente que é a árvore.



Figura 158
Giuseppe Penone
Elevação (Elevazione), 2001-2011
Bronze
1000x600x600 cm, ø 50 cm
Foto: Pedro Motta

Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/elevazione/>>. Acesso em: 22 set. 2017

Uma das monitoras do museu, Flávia Neves, me relatou, em 2012, que ouviu uma criança dizer: “a gente se sente um pouco terra debaixo da raiz”. O comentário tecido por esta criança remete à grande escala desta obra e à possibilidade gerada por Penone do fruidor poder se colocar debaixo das raízes da escultura, em outra perspectiva, obtendo outra cognição do mundo.

Ao realizar essa obra, Giuseppe Penone partiu da moldagem de um tronco de uma árvore centenária, que foi, por conseguinte, fundida em bronze e fixada ao chão por cinco estruturas de aço que, encaixadas às suas raízes, a sustentam três metros acima do solo. Ao lado de cada uma destas cinco estruturas de aço que a sustentam e a circundam, foi plantada uma jovem árvore natural. Contemplada a uma certa distância, a árvore de bronze parece ser sustentada por estas cinco jovens árvores de uma mesma espécie.

Com o passar dos anos, estas árvores crescerão e seus troncos se aproximarão da escultura e tocarão suas raízes em bronze. O contato das raízes da árvore em bronze com os troncos das árvores reais provocará incisões sobre suas cascas. Estas incisões serão diferentes em cada um dos cinco troncos das respectivas árvores, por dois motivos: primeiro, mesmo que sejam da mesma espécie, um tronco nunca será exatamente igual ao outro; segundo, cada uma das cinco extremidades das raízes em bronze é diferente das outras, portanto, cada uma delas produzirá uma forma específica de incisão sobre cada tronco das cinco árvores reais.

Tais como ferramentas da gravura, estas raízes em bronze irão criar incisões, baixos relevos sobre as superfícies/matrizes dos troncos das árvores vivas, gravando sobre elas a temporalidade dos seus crescimentos. Essas incisões provocarão a Impressão física na matéria viva, pois, nesta escultura, as cinco árvores reais são, juntamente com a árvore em bronze, elementos constitutivos da mesma obra. O toque real que, futuramente, se dará entre os troncos das árvores e as raízes de bronze, além das incisões que denotarão a temporalidade do crescimento das árvores, da impressão física na matéria viva, evidenciará uma tendente simbiose entre a árvore de bronze e as árvores reais.

Ressalta-se que, em *Elevação*, a temporalidade do crescimento e a transformação da natureza são fatores essenciais, já que a árvore de bronze depende do crescimento das jovens árvores, do volume de seus troncos e copas, das inevitáveis incisões das raízes metálicas sobre os troncos das árvores reais para alcançar a sua plenitude enquanto obra: ser abrigada entre as copas das cinco árvores reais.

Em 2011, Penone esteve no Brasil, durante uma semana, para instalar a escultura no Inhotim e inaugurá-la publicamente. O tronco desta árvore foi criado por Penone em 2001 e foi fundida em uma fundição em Milão. Existem dois outros exemplares de *Elevação* que precedem a de Inhotim, uma delas instalada na alameda de acesso à casa de Paul Cézanne, em Aix-en-Provence, na França e a outra em Roterdã, Holanda.

Pode-se dizer que Penone cria dispositivos que fazem o fruidor olhá-los de novo. A impressão de algo que é elementar, como o tronco de uma árvore, nos traz a experiência da Impressão de algo que é universal: a necessidade que o ser humano tem de contemplar a natureza e deixar sua inscrição sobre superfícies perenes. Para o artista, a árvore é um objeto de memória, pois, enquanto elemento vivo, a árvore memoriza, grava na sua forma interna, nos anéis de crescimento de seu tronco e na sua casca as diversas etapas e formas que adquire ao longo do tempo com as interações com as intempéries e os animais.

A matéria que Penone transforma em arte procede da madeira, do bronze, do mármore, da água, do ar, das folhas, da pele humana. Dentre elas, há matérias inertes, um trabalho que não é simples. Escala, movimentação do fruidor, utilização de conceito filosófico para construir uma proposição, são alguns dos referenciais que o artista busca em diversos movimentos da arte (*Arte povera*, *Land art*¹⁷⁷, *Body art*¹⁷⁸), são resultados de sua bagagem, seu *métier*, sua postura crítica, que se somam à sua formação humanística. A soma disso resulta em sua forma de se expressar.

Em 2011, Penone realiza o trabalho *Transcrição musical da estrutura de uma árvore* (*Trascrizione musicale della struttura di un albero*). Penone bate com um martelo no troco de 14 espécies de árvores diferentes, como o carvalho, o cipreste, entre outras. O registro sonoro obtido da ressonância desses troncos é traduzido em notas musicais após uma longa análise. O artista selecionou sete árvores e realizou sete gravuras em metal (Figuras 159 e 160), dando plasticidade aos sons gerados. Estas obras representam seus primeiros trabalhos com gravuras em metal utilizando chapas de cobre. O resultado desta pesquisa foi publicado no livro que dá nome à obra com tiragem de 800 cópias e é acompanhado de um CD contendo o som das 14 partituras. No livro, pode-se ver as 14 partituras e a reprodução das sete gravuras.

¹⁷⁷ O contato com o desenvolvimento dos primeiros trabalhos da *Land art* nos Estados Unidos também o influenciou. *Land art* ou *earthword* é, segundo Fiz (1974, p. 261-268), “um corolário da ‘arte povera’ e da “arte ecológica”, passo decisivo para a arte conceitual. Caracterizava-se por interferências artísticas realizadas na década de 1960, praticadas em ambientes naturais, como montanhas, mar, deserto, campos e parques de cidades, e não em espaços institucionalizados. Ver Fiz (1974).

¹⁷⁸ Fiz (1974, p. 283-298), define a *Body art*, ou a “arte do corpo” como um desenvolvimento da “arte do comportamento, que explora o emprego do próprio corpo” e que, em linhas gerais, “se atém tanto à própria materialidade do mesmo corpo como à sua dimensão perceptual. [...] O corpo converte-se em uma soma de poderes que temos sobre o nosso mundo, em especial através de nossa percepção e de nossos movimentos”.



Figuras 159 e 160
Giuseppe Penone
Transcrição musical da estrutura de uma árvore (Trascrizione musicale della struttura di un albero), 2011
Gravura em metal
65x50cm

Disponível em: <<https://www.bernardchateau.com/fr/editions-originales/195-giuseppe-penone-transcription-musicale-de-la-structure-des-arbres-gravures-9782363060631.html>>. Acesso em: 22 set. 2017

Desta pesquisa sonora, nasce, também, outra gravura, *Sons de Mèlèze*. Desta vez, Penone realiza o encave das notas musicais extraídas do tronco do pinheiro Larício sobre a sua superfície transversal como na Figuras 161 a 164, abaixo. Esta grande xilogravura de 525 cm x 35 cm tem tiragem de 20 exemplares e constitui um trabalho importante para essa Tese, pois o artista utiliza a mais antiga técnica de gravura onde a madeira é a matéria básica para a criação da matriz.



Figuras 161 a 164
Giuseppe Penone
Sons de Mèlèze, 2015
Xilogravura em processo
525x35 cm

Frames do vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P0wmM-EWFOI>>. Acesso em: 22 set. 2017

Em Penone, a árvore tem uma significação primordial entre corpo e natureza. Esta obra representa sua ligação com a árvore. Ao extrair sons de seu tronco, ele estabelece a possibilidade de comunicação entre a natureza e o ser humano.

Sons de Mèlèze é sem dúvida uma das edições limitadas mais excepcionais deste artista. O trabalho é apresentado em uma grande caixa de tecido que permite mostrá-lo em uma grande seção, seja fixada na parede ou deitada com a possibilidade de desenrolá-la em um dos lados (Figuras 165 a 167).





Figuras 165 a 167
Giuseppe Penone
Sons de Mélèze, 2015
Xilogravura em processo
525x35 cm

Disponível em: <<https://www.bernardchateau.com/en/original-editions/407-giuseppe-penone-sons-de-meleze.html>>.
Acesso em: 24 mar. 2017

Terre (2015) (Figuras 168 e 169) são fragmentos de terracota, em instalação de nove painéis de chapas de ferro.



Figuras 168 e 169
Giuseppe Penone
Terra (Terre), 2015
Argila

300x450x15cm (9 painéis, cada painel 100x150x15 cm)

Disponível em: <<https://www.yatzer.com/giuseppe-penone/slideshow/19>>. Acesso em: 12 set 2017

A partir da intensidade do ato de comprimir e soltar as mãos da argila, Penone obtém múltiplas formas orgânicas que, no conjunto, conduzem o olhar do fruidor a uma certa estranheza. São ossos ou é um grande terreno árido? *Terre* é o resultado da exploração tátil, do gesto do negativo da mão do artista, que, como um oleiro, molda a peça ainda úmida, deixando impressa na superfície da argila o seu gesto e a textura de sua pele.

4.3. *As pesquisas de Penone e a noção de Impressão*

As pesquisas de Penone alimentam sua produção por meio de estudos sobre os seguintes temas: árvore e natureza, corpo e pele, contato, tempo. A seguir, apresentam-se comentários referentes a tais temas, sintetizando sobre o modo como Penone constrói ideias, conceitos, linguagens e percepções.

4.3.1. *Árvore e natureza*

A simbiose do homem com a natureza, na obra de Penone, é um tema bastante explorado, mostrando interseções entre o corpo e o espaço natural. Algumas de suas obras exploram o contato do seu corpo com a árvore, com a terra, com a água, com as folhas de árvores, inseridas na paisagem, na natureza.

Na série *Alpes Marítimos (Alpi Marittime)*, Penone desenvolveu várias ações no bosque de Garessio, dentre elas destaco a obra *Continuará a crescer exceto naquele ponto (Continuerà a crescere tranne che in quel punto)* (1968), citada anteriormente. Penone instaura para si próprio uma linha de pesquisa sobre as árvores em torno da ideia do tato e do contato. A partir daí, criou seu percurso em arte com os elementos que conhecia desde a sua origem camponesa nos Alpes italianos: o bosque, as árvores, a terra, a água, as forças da natureza.

Interessou-se, inicialmente, pelo crescimento das árvores e caminhou para a simplificação da imagem da escultura de árvores em bronze e em madeira, que o acompanham ao longo de sua trajetória. Penone, desde a juventude, dedicou-se à escultura. Seus estudos sobre estética tratam o bosque como um sujeito animístico, no qual as plantas, a água, os seres vivos possuem alma; seu bosque respira, suas árvores crescem, a água se movimenta no leito do riacho.

O artista encontrou uma maneira própria de se expressar em escultura, que o alinha à linguagem da escultura como conceito, no sentido que “o conceito é uma forma [...] que se caracteriza por sua natureza sensorial” (OSTROWER, 1977, p. 68-69). Penone explora conceito e forma, em termos sensoriais, em várias de suas obras sobre a natureza. Por exemplo, na obra *Minha altura*,

a largura dos meus braços e a minha espessura num riacho (La mia altezza, la lunghezza delle mie braccia, il mio spessore in un ruscello) (1968), o artista lida com a noção de impressão do corpo, a água do riacho preenche, cobre e perpassa a largura e altura deixada pelo seu corpo.

Outra obra que lida com a noção de Impressão, com a forma e a sensação é *Sopro de folhas (Soffio di foglie)*, na qual o artista se deita sobre uma porção de folhas e a marca de seu corpo é ali impressa por contato e pela sua respiração. A sensação explorada em *Sopro de folhas* tem o propósito de mostrar dois tipos de Impressão: a Impressão por Contato e a Impressão pelo ar, no ato de respirar sobre as folhas. Esta ordenação dos pensamentos de Penone sobre suas noções de Impressão, de contato, de ar e de corpo é por ele coordenada com coerência, na temática que é explorada, e na sua maneira específica de dar forma a um conceito.

Outra ideia trabalhada pelo artista representada no “despolpar o tronco da árvore”, emergiu da pesquisa por um resultado plástico, utilizando a massa fresca vegetal como material natural. À medida que foi desbastando a polpa, o interno da massa do lenho liberou totalmente no lado interno, aquela arvorezinha, da qual Penone encontrava os galhos e ramos a partir dos nós da madeira. Este trabalho de despolpar a grande árvore foi sendo feito de forma simples com o martelo e o formão, porque a árvore ainda estava fresca. Retornar à figura jovem da árvore é reencontrar a memória própria da árvore (“a alma da árvore”, segundo ele). A memória que é estruturada no interior invisível para nós (que vemos a árvore do lado externo).

O desafio de Penone era indicar os fenômenos e os processos que mostram que a árvore cresce, por ano, de modo concêntrico. O interno da madeira de um tronco revela a forma jovem da árvore. Assim, Penone contou os anéis de crescimento, calculou um determinado ano e foi seguindo aquela arvorezinha dentro do tronco velho. Ele procurou retornar ao que a madeira foi antes, no início, buscando emergir uma forma natural e entender como aquela árvore cresceu, como construiu sua estrutura, e este crescimento concêntrico da árvore fascina e intriga o artista.

Em que sentido essa obra monumental tem relação com o conceito de Impressão? Penone trabalha com a memória que é estruturada no interior invisível (o lado interno da árvore). A imagem visível tem uma forma no invisível: “captar a arte visível, propagar uma ideia

(invisível) do que a arte deseja representar”¹⁷⁹ (PENONE, 2012), acredita ser essa a capacidade da arte. O artista relaciona suas esculturas e ações a anotações, na forma de textos reflexivos ou poéticos, cujos escritos evidenciam ideias que ele põe em prática em suas obras (PENONE, 2007).

Nas Figuras 170 a 172, Penone reencontra a “alma da árvore”, ou seja, faz a árvore retornar ao que a madeira foi antes, no início, evidenciando o quanto aquela árvore cresceu, mostrando também a passagem do tempo.



Figura 170
Giuseppe Penone
Cedro di Versailles, 2002-2003
Cedro escavado
Fonte: Giuseppe Penone – Sculture di linfa

¹⁷⁹ Entrevista concedida por Penoni à Daniela Lancioni, curadora do Spazio per L'Arte Contemporanea. *Incontro con Giuseppe Penone*- Palazzo Grassi- Punta della Dogana, em 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wYd44hulEDE>>. Acesso em: 12 fev. 2018.



Figura 171
Giuseppe Penone
Cedro di Versailles, 2002-2003
Penone reencontra a “alma da árvore”, 1977
Disponível em: <<https://www.yatzer.com/fendi-matrice-giuseppe-penone>>. Acesso em: 14 set. 2017

Figura 172
Giuseppe Penone
Cedro di Versailles, 2002-2003
Detalhe das hastes da jovem árvore
Disponível em: <<https://ago.ca/events/meet-artist-giuseppe-penone>>. Acesso em: 14 de set. 2017

Nas Figuras 171 e 172, observa-se “as a hastes que se alongam em busca da luz”, tal como Dayrell se refere à alma da arvorezinha que cresceu dentro da velha árvore. Estas duas formas, a árvore jovem e a árvore velha, mostram o fluxo energético do crescimento vegetal. Nesse sentido, Dayrell (2015b, p. 72) diz:

[...] ele trabalha com a experiência do crescimento das árvores ao longo dos anos ao mesmo tempo em que realiza algo que se aproxima de uma arqueologia escultórica das árvores. A questão da percepção dos “micro-movimentos”, do fluxo energético contido no crescimento vegetal está presente em grande parte dos trabalhos de Penone [...] obras como [...] *Cedro di Versailles, 2000-2003*, (é um) trabalho em que o artista volta-se à estrutura da madeira como uma forma de enxergar, de maneira mais nítida, o passado da árvore, descobrindo o arbusto que veio a formar [...] a árvore adulta. Penone despe e libera a madeira do seu próprio material a partir dos anéis de crescimento sucessivos àquele que é então revelado, redescobrando dentro daquele corpo, sua

juventude, por assim dizer, com seus ramos, seus incidentes, seu tempo vivido e sua forma.

A pesquisa das árvores em seu trabalho diz respeito ao tempo. O artista trabalha com um conceito de tempo diferente daquele usado pela cultura ocidental: para ele, importa o tempo fluido, relativizado e não a mensuração do tempo do relógio; o tempo de crescimento da árvore não é algo rígido, mas fluido. Nos anéis de crescimento da árvore, ele enxerga seu estágio embrionário e evoca uma noção do tempo. Penone dá uma forma ordenada, uma configuração ao conceito abstrato de tempo. Nos dá a compreender a própria consistência da matéria viva da madeira, algo que vai muito além do nosso olhar já viciado pelo utilitarismo e que somente vê na madeira a sua rigidez; para Penone, o lenho “é o cadáver da árvore”.

O escultor transforma a matéria da madeira, indicando fenômenos e processos que mostram a passagem do tempo, que ficou impresso no desenho dos anéis de crescimento. A força poética da escultura de Penone potencializa o modo como a árvore cresce, desenvolve e morre. Trata-se, também, do seu modo de lidar com o conceito do tempo, no sentido em que, embora seja um conceito abstrato, o artista dá uma forma ao tempo na estrutura da árvore em crescimento.

4.3.2 *Corpo e pele*

Neste ponto, o artista concebe o corpo na sua forma humana, com contorno, volume e pele. Demonstra o interesse pelo corpo contido dentro da pele, sendo esta o confim do próprio corpo humano, o limite extremo. A pele como limite é também a fronteira que separa o corpo do mundo externo a ele. Segundo Penone *apud* Prevost (1989, p. 125):

A pele é o limite, fronteira, realidade de separação, é o ponto extremo que pode adicionar, subtrair, dividir, multiplicar, anular o que nos rodeia, o ponto extremo que pode envolver psiquicamente as vastidões imensas, o contido e o continente. A mobilidade permite ao homem, em instantes diferentes e contínuos, conter em sua pele muitas coisas pelo contato, conhecimento, descoberta, pressão, repulsão [...] ações que são uma contínua impressão de sua pele sobre as coisas ou sobre ela mesma.

Destaca-se que, em várias de suas obras, Penone realiza a operação da Impressão expandida diretamente da própria pele sobre superfícies de materiais diversos (papel, vidro, folhas, argila,

água), trazendo suas questões a respeito da prática da moldagem, tratando da Impressão na escultura associada à performance.

São dezenas de obras nas quais o artista aborda a pele humana. A pele, ampliada ao extremo, como em *Palpebras (Palpebre)* (1978), se assemelha a formas vegetais. Na obra *A impressão digital do desenho: mão direita dedo médio (L'impronta del Disegno: mano destra, dito medio)* (2002), Penone relaciona a pele da digital do dedo médio de sua própria mão direita com os anéis de crescimento de uma árvore.

Sua pesquisa sobre o corpo humano é consistente e coerente ao longo de sua trajetória em arte. Partes do seu próprio corpo são metaforicamente recortadas e ampliadas: a impressão do dedo humano foi dilatada milhares de vezes dentro do tanque de água em *Desenho d'água (Disegno D'Acqua)* (2003-2007). A pele da sua pálpebra, em *Pálpebras (Palpebre)* (1978) foi ampliada centenas de vezes. Há nessa ampliação do corpo humano o desejo de projetá-lo (o corpo) em uma escala monumental. O fruidor é convocado a comparar sua escala humana com aquela forma escultórica expandida, gigantesca.

A nossa sociedade ocidental contemporânea (início do século XXI) caracteriza-se pela supremacia da visão, do ver com os olhos, em relação ao uso dos demais sentidos. Para criticar essa postura, Penone aplicou um limite físico sobre a visão, a exemplo das lentes espelhadas com as quais o artista cobriu seus próprios olhos em *Inverter os próprios olhos (Rovesciare i propri occhi)* (1970). Quando ele colocou a lente de contato espelhada, seu corpo inteiro adquiriu a configuração de um volume escultórico. Nesta ação de escultura, o artista colocou-se num lugar de desconforto, o lugar da não visão. Penone considera a visão enganosa, pois, podemos fazer medidas com os olhos, mas necessitamos conferi-las com a percepção do corpo. Desta maneira, o artista ressalta que a visão vai além do tato, mas precisamos do contato para conferir o espaço da vista, que é o espaço que temos na mente.

4.3.3. Tempo

Penone trabalha com temporalidades distintas: o tempo de crescimento das árvores, o tempo de realização da escultura, o tempo de um gesto, o tempo da fruição (do espectador).

Uma das primeiras obras do artista, *Corda de pedra, árvore, sol/pedra, corda, árvore, chuva* (*Pietra corda, albero, sole/Pietra, corda, albero, pioggia*) (1968), consistiu-se numa pesquisa sobre o tempo de crescimento das árvores no bosque. Ele planejou a colocação de uma pedra amarrada por uma corda a uma árvore em crescimento. À medida que a árvore cresceu, a corda puxou a pedra, que tomou uma posição vertical como na Figura 173, abaixo. O tempo que a árvore levou para crescer, na natureza, no bosque, foi um dos elementos que Penone pesquisou em sua obra inicial.



Figura 173

Giuseppe Penone

Corda de pedra, árvore, sol/pedra, corda, árvore, chuva (*Pietra corda, albero, sole/Pietra, corda, albero, pioggia*), 1968

Pedra, árvore do bosque

Disponível em: <[http://www.artnet.com/WebServices/images/ll1061636llg0NfDrCWvaHBOAD/giuseppe-penone-terre-\(earth\).jpg](http://www.artnet.com/WebServices/images/ll1061636llg0NfDrCWvaHBOAD/giuseppe-penone-terre-(earth).jpg)>. Acesso em: 18 set. 2017

Outro exemplo desta pesquisa sobre o tempo de crescimento das árvores é *Continuará a crescer exceto naquele ponto* (*Continuerà a crescere tranne che in quel punto*) da série *Alpes Marítimos* (*Alpi Marittime*) (1968). Ainda na mesma série, a obra *Minha altura, a largura dos meus braços e a minha espessura num riacho* (*La mia altezza, la lunghezza delle mie braccia, il mio spessore in un ruscello*) (1968) também traz a ideia do tempo que é necessário para que a água do riacho preencha a Impressão deixada pelo corpo do artista.

Penone fez algumas experimentações com a técnica da moldagem utilizando frutos vivos, como *Batatas* (*Patate*) (1977) e *Abóboras* (*Zucche*) (1978-1979), nas quais explorou o tempo de crescimento dos vegetais, como parte do tempo de realização dessas esculturas vivas. O artista considera também o aspecto fluido (no tempo) do corpo humano, e até mesmo a fluidez da água sobre o mineral, como em *Ser Rio* (*Essere fiume*) (1981-1995): o fluido e o sólido no lento fluir da água, produzem escultura, conforme o próprio Penone (2007, p. 108) aponta:

Não é possível pensar ou trabalhar a pedra de maneira diferente dos rios. Os golpes do ponteiro, do formão, o gabarito, o cinzel, as pedras abrasivas, a lixa, são todas ferramentas do rio. Extrair uma pedra esculpida do rio, andar retrocedendo dentro do curso do rio, descobrir o pico da montanha de onde a pedra veio, extrair um novo bloco de pedra da montanha, repetir exatamente a pedra extraída do rio no novo bloco de pedra é *Essere fiume*; produzir uma pedra de pedra é escultura perfeita, retorna à natureza, é patrimônio cósmico, criação pura, a naturalidade da boa escultura leva-a a um valor cósmico. *Essere fiume* é a verdadeira escultura de pedra.

As duas grandes pedras, lado a lado, são quase idênticas: uma foi produzida pelas águas do rio e a outra é a réplica produzida por Penone, com as ferramentas do escultor. O que importa é o tempo que a natureza levou para esculpir a pedra, dando-lhe um formato diferente do que tinha na montanha. O tempo do artista foi diferente do tempo da natureza: entre 1981 e 1995 realizou várias edições desta obra, criando uma série, na qual utilizou a configuração da pedra lapidada pelo rio como modelo para mostrar o tempo que a natureza gasta para realizar “uma criação pura, com valor cósmico”. O rio criou uma escultura proveniente da natureza, que, ao mesmo tempo, representa o cosmo.

Para Penone, a árvore é uma forma fluida no tempo, a água é fluida, a pedra também tem certo grau de fluidez. A reflexão que Penone faz é de recordar a fluidez implícita na forma e no negativo da forma. Diante do desenho *As árvores das Vigas* (*Gli alberi dei travi*) (1970), vê-

se vigas de madeiras aparelhadas, empilhadas tal como se empilha numa serraria, nas quais pode-se ver a seção dos troncos mostrando os anéis concêntricos da madeira.

Penone imaginou cada nó da madeira prolongando-se em hastes que se alongavam e formavam, outrora, galhos em busca da luz. Imaginou, também, que esta arvorezinha cresceu dentro da velha árvore para nos dar a sensação de estarmos em contato com a passagem e o fluir do tempo de existência de uma árvore. A forma da jovem árvore dentro do lenho morto não existe tal e qual no mundo real. Penone criou esta ideia, este conceito e deu-lhe forma por meio do desenho, mostrando que vira uma árvore viva dentro de uma peça de madeira aparelhada. O desenho faz parte de um conjunto de obras executadas entre 1969 e 2003, ao longo de três décadas, nas quais o artista realizou diversas obras mostrando a alma da árvore jovem, dentro da árvore, tal como em *Repetir o bosque (Ripetere il bosco)* (1969-1980), *Árvore de 11 metros (Albero di 11 metri)* (1969-1989), *Árvore de 12 metro (Albero di 12 metri)* (1970), *As duas idades da árvore (Le due età del albero)* (1991), *Árvore porta (Albero porta)* (1993-1995), culminando no *Cedro de Versalhes (Cedro di Versailles)* (2002-2003).

2.4.4. Estudo de caso: *Disegno D'Acqua*

Meu contato com esta obra foi de espanto diante da sua escala e de seu contraste. O que me chamou a atenção em *Desenho d'água (Disegno d'acqua)* (2003-2007), inicialmente, foi a imagem de uma grande impressão digital humana sob a superfície d'água, logo me indaguei como seria possível a sua realização técnica. Esta obra sugere a fusão entre a pele humana e a água; as linhas da digital são provocadas por pequenas bolhas de ar, luminosas, que emergem do fundo do tanque de granito preto e eclodem na superfície d'água (Figura 174). A imagem mostra o contraste da escala humana com o tamanho ampliado da digital dentro da fonte d'água. Na revista digital *Architettura di Pietra*, a obra é descrita como a seguir:

Desenho d'água, primeira obra constituída de material lapídeo com o qual o visitante se embate, consiste num tanque de grandes dimensões colocada sobre um piso de granito, que inclina-se – seguindo o desnível natural do terreno – no lado voltado para a Reggia. Deste ponto de vista privilegiado é possível observar toda a intervenção: um grande recipiente de granito negro, cujas bordas são constituídas de diversas placas, polidas na superfície e mal esboçadas nas laterais. Ente essa há, apenas em alguns pontos, sutis incisões em que escorre a água do tanque que então se dispersa no solo.¹⁸⁰

¹⁸⁰ Revista *Architettura di Pietra*. Disponível em: <<http://www.architetturadi Pietra.it/wp/?p=2074>>. Acesso em: 17 maio 2018. Traduzido do italiano por Daniel Pinho



Figura 174
Giuseppe Penone
Disegno d'acqua (Disegno d'acqua), 2003-2007
O contraste da escala humana e o tamanho da digital em Disegno d'Acqua
Fonte: Mark Faasse, CC BY-SA 3.0, <https://commons>
Acesso em: 3 de março de 2018

Considero a obra importante, pois coloca o desafio de entender os dispositivos técnicos e artísticas que noção de Impressão. Não é uma ideia visível, facilmente perceptível. Há nela, sim, a noção de Impressão, uma impressão na água. Estamos acostumados a perceber a Impressão em superfícies sólidas. Penone explorou a Impressão numa superfície fluida. A impressão da digital sobre a água se dá pelas bolhas de ar e pela luz nelas refratadas. Trata-se de Impressão da luz e do ar sobre a superfície da água (Figura 174).

A motivação que levou o artista a escolher o granito negro deriva da necessidade de encontrar um fundo escuro capaz de tornar mais visível a imagem criada no espelho d'água: uma grande impressão digital formada por bolhas de ar que partem do fundo, que aparece e desaparece em intervalos regulares¹⁸¹.

¹⁸¹ Revista Architettura di Pietra. Disponível em: <<http://www.architetturadi Pietra.it/wp/?p=2074>>. Acesso em: 17 maio 2018. Traduzido do italiano por Daniel Pinho



Figuras 175 a 177
Giuseppe Penone
Disegno d'acqua (Disegno d'acqua), 2003-2007
O contraste da escala humana e o tamanho da digital em Disegno d'Acqua
Fonte: Mark Faasse, CC BY-SA 3.0, <https://commons>
Acesso em: 3 de março de 2018

O movimento das bolhas de ar lembra o respirar humano. Penone 2000 *apud* Gianelli (2007, p. 16) sobre esta obra afirma:

Uma respiração propaga no ar a nossa existência, se insinua e remaneja no vento o desenho dos nossos pulmões.

Respiramos com o ar os respiros das outras pessoas que existem e existiram.

Aspiramos os respiros comprimimos na caixa torácica para depois soltarmos no ar.

Expirando na água se vê a respiração, tem a forma do mundo, uma esfera distinta das infinitas outras esferas no espaço do cosmo.

Uma respiração é a bolha de ar da nossa existência no mar do tempo.

Quando aflora, ondula o espelho e desenha a pele.¹⁸²

A obra nos remete a mundos diferentes, o mundo da água e o mundo da pele humana. Nossa memória tátil também é acionada, mas a obra nos confunde, porque o fruidor não é convocado a tocar, mas, sim, a observar. Em *Desenho d'água*, Penone explora o contato, porém não o contato da pele humana. Importa-lhe o contato da água com as bolhas de ar, que produz a impressão de uma digital humana.

A água é fluida, assim como a luz e o ar. *Desenho d'água* é uma escultura fluida. Uma Impressão fluida, na qual Penone reflete sobre a fluidez implícita na forma da água. Água que se encrespa ao vento; ou evapora em contato com o sol; ou solidifica-se ao congelar. Esta é uma obra a céu aberto, que se modifica conforme as estações do ano, portanto, nela, a água tomará aspectos diferentes conforme as mudanças do clima (Figuras 174 e 180).



Figura 178
Giuseppe Penone
Desenho preparatório (Progetto per Disegno D'acqua), 2005
Grafite sobre papel negro
38x48 cm
Fonte: Il giardino delle sculture fluide di Penone

¹⁸² Traduzido do italiano por Daniel Pinho.



Figura 179
Giuseppe Penone
Disegno d'acqua (Disegno D'acqua), 2003-2007
Acesso em 14 de setembro de 2017

Disponível em: <<http://www.architetturadi Pietra.it/wp/?p=2074>> Acesso em: 02 fev. 2017

O artista nos atenta para a relação do nosso corpo com a água, para o fato de sermos, o corpo, 80% composto de água, sendo o confinamento da água contida no corpo humano a pele. Neste sentido, destaca em Penone (2007, p. 156), “A superfície que define o contato do nosso corpo com o real é a pele”. A pele é limite e contato. Há água sob a pele. Há pele sob a água em *Disegno d'acqua*. O artista nos propõe uma espécie de jogo de sentidos, fala-nos da sensibilidade da pele na água, por meio dos seus pontos de contato com a superfície. O contato da pele que modifica a água está ligado a uma operação artística que lida com a sensação tátil; o tocar; a sensibilidade; a tateabilidade; o respirar.

A pele é um material expressivo nas suas obras. A pele é o confinamento do ser humano, é o limite extremo, a condição que define a singularidade de todas as coisas e de cada . E, conforme o

próprio Penone (2007, p. 189), “a vontade de uma relação paritária entre minha pessoa e as coisas”¹⁸³. E ainda de acordo com Penone 2000 *apud* Gianelli (2007, p. 16):

Uma impressão digital na água

Toda vez que lavo minhas mãos, deixo na água o molde de suas peles

Toda vez que toco a superfície com um dedo propago o desenho da minha impressão digital sobre a água. Sobre a superfície da água encontramos a pele do homem, um homem que é feito de água e que tem a coesão de uma gota de água.

A superfície de uma gota d’água tem a pele do homem.

Formei o desenho de uma impressão digital com infinitas bolhas de ar que ondulam a superfície d’água com a cadência de uma grande respiração.

Penone trabalha o limite no sentido da fronteira, levando em consideração o contato mútuo entre sua própria pessoa e tudo mais aquilo que habita no mesmo território que ele. A questão abordada é que, nas ações de arte propostas por Penone, o artista procura explorar o limite em relação a diferentes elementos (paisagem, terra, água, ar, vegetação, corpo humano, seres vivos) associados a forças da natureza (luz do sol, sombra, vento). Muitos destes processos adotados na definição de seus trabalhos baseiam-se na exploração da memória, do contato, do tempo e do espaço.

Em *Desenho D’água (Disegno d’acqua)*, Penone considera o limite entre a pele do dedo humano e a superfície da água, no sentido da fronteira, tendo em conta que há um certo contato mútuo que é produzido por bolhas de ar, tal como bolhas numa taça de champanhe, que estouram na superfície da lâmina de água, e criam um movimento sobre a água. No contato, um corpo modifica o outro: o ar modifica a água. Dentre os processos em que este trabalho se baseou, há a memória tátil da pele de uma digital humana, o contato do ar com a água, o tempo intermitente do aflorar das bolhas a revelar a impressão digital, no espaço do tanque de granito preto preenchido por água (Figura 180). A curadora Ida Gianelli (2007, p. 8), no seu texto que abre o livro sobre o Jardim das Esculturas Fluidas de Penone, afirma que:

Assim, mais uma vez, a superfície da água que toca a grande placa de mármore preto emite bolhas de ar ao ritmo da respiração e incessantemente deixa emergir a imagem de uma impressão digital que parece impressa no mais imaterial e elusivo dos elementos.¹⁸⁴

¹⁸³ *La volontà di un rapporto paritario tra la mia persona e le cose.*

¹⁸⁴ Tradução do italiano por Daniel Pinho.



Figura 180
Giuseppe Penone
Paisagem do Palácio *Reggia di Venaria Reale* e *Disegno d' Acqua*, 2003-2007
Vista da Impressão da digital humana em primeiro plano.
Fonte: Photogallery, 2018.

Esta obra foi instalada entre 2003 e 2007, em *Reggia di Venaria Reale*, localizada na comuna *Venaria Reale*, província de Turim, Itália. Ela faz parte de um conjunto de 14 obras de Penone que constituem o *Jardim das esculturas fluidas* (*Giardino delle Sculture Fluide*), que ocupa um terreno de três hectares.

A descrição técnica desta obra é a seguinte:

[...] autor Giuseppe Penone, *Desenho d'água* (*Disegno d'acqua*), 2003-2007.

Material: água, fluxos de ar cronometrados (sistema túnel de vento), granito preto, mármore Verde Alpi, mármore Volga azul.

Dimensões 60 x 2702 x 3450 centímetros.

Conforme matéria editada por Alessandra Acocella no periódico *Architettura di Pietra* (2008)¹⁸⁵

¹⁸⁵ Disponível em: <<http://www.architetturadi Pietra.it/wp/?p=2074>>. Acesso em: 21 out. 2017.

Em Venaria Reale, Giuseppe Penone produziu *Jardim das Esculturas Flúidas* (*Giardino delle Sculture Fluide*) (2003-2007), um verdadeiro caminho de obras "a céu aberto". A área reservada para esse projeto foi o Parque Baixo (Parco Basso), uma parte do vasto jardim localizado ao lado do Palácio Real. É um terreno estreito e muito longo (500 x 60 metros), para o qual o artista escolheu manter a divisão da terra do século XVII em dez *riquadrature*, a fim de criar uma referência cruzada com o plano original, e, paralelamente, dar às esculturas e instalações que ele fez o seu próprio tempo e espaço. Quatorze obras ambientais criaram um diálogo novo com o exterior do Palácio. Elas foram feitas com dois dos materiais mais tradicionais da arte: bronze e pedra. O bronze, que Penone começou a adotar no decorrer dos anos setenta, e mais tarde se tornou um de seus materiais favoritos. Na verdade, desde o início a reflexão do artista é dedicada aos elementos naturais (em primeiro lugar o arquétipo da árvore), e nesta liga, que adquire uma cor semelhante à vegetação ao longo do tempo, ele descobre um material (o bronze) com o qual reproduz mimeticamente a natureza.

Reggia di Venaria Reale foi idealizado pelos arquitetos *Amedeo di Castellamonte* e *Michelangelo Garove*, no século XVII, para Carlos Emanuel II, Duque de Saboya.

Em 2008, após ter passado por uma restauração, o espaço foi reaberto a visitas, juntamente com a inauguração do *Jardim das esculturas fluidas* (*Giardino delle Sculture Fluide*)¹⁸⁶ (Figura 181):

[...] uma instalação de catorze obras inspiradas nos jardins italianos do século XVII e, em particular, o Giardino delle Fontane que o Amedeo di Castellamonte desenhou para o parque Reggia. Feito entre 2003 e 2007. É estruturado como um lugar sensorial onde os diversos materiais utilizados (árvores, mármore, água, bronze, pedra e granito) marcam a transição de uma escultura para outra, em contínuo estado de fluidez entre os elementos, para descobrir as analogias que ligam os mundos mineral, vegetal e humano.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Este projeto foi realizado em colaboração com o Castelo di Rivoli- Museo d'Arte Contemporanea e Compagnia di San Paolo.

¹⁸⁷ Disponível em: <<http://www.architetturadi Pietra.it/wp/?p=2074>>. Acesso em: 25 maio 2017.

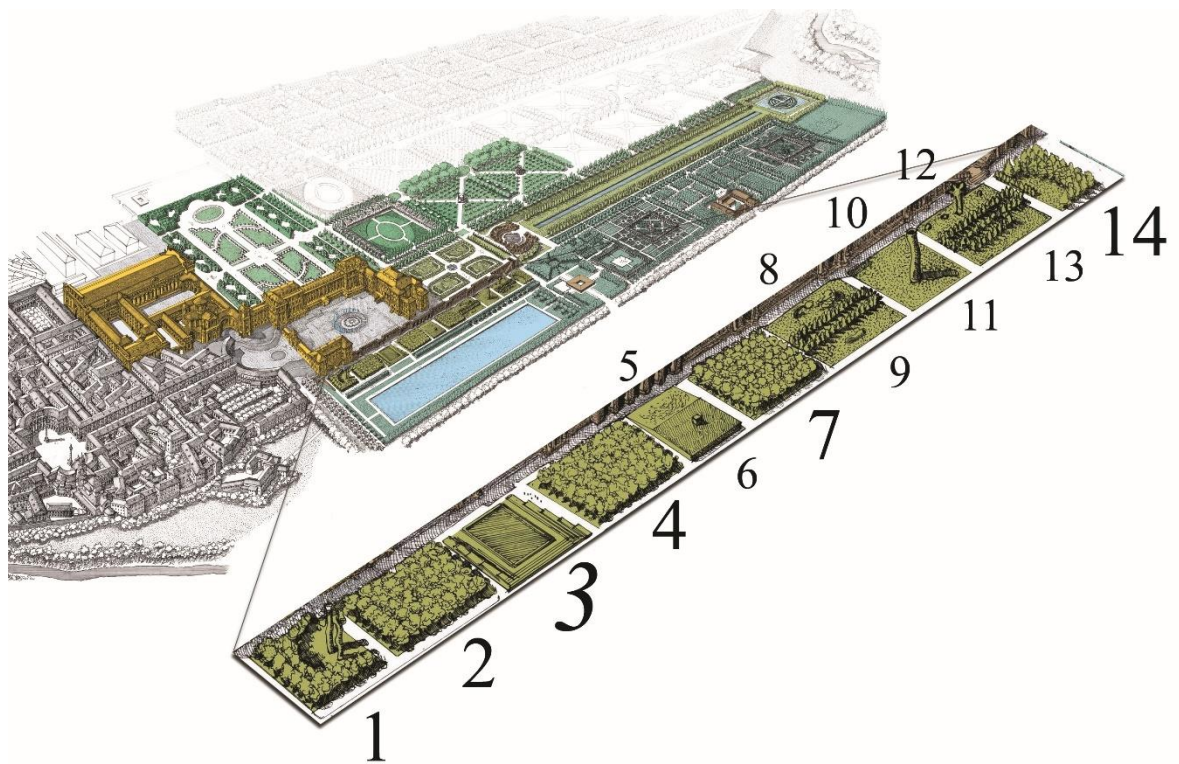


Figura 181
Obras dispostas no Jardim das Esculturas Fluidas:

- 1) Tra scorza e scorza.
- 2) La luce dei passi.
- 3) Disegno d' acqua
- 4) I colori dei temporali
- 5 e 6) 5 Pelle di marmo - 6 Anatomia
- 7) Chiaroscuro
- 8 e 9) 8 Cervello di pietri - 9 Biforcazione
- 10 e 11) 10 Ossa della terra – 11 Direzione "verso la luce
- 12) e 13) 12 Idee di pietra - 13 Gesto vegetale
- 14) Direzione "verso il centro della terra"

Disponível em: <http://www.lavenaria.it/sites/default/files/page-documents/giardini_penone.pdf>.
Acesso em: 03 jan. 2015

Se Penone tentasse imprimir a digital com tinta e esta impressão ficasse debaixo d'água, à medida que o tempo passasse, a água certamente destruiria a impressão da digital humana. Tendo usado a luz natural sobre a água, a perenidade da obra está garantida. Nesta obra, as bolhas de ar que formam cada uma das linhas das digitais são efêmeras à medida que elas atingem a superfície da água. No entanto, Penone utilizou o conhecimento científico da pressão das bolhas de ar no fluido aquoso, que provém de um princípio científico: da mecânica dos fluidos. Ainda no periódico *Architettura di Pietra*:

Uma reflexão, portanto, sobre a água, sobre a fluidez, não de natureza mítica ou simbólica - como nas fontes do passado em que a figura de Netuno era colocada - mas objetiva, destinada a investigar a forma e as características desse elemento primário. De fato, de acordo com Penone, as ondulações que se formam na superfície da água

têm uma analogia íntima com o traço que nossos dedos deixam em contato com as coisas. E com o desenho da água, ele não quer nada mais do que tornar visível essa ressonância secreta entre a entidade aquática e as marcas deixadas pelo nosso corpo.¹⁸⁸

O artista propõe uma reflexão, nesta obra, sobre a fluidez, ao investigar a forma e as características dos elementos primários, a água e o ar. Ainda de acordo com Penone, as ondulações que se formam pela impressão da digital humana na superfície da água são uma analogia das marcas que deixamos no contato com as coisas (Figura 182).



Figura 182
Giuseppe Penone
Paisagem do Palácio Reggia di Venaria Reale.e Disegno d' Acqua, 2003-2007
Vista da Impressão digital humana em primeiro plano.
Fonte: Photogallery, 2018.

¹⁸⁸ Revista Architettura di Pietra. Disponível em: <<http://www.architetturadi Pietra.it/wp/?p=2074>>. Acesso em: 17 maio 2018. Traduzido do italiano por Daniel Pinho

4.5 Aspectos conclusivos sobre Giuseppe Penone

Penone pesquisa, reiteradamente, os seguintes temas: árvore e natureza, corpo e pele, contato, tempo. Segundo Lévy (2015),

As práticas de escultura, desenho e fotografia, as técnicas de moldagem, (*frottage*) fricção e impressão, e os princípios físicos e sensoriais de respiração, toque, sensação e visão, são, portanto, implementados em seus projetos; variam de intervenções diretas e discretas no coração da paisagem para instalações mais expressivas e monumentais dentro dos espaços de exibição¹⁸⁹.

Relembrando a hipótese desta Tese, o conceito de Impressão analisado no *corpus* de obras de Croft, Guimarães e Penone aponta para um campo ampliado que tem o poder de abertura, de romper margens, extrapolar, transformar a matéria em movimento.

As pesquisas de Penone ajudaram a corroborar a hipótese da Tese. As obras de Penone, aqui analisadas, trazem em si uma noção de Impressão que amplia a noção de escultura, pois explora conceito e forma, em termos sensoriais. Há também o exemplo da Impressão pelo ar, ou Impressão do ar na água, ou Impressão por moldagem em vegetais vivos, ou Impressão por *frottage*, dentre outras.

Reconhecemos que, água, ar, e outros materiais como folhas, terra, pele humana, não se tratam de materiais nobres usualmente utilizados em escultura e hoje o são por ação de artistas como Beuys, Nauman, Ana Mendieta, Clara Menéres, Celeida Tostes, os artistas da *Arte Povera* italiana e, entre eles, Penone.

O artista ampliou, também, a pesquisa em escultura por meio do uso de suportes como parede, tela, o chão de terra, água, vegetal em crescimento, que são suportes não usuais no campo da escultura. Nesse sentido, ele ampliou margens pelo uso da noção de Impressão, utilizando materiais e suportes de uma maneira incomum.

¹⁸⁹ LÉVY, Sophie. *Penone*. 2015. Disponível em: <<https://translate.google.com.br/translate?hl=pt-BR&sl=fr&u=http://la-ou-commence-le-jour.fr/artistes/giuseppe-penone&prev=search>>. Acesso em: 5 mar. 2018.

Em Penone, escultura pode ser uma ação derivada de um desenho, ou de uma fotografia, ou de técnicas de moldagem, ou da fricção (*frottage*) da pele contra uma superfície, ou impressão da mão que molda uma argila, a moldagem de um rosto humano num vegetal em crescimento, ou a impressão das bolhas de ar da digital humana em contato com a água.

Há uma coerência em sua pesquisa entre linguagem e teoria. Penone estuda sistematicamente e com rigor e método, não abandona um tema, retoma uma temática por anos e anos. O artista dedica-se a temas complexos. Num percurso de 50 anos de produção contínua, percebe-se que Giuseppe Penone realizou uma construção de pesquisa em arte que é coerente, pois é composta de suporte teórico, reflexivo e conceitual, que se conecta com a parte prática e executiva.

Com relação ao desenho, o artista reflete sobre o próprio trabalho com desenhos e anotações que complementam a ideia a ser desenvolvida, ou são *layouts* das instalações no espaço expositivo; projetos das estruturas escultóricas que irá executar. Penone faz desenhos trabalhosos, a exemplo da digital humana, que imprime com tinta tipográfica no cento de uma folha de papel, expandiu em linhas concêntricas, realizadas à lápis sobre o papel até que essas linhas atingissem uma ampliação monumental, fazendo analogia com os anéis de crescimento de uma árvore como em *Impressão digital do desenho (Impronta del Disegno)* (2001). Produz também desenhos em *frottage* de superfícies rugosas, como a pele humana em *Pálpebras (Palpebre)* (1978) e a pele das árvores em *Verde do bosque (Verde del bosco)* (1983). Outro exemplo são os desenhos de estudos para o ciclo de ações *Alpes Marítimos (Alpi Marittime)*, acompanhados de anotações breves, escritas de modo poético.

CONCLUSÃO

Ao observar o *corpus* das obras de José Pedro Croft, Cao Guimarães e Giuseppe Penone, deparei-me com um desafio: as obras dos três artistas analisados são muito distintas entre si. No entanto, escolhi estes artistas para me auxiliarem a pesquisar e a refletir sobre a noção de Impressão e averiguar se eles atuam no Campo Expandido da Impressão no contexto da Arte Contemporânea.

Diante da diversidade de estilos, temas e procedimentos adotados pelos três artistas, vi-me impulsionada a buscar recursos práticos, teóricos, filosóficos e estéticos a partir de suas obras, dialogando com os interlocutores e os teóricos que previamente elegi para esta Tese.

No caso de José Pedro Croft, os textos de Delfim Sardo, Isabel Matos Dias, Teresa Blanch, João Silvério, dentre outros, foram importantes para o entendimento e a compreensão de sua obra. Em Cao Guimarães, os textos escritos principalmente por Consuelo Lins, Moacir dos Anjos, Rodrigo Moura, Lisette Lagnado, Verônica Cordeiro e os textos escritos pelo próprio artista colaboraram para uma maior aproximação com a sua obra. Para refletir sobre as obras de Penone, recorri a teóricos como Germano Celant, Didi-Huberman, Jacques Prevost, dentre muitos outros e, sobretudo, aos inúmeros escritos realizados pelo próprio artista.

Os vídeos e as entrevistas de cada artista, os estudos acadêmicos, os artigos e os ensaios escritos, publicados em mídia impressa ou eletrônica sobre suas respectivas obras, tornaram-se fundamentais para desenvolver as reflexões conceitual e teórica necessárias para a escrita desta pesquisa.

Baseando-me no Estado da Arte apresentado na qualificação do Anteprojeto desta Tese, elegi Didi-Huberman, já justificado no capítulo 1, como o principal interlocutor para dialogar e nortear esta pesquisa. A estrutura argumentativa apresentada no Catálogo da mostra *L'Empreinte*, curada por Didi-Huberman, Didier Semin e Jean Michel Bouhours para o Centro de Arte George Pompidou em Paris, em 1997 e novamente em nova publicação em 2008, serviu como “espinha dorsal” que estruturou as construções reflexiva e investigativa do trabalho. O

Esquema 1 apresentado no capítulo acima referido tem fundamental importância como ferramenta de teste da hipótese a seguir:

- Os três artistas escolhidos, trabalham com procedimentos de Impressão por Contato?;
- A Impressão por Contato e os procedimentos de Impressão utilizados pelos três artistas apontam para um Campo Expandido da Impressão?;
- Esse Campo Expandido possibilita a elaboração de novas formas de compreensões teórica e prática acerca da Impressão por Contato?.

Após analisar as obras e os estudos de casos dos três artistas apresentados nos capítulos 2, 3 e 4, constatei e comprovei que a noção de Impressão por Contato ocorre na gravura, videoinstalação, escultura - *site specific*, desenho, modelagem e livro de artista.

O Esquema 1: *I Contatos da Matéria; II Contatos da Carne; III Contatos do Desaparecimento, Anexo – Impressões Fílmicas* serviu como ferramenta principal para a comprovação da hipótese, como demonstrado nas análises ou testes da hipótese apresentada.

Ao constatar a presença de Campo Expandido no *corpus* das obras estudadas, refleti, avaliei, processei e assimilei novas formas de compreensões teórica e prática acerca da noção e da utilização de procedimentos de Impressão por Contato.

Em José Pedro Croft, apresentei dois estudos de casos. O primeiro estudo de caso trata-se da reutilização de antigas matrizes em metal que Croft atualiza para novas gravações e gerações de gravuras, a partir de três possibilidades de utilizações:

- Cria novas edições de gravura em metal dentro da tradição da gravura;
- Cria séries de P.E. - um dispositivo potente;

- Retrabalha sobre gravuras em metal já impressas com materiais próprios do campo das artes plásticas.

Estas possibilidades em Croft, ajudaram-me a compreender a abrangência e o alcance que a obra gráfica do artista atinge ao reutilizar a matriz em metal e, conseqüentemente, a ampliação que tal atitude promove no campo da gravura.

Croft designa desenho às gravuras em metal já impressas e retrabalhadas com materiais próprios do campo do desenho e da pintura. Para mim, elas constituem-se gravuras no Campo Expandido, por misturar campos distintos numa mesma obra: gravura, desenho e pintura.

De acordo com o Esquema 1, este procedimento encaixa-se no item III Contato do Desaparecimento subitem 11, “da passagem ao desaparecimento”. Torna-se claro para mim que o artista, ao reutilizar uma gravura em metal e sobrepô-la com materiais diversos (verniz, guache, nanquim, canetas esferográficas, entre outros), cria uma série de camadas sobre a superfície da gravura como num palimpsesto, levando a um possível desaparecimento da gravura que lhe serviu como ponto de partida. Estas sucessivas camadas criam uma nova realidade imagética que, na maioria das vezes, deixa o rastro de sua origem. O que baliza a afirmação de que Croft trabalha dentro do Campo Expandido da gravura, pois ele transita do campo da gravura para os campos do desenho e da pintura.

O segundo estudo de caso dentre as obras selecionadas de Croft trata da reutilização da matriz como possibilidade de criar edições, isto é: trabalhar dentro da tradição da gravura e inová-las ao utilizar as P.E. como seriação. Este caso foi citado nesta Tese não por considerá-lo gravura em Campo Expandido, mas sim porque o artista quebra uma tradição ao reutilizar antigas matrizes e criar um conjunto de gravuras seriadas, derivadas de uma mesma matriz, na qual cada gravura é única, mas sempre renovada a cada gravação e impressão da matriz.

Em José Pedro Croft o primeiro estudo de caso analisado foi a reutilização de antigas matrizes em metal e suas possibilidades de uso:

- Criar novas edições de gravuras respeitando a tradição;
- Criar séries de P.E., um potente dispositivo que permite a reutilização de uma mesma matriz, que gera gravuras únicas, sempre renovadas a cada gravação e Impressão da matriz.

Recordando, a reutilização da matriz quebra uma das normas básicas da gravura, isto é, Croft não inutiliza ou raia a matriz como habitualmente se faz. O artista, desafia e quebra esta tradição permitindo inová-la e trabalhá-la fora do consenso do campo da gravura.

O segundo estudo de caso é constituído por desenhos sobre gravuras, isto é, gravura no Campo Expandido. Neste caso, o artista reutiliza gravuras anteriormente impressas, independentemente de elas terem sido criadas dentro ou fora das normas pré-estabelecidas, pela *Association Internationale des Arts Plastiques*, filiada à Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura ou *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (UNESCO) em 1963.

De acordo com o Esquema 1, este segundo estudo de caso serviu como análise e teste da hipótese. As gravuras assim retrabalhadas encaixam-se no item III, *Contato do Desaparecimento*, subitem 11, “da passagem ao desaparecimento”. Para Croft, tais obras são designadas desenhos, para mim tratam-se de gravuras no Campo Expandido. A estas gravuras Croft sobrepõe várias camadas de materiais gráficos e pictóricos, que deixam, mesmo assim, antever os rastros de sua origem como gravura em metal. Portanto, ao misturar campos distintos, gravura, desenho e pintura, criando uma só obra, Croft confere à gravura o estatuto de obra única. Ele devolve assim o seu *Hic et nunc*, a sua aura, destituindo-a de sua função social primordial: a de reprodutibilidade da imagem.

Cao Guimarães, trabalha com as mídias fotográficas e fílmicas dentro do campo das artes visuais. Fotografias, videoinstalações, cinema de curta e longa metragens, livros e textos de artista fazem parte de sua obra. Frequentemente com a ideia do “jogo como dispositivo”, ele propõe ações compartilhadas, protagonismos, coautorias observando o cotidiano. Enquanto

fruidora, sua visão de mundo me contamina, sua obra me altera, me transforma, muda aquilo que vejo e como vejo. Guimarães explora a dimensão sensorial instável e ocasional da vida, de um jeito que nos leva a participar do seu processo de criação, sua errância e seu encontro com o acaso.

O artista interessa-se em explorar a vida ordinária, banal e corriqueira. Seja em suas séries fotográficas, filmográficas ou videoinstalações. Guimarães está atento às pequenas coisas do mundo: movimentação, imobilidade, gradação das cores, explosões sonoras, ruídos e silêncios, que são trabalhados de forma lúdica e poética.

Se o propósito de Guimarães é fotografar e filmar o efêmero, o mundano, o acaso, ao fazê-lo, o artista confere-lhes uma perenização daquilo que fatalmente desapareceria no tempo: crianças brincando na chuva (do curta *Da janela do meu quarto*), uma manhã nublada na cidade (série de fotografias *Paisagens reais: tributo à Guignard*), *Gambiarras* espalhadas pelo cotidiano em lugares diversos. Aponto como características do seu processo de criação, seu senso de reorganização temporal, típico das práticas audiovisuais, e sua estetização do cotidiano.

Como já foi dito, Guimarães dedica-se a coletar e a inventariar imagens do dia a dia. Uma vez não utilizadas de maneira imediata, elas passam a fazer parte de um arquivo que o artista recorre, posteriormente, à medida que são solicitadas a existir. Ele não se preocupa em respeitar a ordem cronológica ou geográfica de suas capturas e as atualiza na edição e apresentação de seus trabalhos fotográficos ou fílmicos. Em sua reorganização visual, as imagens fluem e se espalham na construção do conjunto das obras analisadas.

De acordo com a noção de Impressão por Contato e do universo ampliado de sua aplicabilidade, Jean Michel Bouhours, responsável pela curadoria do Anexo do Esquema I, *Impressões Fílmicas* na exposição *L'Empreinte*, faz um recorte significativo sobre a produção fílmica realizada desde o início do século XX até 1997.

A Impressão por Contato da Matéria aparece na obra de Cao Guimarães, inicialmente na fotografia, por meio de processo físico-químico ali presentes e, posteriormente, na imagem fílmica. Ela ocorre tanto na captura quanto na revelação e no processamento da imagem sobre

seu suporte de apresentação. Estes processos podem ser tanto digitais quanto analógicos e o artista trabalha ora um, ora outro, às vezes com os dois procedimentos em um mesmo trabalho.

Neste parágrafo respondo às três perguntas formuladas na hipótese. Respondendo a primeira questão, a Impressão por Contato na obra de Cao Guimarães se encontra, como acabamos de dizer, principalmente, nos processos fotográficos e fílmicos. No caso dos processos analógicos, a Impressão por Contato da Matéria se dá através da luz, uma ação física, que incide sobre a superfície sensível da película do filme fotográfico ou fílmico cujas propriedades são químicas. A revelação e a ampliação do negativo ou positivo ocorre por meio de procedimentos físico-químicos, que vão ter como finalidade a fixação e a apresentação da imagem sobre superfícies peculiares a cada um dos meios de acordo com a necessidade do artista. Nos processos digitais, diferentemente dos analógicos, existe a presença de um sensor fotossensível a três cores, no qual a luz incide e transforma a imagem projetada pelas lentes na superfície do sensor em sinal elétrico.

Respondendo à segunda pergunta, ao analisar seus trabalhos, localizei na profusão de suas imagens exemplares que me proporcionaram expandir a noção de Impressão por Contato. Encontro na série fotográfica realizada em 1993, *Ex-votos*, em parceria com a artista Rivane Neuenschwander, um exemplo de I Contatos da Matéria, item 3. *Moldar ou depositar: o rastro que as coisas deixam*, de acordo com o Esquema 1. Os artistas literalmente queimam o negativo e realizam a partir desta modificação feita pela ação do fogo, pelo derretimento químico do acetato, a manipulação da imagem sobre papel fotográfico realizada em laboratório preto e branco. Este procedimento dá sequência a um campo da experimentação e inovação do que os artistas faziam até então na fotografia e que tiveram como referência o surrealismo.

Ao analisar o estudo de caso da videoinstalação *O sonho da casa própria*, considero que Guimarães realizou uma Impressão por Contato do desaparecimento, especificamente o item 11. *Da passagem ao desaparecimento*, de acordo com o Esquema 1 do capítulo 1.3. Por que???

Constatarei que algumas de suas obras estão no Campo Expandido da fotografia e do cinema. Guimarães, na obra *A história do não ver* trabalha com a noção de Impressão por Contato e os procedimentos de Impressão por ele utilizados apontam para o Campo Expandido da Impressão. Ele o faz ao misturar nesta obra, os campos da fotografia, livro de artista e

videoinstalação (impressão gráfica, fotográfica e fílmica), o que gera uma melhor compreensão e assimilação por parte dos fruidores e teóricos de suas obras, e do universo ampliado de suas aplicabilidades. Este trabalho vai ao encontro da proposta de ampliação da noção de Impressão desenvolvida por Didi Huberman, Didier Semin e Jean Michel Bouhours, para a exposição *L'Empreinte*. O que valida a terceira hipótese, isto é, o Campo Expandido nesta obra possibilita elaborar novas formas de compreensão tanto teórica quanto prática acerca da Impressão por Contato.

Ao misturar as mídias, o artista criou a possibilidade de estabelecer um diálogo entre elas e o fruidor passa a pensar a obra atravessada por essas mídias e pela questão temporal que perpassa as suas realizações, já que a vivência e os pequenos textos-relatos das experiências dos sequestros e as fotografias cegas ocorreram no final da década de 1990. Em um segundo momento, no início dos anos 2000, Guimarães apresentou em uma exposição um livro de artista e fotografias resultante dessa experiência. Em 2013, o artista criou uma videoinstalação que foi apresentada na exposição individual na Galeria Itaú em São Paulo, juntamente com as obras anteriormente realizadas.

A produção, a formulação e a apresentação na obra de Cao Guimarães se dá pela fotografia, projeção audiovisual sobre os suportes papel, tela, parede, livro de artista entre outros. As obras são veiculadas em galerias de arte, mostras de audiovisual, cinema e bienais, ou mesmo na cozinha de sua casa, “Cinema de Cozinha”, conceito que o artista formulou e que é utilizado na sua criação audiovisual.

As pesquisas de Penone, giram em torno da relação do homem com a árvore, natureza, corpo e pele, contato e tempo. Constatei que, ao longo de sua trajetória artística, Penone trabalha com vários procedimentos de Impressão por Contato como ficou evidenciado no capítulo 3. Moldagem de partes do seu corpo, vegetais, troncos de árvores, folhas e *frottages* de sua pele, constituem exemplos de I Contatos da Matéria, item 1. *A matriz: formas e contraformas*, de acordo com o Esquema 1. Trabalhou também com impressões por Contato de sua mão sobre argila, marcas do seu corpo e de sua respiração sobre um monte de pequenas folhas secas. Desenvolveu a Impressão de uma digital humana em grande escala sobre a superfície da água

em uma fonte, fazendo analogia à respiração e às marcas da pele que deixamos sobre as coisas do mundo. Algumas dessas obras apontam também para o Campo Expandido da Impressão à medida em que Penone utiliza várias mídias para realizá-las. Obras como Pálpebras, Paredes e suas sucessivas variações no espaço expositivo (na bi e na tridimensão), foram realizadas a partir do *frottage* de sua própria pele, que, transformadas em *slides*, foram projetadas sobre telas ou paredes que o artista desenhava a carvão.

Em *Inverter os próprios olhos*, Penone também utiliza seu próprio corpo como superfície, não apenas de contato, mas também de reflexão, ao utilizar lentes de contatos espelhadas, tornando-se ele próprio um contentor, uma escultura no espaço.

Penone, inicialmente, cria desenhos de estudos para o ciclo de ações Alpes Marítimos, acompanhados de anotações breves, escritas de modo poético. Outro exemplo são os desenhos autorais, croquis das instalações que antecedem suas exposições ou projetos e anotações que complementam a ideia a ser desenvolvida em suas obras.

Relembrando a hipótese desta Tese, o conceito de Impressão analisado no *corpus* de obras de Croft, Guimarães e Penone aponta para um Campo Expandido, que tem o poder de abertura, de romper margens, extrapolar, transformar a matéria em movimento. As pesquisas de Penone ajudam a corroborar com esta hipótese. Suas obras abarcam a noção de Impressão que amplia o conceito de escultura, *site-specific*, performance, desenho, moldagem e gravura. Elas trazem para o cerne de suas obras o seu próprio corpo como superfície escultórica, que dialoga com o tempo e o espaço, consigo e com o outro, onde a natureza é ser vivente, onde temporalidade, maturação e aspectos sensoriais, são indispensáveis e fundamentais na formulação e construção de sua larga e ampla produção.

Em Penone, uma obra pode ser uma ação derivada de um desenho, de uma fotografia, das técnicas de moldagem, do *frottage* da pele contra uma superfície, da impressão da mão que molda uma argila, da moldagem de um rosto humano num vegetal em crescimento ou a impressão das bolhas de ar que criam a imagem de uma digital humana sobre a superfície da água.

O artista extrapola, rompe margens e transforma a matéria em movimento: o ar deslocado pela respiração a espalhar o monte de folhas, a água a percorrer a extensão da forma vazada que se relaciona com as dimensões do seu corpo depositada sobre o leito do riacho, o movimento lento do crescimento da árvore que engloba o simulacro de sua mão em bronze, as raízes da árvore em bronze que tocarão as árvores nativas, a árvore que ao crescer puxa e suspende a placa de pedra depositada sobre o solo.

O estudo de caso da obra *Desenho d'água (Disegno d'acqua)* foi escolhido por apresentar inúmeros desafios. Trata-se de uma grande fonte de água - amplamente utilizada nos jardins europeus advindas de influências Greco-romanas.

A palavra fonte, deriva-se do latim *fons*. Ela nos remete à água que brota da terra, de uma nascente que aflora na superfície, em espaços na natureza ou urbanos. Estas fontes podem ser encontradas em praças, jardins privados ou coletivos como os chafarizes ou fontes para fornecer água à população. Elas podem ser naturais ou artificiais, com o passar do tempo, tornaram-se também objetos decorativos. Podemos citar *A Fonte de Trevi*, em Roma, como um dos monumentos mais celebrados do mundo.

Penone, ao ser convidado a criar o *Jardim das Esculturas Fluidas*, para o Palácio *Venaria Reale*, e dentre elas *Desenho d'Água*, partiu do conceito de fonte respeitando as especificidades da história e da arquitetura do Palácio. Nesta fonte, Penone utilizou novas tecnologias hidráulicas para criar uma grande impressão digital humana que aflora sobre a superfície da água. O conjunto de suas obras, aqui analisado, possibilita elaborar novas formas de compreensões teórica e prática acerca da Impressão por Contato. Ela expande a noção de Impressão por Contatos da Matéria, Contatos da Carne e Contatos do Desaparecimento, instigando o fruidor, críticos e teóricos a formularem novos questionamentos sobre o uso e a ampliação da Impressão na Arte Contemporânea.

As obras dos três artistas, possibilitaram-me constatar que alguns temas como temporalidade, memória, acaso, corpo, água, ar, luz, dentre outros são recorrentes em suas criações, assim como a utilização de procedimentos de Impressão que, embora, muitas vezes, utilizados

mantiveram as suas devidas particularidades. Pude, no percurso desta pesquisa, estabelecer contato com os artistas de maneira pessoal ou virtual, por meio de visitas a seus ateliês, entrevistas, catálogos, vídeos, livros e etc. Ficou claro pra mim que os três artistas inovam e trazem novas contribuições à noção de Impressão.

A conclusão final é de que em todas as mídias, como imagens fotográficas, fílmicas, gravuras, *site especific*, livro de artista, moldagem, enfim, os procedimentos de Impressão por Contato aqui apresentados, e a reflexão teórica e estética estabelecida ao longo da presente Tese, ampliaram o meu ponto de vista a respeito das criações de Croft, Guimarães e Penone. Trouxeram-me, portanto, significativas contribuições para o meu trabalho enquanto artista visual, pesquisadora no campo da Impressão e educadora na área da gravura. Sobre essas três constatações, posso afirmar que foram essenciais, principalmente no tocante ao aspecto metodológico de minha atuação acadêmica.

REFERÊNCIAS

A

ALLOUCHERIE, Jocelyne. A permeabilidade das fronteiras. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v. 19, n. 32, p. 7-15, maio 2012.

ALMEIDA, Rafael de. O estatuto político da amizade: A alma do osso de Cao Guimarães. *Revista Galáxia*, n. 25, p. 111-122, 2013.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*. Trad. Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AMSTRONG, Elizabeth *et al.* *Tyler graphics: the extended image*. New York: Abbeville, 1987.

ASBURY, Michael. *Cao Guimarães: memória e outros esquecimentos*. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2009.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Papirus, 1993.

B

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Trad. José Américo Motta Pessanha. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BARBARÀ, Tristan; CORDERO, Fernando; SILVÉRIO, João. *José Pedro Croft, Gráfica/Gravura 2010*. Madrid: Galeria La Caja Negra Ediciones, 2010.

BARROS, Manoel de. *O Livro das Ignorâncias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: GRÜNNEWALD, José Lino. *A ideia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. p. 55-95.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-197.

BENJAMIN, Walter: Pequena História da Fotografia. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. p. 91-108

BENSE, Max. *Mira Schendel: reduções gráficas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

BLANCH, Teresa. Amnésia. In: BLANCH, Teresa. *José Pedro Croft 1979-2002. Retrospectiva/Retrospective*. Belém: Centro Cultural de Belém. Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém, 2002. p. 25-33.

BONOMI, Maria; KATZ, Renina. *Segunda Mostra Panorama Gravura e Desenho*. São Paulo: MASP, s.d. (inédito)

BORGES, Rafael Almeida Tavares. *Poéticas do lago e sua superfície: o cinema de Cao Guimarães*. Campinas: UNICAMP, 2013.

C

CALDAS, Manuel Castro; BLANCH, Teresa (org.) *O modo egípcio*. Belém: Centro Cultural de Belém, 2002.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CELANT, Germano (ed.). *Art povera: conceptual, actual or impossible art?* London: Studio Vista, 1969.

CHION, Michel. *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1994.

COELHO, Ana Carolina Sampaio. *O paradoxo do olhar*. Recife: Editora da Universidade Federal do Pernambuco, 2006.

COPLANS, John. *Serial imagery*. Califórnia: Museu de arte de Pasadena, 1968.

CORÀ, Bruno. *Michelangelo Pistoletto: réflexion et élaboration du problème de l' Être*. Paris: Artstudio 13/ Été, 1989.

CORALINA, Cora. *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais*. 1. ed. São Paulo: Global Editora, 2012.

CORDEIRO, Verônica. *O audiovisual nas artes plásticas*. 2005. Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/o-audiovisual-nas-artes-plasticas.pdf>>. Acesso em: 20 de outubro de 2017.

CROFT, José Pedro. *1979-2002 Retrospectiva/Retrospective*. Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém, 2002.

CROFT, José Pedro; GARCIA, Aurora. *Livro de artista*. Barcelona: TBE; Lisboa: Galeria Azul, 2002.

CROFT, José Pedro; JOTTA, Ana. *Livro de artista*. Barcelona: TBE; Lisboa: Galeria Azul, 2003.

CROFT, José Pedro; SARDO, Delfim. *Objetos Imediatos*. Lisboa: Editora Documenta, 2014. p. 278.

D

D'AVOSSA, Antonio *et al.* *Joseph Beuys - A Revolução Somos Nós* (ensaio fotográfico). São Paulo: Edições Sesc-SP e Associação Cultural Videobrasil, 2010.

DAYRELL, Marina Andrade Câmara. *Giuseppe Penone: da história à pele do mundo*. 2016. 141f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2016.

DAYRELL, Marina Andrade Câmara. *Paradoxo e inframince na obra de Giuseppe Penone*. Belo Horizonte: SEPOGA, 2015a.

DAYRELL, Marina Andrade Câmara. A estética primeva na obra de Giuseppe Penone. *Revista UFMG Cadernos Benjaminianos*, Belo Horizonte, n. 9, p. 65-79, 2015b.

DELGADO, Andréia Ferreira. Cora Coralina: a poética do sabor. *Revista de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina*, v. 4, n. 1, p. 59-83, 2002.

DIAS, Isabel Matos. *Corpo de passagem*. Barcelona: Instituto Açoriano de Cultura e Tristan Barbará Editions, 2009.

DIAS, Isabel Matos. *Entrelacs de peinture*. Paris: Bibliothèques et Ateliers de Vieira da Silva, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Être crâne – Essere crânio*. Lieu, contact, pensée, sculpture. Luogo, contato, pensiero, scultura. Torino: Catálogo Carrée D'Art, 1977.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte sous la direction de Georges Didi-Huberman*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997. Catálogo de Exposição.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact – Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008

DUBUFFET, Jean. Empreintes. In: CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p.618-628.

E

ERNST, Max, *O Fugitivo (L'Évadé)*. Nova Iorque: MoMA Learning - Glossário de termos artísticos, 1988a.

ERNST, Max. Sobre o *frottage*. In: CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988b, p. 433-436.

F

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 4. ed. Curitiba: Ed. Positivo, 2009.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.) *Escritos de Artistas – Anos 60/70, Objetos Específicos*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: introdução à bibliografia brasileira*. São Paulo: Melhoramento, 1977.

FIZ, Simón Marchán. *Del arte objetual al arte de concepto*. 2. ed. Madri: Albert Corazon, 1974.

FOSTER, Lila. *O Homem e o Mundo*. 2008. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/caolila.htm>>. Acesso em: 15 nov. de 2014.

G

GIANELLI, Ida. *Giuseppe Penone - Sculture di linfa*. 52. Veneza: Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Padiglione Italiano, 2007.

GIANNOTTI, José Arthur. *Origens da dialética do trabalho: estudo sobre a lógica do jovem Marx*. 2010. Disponível em: <<https://static.scielo.org/scielobooks/n22qp/pdf/giannotti->

9788579820441.pdf <https://books.google.com.br/books?isbn=8579820448> - 2010 - Philosophy. Acesso em: 21 out. 2015.

GODOY, Luísa. *Estudo sobre as monotipias de Mira Schendel*. Belo Horizonte: EBA-UFMG, 2015.

GOMPERTZ, Will. *Isso é arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

GUIMARÃES, Cao; DOS ANJOS, Moacir. *Cao*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

GUIMARÃES, Cao. *Documentário e subjetividade: Uma rua de mão dupla*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

GUIMARÃES, Cao. *Histórias do não ver*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

GUIMARÃES, Cao. *Memória e Outros Esquecimentos*. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2009a.

GUIMARÃES, Cao. *Gambiarra*. Porto Rico: Trienal Poligráfica de San Juan, 2009b.

H

HERSKOVITS. Anico. *Xilogravura, arte e técnica*. Porto Alegre: Editora Ltda, 1986.

HOSNI, Cássia Takahashi. *Inventário da obra audiovisual de Cao Guimarães*. Campinas: Unicamp, 2014.

HOUAISS, António; VILLAR, Mauro de Salles. *Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

HOWARD, Christopher. *Enantiomorphic Chamber*. Nova York: Nurture Earth Gallery. 910, 2008. Mostra Enantiomorphic.

K

KRAUSS, Rosalind. The Expanded Field of Sculpture. *Jstor (Spring)*, v. 8, p .30-44, out. 1979

L

LEITE, José Roberto Texeira. *A Gravura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. Expressão e Cultura, 1966;

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia Mesquita. *Filmar o Real - Sobre o Documentário Brasileiro Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LINS, Consuelo. Ex-isto: Decartes como figura estética do cinema de Cao Guimarães. In: GONÇALVES, Osmar (org). *Narrativas Sensoriais*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014. p. 83-102.

LINS, Consuelo. Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea. In: MACIEL, Katia (org). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009. p. 313-325.

M

MACIEL, Maria Esther. *O inventário do mundo: Arthur Bispo do Rosário e Peter Greenway*. 2008. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/274118130/O-Inventario-Do-Mundo-Arthur-Bispo-Do-Rosario-e-Peter-Greenaway>>. Acesso em: 29 jan. 2018.

MERLEAU- PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MINK, Janis. *Duchamp*. Colônia: Taschen, 2013.

MIRANDA, Maria Elisa Mendes. *A condição processual e a plasticidade/materialidade nos procedimentos da modelagem e da moldagem, ou, sobre o que não é preciso*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.

MOURA, Antônio de Paiva. *Memória histórica da Escola Guignard*. Belo Horizonte: Usina de Livros, 1993.

N

NEWMAN, Barnet. The sublime is now. *Tiger's Eye*, v. 1, p. 52-53, dez. 1948.

NUNES, Edna Mara de Moura. *O Estado da Arte*. 2014. 15f. Anteprojeto (Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea) - Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Coimbra, 2014

NUNES, Edna Mara de Moura. *Desdobramentos da Impressão na arte contemporânea*. Belo Horizonte: EBA-UFGM, 2003.

O

OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Rio de Janeiro: Imago, 1977

P

PACHECO, Rosário Llamas; SELVI, Eva Chico. Conservar la Pintura Contemporánea: El Arte Monocromo y de Superficie Plana de Color. *Revista Estudos de Conservação e Restauro*, n. 3, p. 11-31, 2011.

PARENTE, André. Cinema de vanguarda, cinema experimental, cinema do dispositivo. In: COCCHIARALE, Fernando. *Filme de artista (1965-1980)*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008. p. 23-43.

PENONE, Giuseppe. *Carré d'Art – Musée d'art contemporain Nîmes*. Torino: Hopefulmonster editore, 1997.

PICADO, Benjamim; LINS, Consuelo. Dimensões da relação estética na obra fotográfica de Cao Guimarães. *Revista Significação*, v. 44, n. 47, p. 278-297, São Paulo, 2017.

PRÉVOST, Jean-Marc. *Giuseppe Penone: l'oeuvre entre la casualité et hasard*. Paris: Imprimerie Blanchard fils, Le Plessis – Robinson, 1989.

R

RATO, Vanessa. *É preciso caminhar, ir por cima dos pedregulhos*. 2014. Disponível em: <www.publico.pt/.../sem-destruicao-nao-ha-criacao-primeiro-tens-que-destru...>. Acesso em: 18 mar. de 2016.

REIS FILHO, Osmar Gonçalves dos. *Narrativas sensoriais: a lógica do sensível em Cao Guimarães*. São Paulo: SOCINE, 2012.

ROQUE, Luiz (org.) *Filmes e vídeos de artistas*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2016.

ROWELL, Margit. *Arte povera, anti-minimal*. Trad. Patrícia Franca. Paris: Centre Georges Pompidou, 1986.

S

SARDO, Delfim. Os objetos imediatos. In: CROFT, José Pedro; SARDO, Delfim (org.). *Objetos Imediatos*. Lisboa: Editora Documenta, 2014. p 15-36.

SCHECHNER, Richard. *O que é performance?*. New York & London: Routledge, 2006.

SILVÉRIO, João. Uma medida Impura. In: CROFT, José Pedro. *Objectos Imediatos*. Lisboa, 2014. p. 179-192.

SILVÉRIO, João. *José Pedro Croft*. Barcelona: Galería La Caja Negra, 2010.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Maisa Ferreira. *O bordado como linguagem na arte/educação*. 2012. 41f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Plásticas) - Universidade de Brasília. Brasília, 2012.

T

TEMPLON, Daniel (org.). *Lançamento trimestral (Verão)*. Paris: Imprimerie Blanchard fils. Le Plessis- Robinson, 1989.

TORRES, Fernanda Lopes. Yves Klein, Ícaro do modernismo. *Revista ARS*, São Paulo, v. 11, n. 21, p. 97-111, 2013.

V

VEGA, Amador. José Pedro Croft: Prova de Estado. In: CROFT, José Pedro. *Objectos Imediatos*. Lisboa: Editora Documenta, 2014. p. 119-134.

W

WIEDEMANN, Sebastian; INCARBONE, Florencia. *Escrito Fundacional*. Argentina: Curatorship, 2013.

WOHL, Hellmut. Monumentos Vazios: uma instalação de José Pedro Croft no Museu Calouste Gulbenkian. In: CROFT, Jose Pedro. *Paisagem Interior*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: Gráfica Maiadouro, S.A., 2007. p. 11-21.

WOOD, Paul. *Arte conceitual*. Movimentos da Arte Moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WORD PRESS. *Alexander Rodchenko (1891-1956): Da fotografia ao Design Gráfico*. 2010. Disponível em: <<https://sala17.wordpress.com/2010/02/19/alexander-rodchenko-1891-1956-da-fotografia-ao-design-grafico/>>. Acesso em: 21 abr. 2018.

ANEXOS

Anexo 1 GLOSSÁRIO

ÁGUA-FORTE

Neste processo, a gravação é resultado da ação de mordentes (ácido nítrico ou perclorato de ferro, por exemplo) que corroem o metal. A superfície do metal é coberta com um verniz (resinas e ceras) resistente ao ácido. O desenho das linhas é feito com uma ferramenta de ponta metálica que retira o verniz. A chapa de metal é mergulhada em um recipiente com mordente que ataca as linhas expostas gravando sulcos. Quanto mais tempo de mergulho, mais profunda será a gravação. Devido aos diferentes tempos de exposição ao mordente, é possível obter uma variação de linhas em uma gravura. Após a gravação, o verniz é removido e a placa é entintada e impressa.

ÁGUA-TINTA

Esta técnica permite obter manchas com variações tonais, pois cria-se uma retícula após a aplicação de uma resina sobre a placa, a qual é, posteriormente, levada ao ácido. A resina em pó (breu ou asfalto) é depositada sobre a placa, que depois de aquecida, faz o breu aderir à superfície. Aplica-se o verniz nas áreas que se deseja que fiquem brancas. O mordente atua apenas sobre o metal exposto, entre as partículas da resina, produzindo diferentes tons proporcionais ao tempo de exposição. Durante este processo, é possível isolar áreas já suficientemente gravadas para criar novas tonalidades. Trata-se de um processo extremamente delicado.

AFIAR

Necessidade constante de aparar as ferramentas de corte e entalhe como goivas, formões, canivetes, pontas-secas, etc. usados na gravura para garantir a qualidade e a limpeza do corte ou da ranhura. Usa-se, para isto, folhas de lixa d'água (de cor esverdeada ou preta) de diferentes numerações (400, 600, 1200), ou pedra de afiar (que, segundo o tipo, usa água ou óleo para reduzir o atrito). Exemplo: pedra de Arkansas.

ATELIÊ

Local onde se faz gravura e que contém mesas de trabalho, armários para guardar ferramentas e tintas, mesa de entintagem, mapotecas (para guardar papéis) e vários tipos de prensas ou mesas de impressões (como na Serigrafia).

BERCEAUX

O *berceaux* é uma ferramenta altamente específica para gravura em metal. É usado para a maneira negra. Segurando pelo cabo e com a ponta em contato com a placa de cobre, faz-se movimentos pendulares até marcar toda a placa, o que cria uma superfície aveludada e que, entintada, resultará em um preto, pois a tinta ficará presa nas marcas do *berceaux*. Após esta etapa, com um brunidor, alisa-se a placa para trazer luz para a gravura.

BISEL

Também chamado de vinco, é a marca deixada no papel pela chanfradura da placa de metal quando impressa. É o efeito característico da gravura em metal. Por extensão, chama-se de bisel ao chanfro feito na placa de metal para evitar que se corte o papel sob o efeito da grande pressão da prensa. Chamamos também de “testemunho” esta marca deixada pela chapa.

BISELADOR

O biselador é uma ferramenta muito útil e fundamental na hora de chanfrar as placas. Seu uso é simples: com uma chave Allen, afrouxa-se os parafusos, para que se possa ajustar os discos de acordo com o tamanho da chapa que se quer chanfrar. Então fixa-se a placa sobre alguma superfície e posiciona-se o biselador em uma das quinas da placa. Firmemente, o artista deve puxar o biselador em sua direção, desta forma iniciando o processo de chanfro: a ferramenta irá cortar, cirurgicamente, a aresta da placa, gerando uma rebarba. Deve-se repetir o processo até o chanfro estar no tamanho desejado. Ocasionalmente, pode ser necessário algum acabamento com lima na placa. A ferramenta é fabricada pela Arteína, marca espanhola inovadora e acessível.

BRUNIDOR

O brunidor é uma ferramenta em aço temperado utilizada na gravura em metal, como uma espécie de "borracha": friccionando a parte arredondada da ferramenta na placa, conseguimos achatar rebarbas e "apagar" riscos e pequenas gravações dentre outras interferências. É também fundamental na técnica da “maneira negra” para trazer o branco de volta à placa. O princípio é

sempre o mesmo: com a fricção, empurra-se o cobre de volta para dentro da cavidade, de forma que a placa se torna lisa novamente e, portanto, não "pegue" tinta.

CALCOGRAFIA

Arte de gravar em metal, que se dá por meio de vários processos, sendo o mais antigo deles a gravura a buril ou talho-doce, em que a gravação é feita diretamente no metal com um instrumento de aço chamado buril. Outros gêneros da gravura feita em metal, que fazem parte da calcografia, são aqueles conhecidos como água-forte, ponta-seca, água-tinta, maneira negra e o verniz mole. O termo também pode ser usado para nomear o local onde essas impressões são feitas.

CANCELAR A MATRIZ

Também chamada de chancela ou raiar a prancha. É a última impressão que se tira de uma gravura original e prova que não haverá outras edições.

CORPUS

Coletânea, conjunto ou recorte da obra de um determinado artista ou de vários artistas. Termo normalmente utilizado no meio acadêmico, em pesquisas ou curadorias.

EDIÇÃO ou TIRAGEM

As gravuras são normalmente originais múltiplos. A partir de uma imagem única – gerada por uma matriz – o artista tira uma ou várias impressões consideradas originais de uma mesma imagem gravada. E cada impressão é, em si, uma obra de arte. Não é somente a técnica que é chamada de gravura, também a própria imagem impressa.

FOTOGRAVURA

Processo fotomecânico do século XIX, desenvolvido por Karl Klíc, que envolve a transferência de uma imagem fotográfica para uma placa de cobre. Uma fotogravura possui todas as qualidades de uma fotografia, traduzindo todos os tons de cinza com delicadeza, combinados à profundidade de uma gravura em metal. A transferência é feita por meio de um papel gelatinado sensibilizado com dicromato de potássio e exposto à luz com um diapositivo em contato. A gelatina bicromatada endurece em diferentes graus à medida em que é exposta à luz. Nas áreas menos densas do diapositivo, a passagem de luz é maior e, portanto, endurece mais

A gelatina é aderida a uma placa de cobre com breu e processada em água em uma série de temperaturas controladas. Toda a gelatina que não endureceu é eliminada nesses banhos. O resultado deste processamento é a placa coberta com a gelatina em relevo: nas áreas mais finas da gelatina irá se formar os pretos mais densos na estampa. Após 12 horas de cura, é feita a gravação em uma série de mordentes preparados em densidades diferentes (de quatro a oito soluções). A gravação é, então, interrompida e a gelatina toda removida com um banho de água quente. A matriz de fotogravura pode então ser impressa com os mesmos procedimentos de qualquer matriz de água-tinta. Estas normas foram estabelecidas pela *Association Internationale des Arts Plastiques*, filiada à UNESCO, em 1963 depois de conferências que reuniram gravadores, editores, donos de galerias e representantes de instituições oficiais.

GRAVURA COLORIDA

Para cada cor utilizada há uma matriz. Portanto, se são três cores haverá três matrizes e assim por diante. É também possível realizar gravuras coloridas utilizando uma única matriz pelo método redutivo, no qual se perde a matriz.

LITOGRAFIA

Processo de impressão desenvolvido por Aloysis Senefelder, em 1796, na Alemanha. Desenha-se em pedra calcária, zinco ou alumínio, utilizando materiais gordurosos como o tuche, lápis litográfico, crayons litográficos etc. A imagem desenhada é gravada com a utilização de uma solução química composta de ácido e goma arábica.

MACULATURA

Folha de papel jornal ou mata-borrão que se coloca no verso do papel de impressão como proteção do feltro. Por extensão, a imagem fantasma impressa na maculatura pelo excesso de tinta da matriz que, devido à pressão, transpassa o papel de impressão, manchando-o pelo verso.

MANEIRA NEGRA OU MEZZOTINTA

Consiste em trabalhar a superfície da chapa com o *berceaux*, formando uma superfície áspera e uma espécie de retícula capaz de reter a tinta de impressão e resultar numa cópia inteiramente negra. Depois, a chapa é trabalhada com o brunidor e raspador, que vai rebaixando essa textura com maior ou menor intensidade, obtendo, assim, as nuances de luz contrastando com o negro

profundo e aveludado. Trata-se de uma gravação muito delicada que não permite uma grande tiragem.

MARGEM

Seu uso percorre a história da gravura e das Artes Visuais em geral. Antes do século XVIII, eram cortadas, pois as gravuras costumavam ser encadernadas em álbuns. Viraram moda no século XIX graças aos críticos de arte.

MATRIZ

Suporte onde é gravada a imagem a ser reproduzida. Na xilogravura, chamaremos de matriz o bloco ou prancha de madeira. Na linoleogravura, o linóleo. Na gravura em metal (calcogravura), a chapa ou placa de metal (cobre, zinco, latão e ferro). Na litografia, é a pedra litográfica, a chapa de alumínio ou a folha a laser de poliéster. Na serigrafia, é a seda, o *nylon* ou poliéster esticado sobre um chassi de madeira ou metal, sobre o qual é gravada a imagem. Na monotipia, utiliza-se o vidro ou chapa de metal, de acetato, fórmica, de linóleo ou isopor, onde desenha-se o original.

MATRIZ RAIADA

Recurso utilizado pelo artista ou pelo gravador para, literalmente, inutilizar a matriz gravada, impossibilitando sua reutilização para evitar novas edições ou mesmo o roubo por terceiros. Geralmente é feito um X ou uma marca bem grosseira de grande extensão na superfície da matriz, anulando-a.

MONOCROMO

Manifestação artística que consiste na utilização de apenas uma cor em seus valores tonais.

MONOTIPIA

Denomina-se monotipia uma placa sobre a qual uma imagem é executada com a tinta adequada (tipográfica, tinta a óleo e etc.). Esta imagem é impressa, tornando-se a cópia única, sendo impossível ser obtido novamente um exemplar igual. Desta maneira, a monotipia situa-se entre as áreas gráficas e o desenho (ou a pintura). A monotipia, portanto, constitui-se de um processo híbrido, entre a pintura, o desenho e a gravura. Aproxima-se do gesto da pintura, da mancha de tinta, ou do traço, da linha; ao mesmo tempo possui características próprias da gravura, como

a inversão da imagem. Apesar de o próprio nome esclarecer, mono (único) e tipia (impressão), ou seja, que se obtém de uma prova única, em alguns casos há a possibilidade de se conseguir mais de uma cópia, evidentemente cada vez mais tênue, mais clara, permanecendo apenas um "fantasma"/vestígio da imagem.

MORDENTE

São as substâncias corrosivas utilizadas para gravar a imagem nas matrizes da gravura em metal, litografia e linóleo. Os mordentes podem ser ácidos propriamente ditos; sais ácidos como alguns nitratos e o percloro de ferro, assim como a soda cáustica no caso do linóleo. Os mordentes se usam na forma pura, diluídos, ou misturados a outras substâncias, visando a criar soluções de diferentes forças corrosivas que possibilitam a obtenção de gradações de claro/escuro segundo o tempo de imersão da matriz no mordente.

NUMERAÇÃO

É o que vemos na margem inferior esquerda da gravura. Por exemplo, 5/10 significa que este é o quinto exemplar de uma tiragem de dez exemplares. Este costume é posterior a 1880 e atribuída ao gravador inglês impressionista James McNeil Whistler. Nos casos específicos de Provas de Artistas, Prova de Estado e *Hors Commerce*, o numeral é colocado em romano sempre escrito a lápis na margem inferior esquerda.

MÚLTIPLO

Termo que é utilizado, principalmente a partir da década de 1960, para designar trabalhos artísticos que, sem serem gravuras ou esculturas moldadas, são concebidos com o intuito de serem reproduzidos em grande ou, às vezes, ilimitado número de cópias. Ao contrário da gravura e da escultura moldada, cujas cópias são tradicionalmente executadas a partir de uma matriz feita a mão pelo próprio artista, os múltiplos, realizados em geral com materiais e processos industriais, originam-se de um protótipo, de um projeto ou de instruções apresentados pelo autor da obra. Em Tese, o princípio que norteia este tipo de produção é o da disseminação da obra de arte, tornando-a, pelo procedimento da multiplicação, um bem de consumo acessível a um público mais vasto.

PAPEL

O papel deriva-se, basicamente, de uma pasta de elementos fibrosos de origem vegetal. O que muda são os procedimentos de fabricação: industrializado ou manufaturado. O papel pode diferenciar-se pela textura do acabamento que pode ser acetinado, liso, áspero ou fosco. A gramatura do papel, isto é, a quantidade de gramas por metro quadrado, é outro indicador importante da qualidade de um papel. Ela pode variar de 10 até mais de 600 gramas, dependendo da finalidade específica do papel. O PH do papel deve ser neutro ou levemente alcalino, nunca ácido.

PONTA-SECA

É um processo direto, de desenhar riscando com uma ponta de aço a placa de metal. Desta forma, criam-se linhas com rebarbas. A variação de pressão exercida pela mão cria diferentes profundidades na gravação e, conseqüentemente, diferentes tonalidades na estampa, já que encavos mais profundos retém maior quantidade de tinta. Como as rebarbas também guardam tinta, a linha da ponta-seca, ao ser impressa, resulta aveludada. A aproximação dos riscos, como também o número de cruzamentos, faz aparecer negros intensos. A desvantagem deste método é o desgaste a cada impressão que resulta numa tiragem reduzida.

*SIGLAS E NUMERAÇÕES PRÉ ESTABELECIDAS PELA UNESCO NO UNIVERSO DA GRAVURA E DE OBRAS SOBRE PAPEL EM GERAL.*¹⁹⁰

Na edição de uma gravura as provas podem ser descritas como a seguir:

P.A.

Prova de Artista: cópia idêntica às demais da tiragem, representativa de um percentual que o artista separa para seu acervo. Em Portugal, a edição de P.A representa 5% da tiragem final de uma gravura. No Brasil, a edição de P.A. representa 10% da tiragem final e o artista as identifica por meio de algarismos romanos¹⁹¹.

O restante da edição ou tiragem é enumerado segundo a sua totalidade; isto é, numa edição de 25 múltiplos. Esta será classificada com frações: 1/25 (primeiro múltiplo numa edição ou tiragem de 25 gravuras) a 25/25 (vigésimo quinto múltiplo numa edição ou tiragem de 25 gravuras).

¹⁹⁰ Algumas destas siglas podem também serem utilizadas em outros campos das artes visuais como na escultura, fotografia, cerâmica, objetos, cinema, dentre outros.

¹⁹¹ P.A. I, P.A II, P.A.III, etc.

P.E.

Prova de Estado: referente às cópias de imagem parcial impressas para conferência durante o processo, em etapas anteriores à configuração final.

H.C.

Hors Commerce ou fora de comércio, extradição de cópia(s) de uma mesma obra recém-impressa, separada da tiragem original e excluída de comercialização, com usual finalidade de presente ou acervo para museus, galerias e colecionadores.

P.I.

Prova do Impressor.

P.C.

Prova de Cor.

H.S.

F.N.

V.T

Variante de Tiragem; Todas as regras estabelecidas para Prova de Artista são válidas para a variante de tiragem.

REBARBA

Saliência da prancha de metal que acontece ao ser riscada com uma ponta-seca (de aço ou de diamante). É o efeito característico da ponta-seca que gera um aspecto aveludado sobre a superfície da gravura.

REGISTRO

Técnicas utilizadas para ajustar a matriz ao suporte a ser impresso, para que haja uma padronização da localização da gravura no papel. Pode-se realizar o registro de uma ou mais cores dependendo do projeto da gravura a ser realizada. Existem variadas formas de fazê-lo: *Kentô* (registro japonês); folhas presas às mesas (registro chinês); dois esquadros de papel Paraná fixados na cama da prensa ou em uma folha de papel; dois furos feitos com alfinetes; um furo e uma linha realizados na matriz ou na base na qual se coloca para permitir um encaixe perfeito quando se faz uma gravura de mais de uma cor.

ROLO

Usado para entintar as gravuras em relevo, as planas e também o metal. Podem ser de borracha, de poliuretano (xilogravura, gravura em metal e serigrafia) e de couro (litografia). Há três tipos de dureza da borracha: macio, intermediário e duro.

SERIGRAFIA

Deriva-se de um processo de impressão muito antigo, utilizado pelos chineses e japoneses para imprimir tecidos e papéis. No Ocidente, o processo de *stencil* foi utilizado, a partir do século XVI, para colorir xilogravuras, imprimir cartas de baralho e estampar tecidos para revestimentos de móveis e paredes. Por volta de 1907, esta técnica que já era conhecida como *silkscreen* passou a ser largamente utilizada empregada para fins comerciais, e, em 1936, passou a ser utilizada como procedimento artísticos, adotando, portanto, o nome de serigrafia.

Anexo 2 CRONOLOGIA DE EXPOSIÇÕES

JOSÉ PEDRO CROFT

[1] O seu trabalho está representado em Portugal nas coleções da Caixa Geral de Depósitos, Lisboa; Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; Fundação de Serralves, Porto; Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Lisboa; Ministério da Cultura; Sintra Museu de Arte Moderna “Coleção Berardo”, Sintra. No estrangeiro, as suas obras estão representadas nas coleções do Banco Central Europeu, Frankfurt, Alemanha; Centre Georges Pompidou, Paris, França; Centro Gallego de Arte Contemporâneo, Santiago de Compostela, Espanha; Colección Bienal de Escultura “Ciudad de Pamplona”, Espanha; Colección Fundación Helga de Alvear, Cáceres, Espanha; Fundación Caixa Galiza, La Coruña, Espanha; Fundación La Caixa, Barcelona, Espanha; MEIAC – Museu Extremeño Iberoamericano de Arte Contemporâneo, Badajoz, Espanha; Museo de Cantábria, Espanha; Museo de Zamora, Zamora, Espanha; Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Espanha; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil; Sammlung Albertina, Viena, Áustria. Ver Croft e Sardo (2014, p. 278).

Porto, 1957

Vive e trabalha em Lisboa

PRÊMIOS

2001

EDP Prize – Drawing, Portugal

Prémio Tabaqueira de Arte Pública, Queluz, Portugal

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

2019

Uma Coisa / One Thing, curated by Delfim Sardo, Galeria Municipal, Matosinhos,

Portugal

2018

Um corpo impermanente, Galeria Raquel Arnaud, São Paulo, Brazil

2017

– 2 desenhos, 2 esculturas, Galeria Vera Cortês, Lisbon Portugal

– Portuguese Official Representation 57th International Art Exhibition,

- La biennale di Venezia, curated by João Pinharanda, Italy
- Solo show, Galerie Bernard Bouche, Paris, France
 - ...con distintos ritmos!, Galeria Helva de Alvear, Madrid, Spain
 - José Pedro Croft, Coleção António Cachola, curated by Delfim Sardo, Espaço Chiado8, Lisbon, Portugal
 - José Pedro Croft: from one side to the other. Sculptures, drawings and engravings from the Serralves Collection, Museu Municipal de Faro, Portugal
 - Prova de Estado, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC), Portugal
- 2015
- Em outro lugar, mul.ti.plo Espaço de Arte, Rio de Janeiro, Brazil
 - Fora de Sítio, Paço Imperial, Rio de Janeiro, Brazil
 - Galerie Beranrd Bouche, Paris, France
 - Duas mesas, uma consola, Galeria Bessa Pereira, Lisbon, Portugal
 - Instalação, Capela do Morumbi, São Paulo, Brazil
- 2014
- Objectos imediatos, Fundação Carmona e Costa / Cordoaria Nacional, Lisbon, Portugal
 - Manera negra, La Caja Negra, Madrid, Spain
- 2013
- Ana León + José Pedro Croft, Carpe Diem Arte e Pesquisa, Lisbon, Portugal
 - Acotaciones al Vacío, Proyecto Paralelo, Mexico City, Mexico
 - Tres puntos no alineados, Palexco, La Coruña, Spain
- 2012
- Dois Desenhos, Uma Escultura, Appleton Square, Lisbon, Portugal
 - Proceso estacionario, Galería Helga de Alvear, Madrid, Spain
- 2011
- Galeria Mário Sequeira, Braga, Portugal
 - Marcações e territórios, curated by Bruno Marchand, Chiado 8 – Arte Contemporânea, Lisbon, Portugal

GALERIA VERA CORTÊS

- 2010
- Untitled, P28 Container project, Lisbon, Portugal
 - Public Sculpture for the Coruchéus Gardens, Lisbon, Portugal
- 2009
- Galeria Filomena Soares, Lisbon, Portugal
 - Galería SENDA, Barcelona, Spain
 - Engraving exhibition, Azores Arts Academy, Ponta Delgada, Azores, Portugal

- José Pedro Croft / Gallery 1, Marília Razuk Galeria de Arte, São Paulo, Brazil
- São Paulo Pinacoteca – Contemporary Art Museum of São Paulo, São Paulo, Brazil
- Galería SCQ, Santiago de Compostela, Spain
- 2008
- José Pedro Croft, Sculpture and Engraving, curated by Ricardo Nicolau, Centre of Portugal Pavilion, Coimbra, Portugal. Production: Serralves Foundation
- José Pedro Croft, Contra la pared, Galería Helga de Alvear, Madrid, Spain
- José Pedro Croft: Grabados 2006–2007, La Caja Negra, Madrid, Spain
- 2007
- José Pedro Croft – Inner Landscape, Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, Portugal
- São Paulo Pinacoteca – Contemporary Art Museum of São Paulo, São Paulo, Brazil
- Ediciones 2007, Galería Hartmann, Barcelona, Spain
- 2006
- José Pedro Croft – Engraving, CAM – Centro de Arte Moderna, Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, Portugal
- Galeria Quadrado Azul, Lisbon, Portugal
- MAM – Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brazil
- José Pedro Croft, New sculptures, Galería Senda, Barcelona, Spain
- Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil
- 2005
- Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – MAMAM, Recife, Pernambuco, Brazil
- Galería Maior – Palma de Mallorca, Palma de Mallorca, Spain
- José Pedro Croft / Engraving, La Caja Negra, Madrid, Spain
- Galería SCQ, Santiago de Compostela, Spain
- 2004
- Sculpture, Galeria Quadrado Azul, Oporto, Portugal
- 2003
- Galería Helga de Alvear, Madrid, Spain
- Galería VGO, Vigo, Spain
- Galería Senda, Barcelona, Spain
- Galería Vanguardia, Bilbao, Spain
- Centro Galego de Arte Contemporanea (CGAC), Santiago de Compostela, Spain
- 2002
- José Pedro Croft – Retrospectiva, Centro Cultural de Belém, Lisbon, Portugal

- Escultura, Galeria Quadrado Azul, Oporto, Portugal
 - José Pedro Croft – Graphic Works, La Caja Negra, Madrid, Spain
 - Untitled, Outdoor Sculpture Park Frieze Art Fair, London, UK
- 2001
- Sculpture, Galeria Quadrado Azul, Oporto, Portugal
- 2000
- Drawing and Sculpture, Galería Senda, Barcelona, Spain
 - Drawing and Sculpture, Palacete del Embarcadero, Santander, Spain
- 1999
- Desenho e Escultura, Museu da Cidade, Lisbon, Portugal
 - Desenho, Instituto Português Camões, Paris, France
- 1998
- Desenho e Escultura, Galeria Quadrado Azul, Oporto, Portugal
 - Desenho e Escultura, Galeria Serpente, Oporto, Portugal
- 1997
- Galería Maior, Pollença, Spain
 - Galería Juana Aizpuru, Madrid, Spain
- 1996
- Galería Luis Adelantado, Valencia, Spain
- 1995
- Espacio Mínimo, Murcia, Spain
- 1994
- Galeria Alda Cortez, Lisbon, Portugal
 - CAM – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, Portugal
 - Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, Brazil
- 1993
- Galería Fúcares, Madrid, Spain
 - Galería Tristan Barbarà, Barcelona, Spain
- 1992
- Galeria Valentim de Carvalho, Lisbon, Portugal
 - Galería Berini, Barcelona, Spain
 - Galeria Alda Cortez, Lisbon, Portugal
- 1991
- Galeria Alda Cortez, Lisbon, Portugal
 - Ado Gallery, Antwerp, Belgium
- 1990
- Galería Athenea, Barcelona, Spain
- 1989
- Galeria Diferença, Lisbon, Portugal

- Galeria Atlântica, Oporto, Portugal
1985
- Galeria Leo, Lisbon, Portugal
1984
- Galeria Leo, Lisbon, Portugal
1983
- Galeria Diário de Notícias, Lisbon, Portugal

EXPOSIÇÕES COLETIVAS (SELEÇÃO)

- 2019
 - Contra a Abstracção, Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos, curated by Sandra Vieira Jurgens, Centro de Arte Oliva, S. João da Madeira, Portugal
 - Corpo, abstracção e linguagem na arte portuguesa - Obras da Secretaria de Estado da Cultura em Depósito na Coleção de Serralves, Forum Arte Braga, Portugal
- 2018
 - Arte em São Bento – Coleção António Cachola 2018, curated by João Pinharanda, Palácio de São Bento, Lisbon, Portugal
 - Saudade, China e Portugal – Arte Contemporânea, curated by Yuko Hasegawa, Museu Coleção Berardo, Lisbon, Portugal
 - Constelação Cutileiro, curated by Nuno Faria and Filipa Oliveira, CIAJG, Guimarães, Portugal
 - Mesa dos sonhos. Duas coleções de arte contemporânea. Fundação Luso Americana e Fundação de Serralves, curated by João Silvério, Centro de Cultura Contemporânea de Castelo Branco, Portugal
 - Slice and dice, curated by Gregory Lang, Irène Laub Gallery, Brussels, Belgium
 - Line, Form and Colour – Works from the Berardo Collection, Museu Coleção Berardo, Lisbon, Portugal
 - A Conspiração das Formas, curated by Gabriela Vaz Pinheiro, works from Serralves Collection, Terminal de Cruzeiros Porto de Leixões, Matosinhos, PT
 - Roteiro de Arte em Barragens, Commissioned by EDP, Baixo Sabor, Portugal
 - Pensar em grande, Centro de Arte Manuel de Brito, Algés, Portugal
 - Variations portugaises, Abbaye St André Centre d’Art Contemporain, Meymac, France
 - ESCALA 1:1, Tabacalera, Madrid, Spain
- 2017
 - Still Cabanon, on the context of Anozero’17, Museu Municipal de Coimbra Edifício Chiado, Coimbra, Portugal
 - Uma Coleção = Um Museu | 2007–2017, 10 anos do Museu de Arte

- Contemporânea de Elvas (MACE) – Coleção António Cachola, Elvas, Portugal
- O Tempo Inscrito - Memória, Hiato e Projecção | Obras da Coleção Figueiredo Ribeiro, curated by Sérgio Fazenda Rodrigues, quARTel, Abrantes, Portugal
 - Black Box - Museu imaginário, Museu do Caramulo, Portugal
 - The Sibyl’s Gaze - Corporality and Transfiguration, curated by João Silvério, Museu do Oriente, Lisbon, Portugal
 - Portugal em Flagrante – Operação 1, 2 e 3, Museu Calouste Gulbenkian, Modern Collection, Lisbon, Portugal
- 2016
- “... não apenas lugares de felicidade” – Museu Nacional dos Coches, Lisbon, Portugal
 - Vantagens e desvantagens da História para a vida – Fórum Eugénio de Almeida, Évora, Portugal
 - A arquitectura dos artistas – Atelier-Museu Júlio Pomar, Lisbon, Portugal
 - Releer la colección – CGAC, Santiago de Compostela, Spain
 - As Casas na Coleção, CAM – Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, PT
 - Linhas do Tempo, Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, Portugal
 - Ensaio Visuales, Centro Galego de Arte Contemporanea (CGAC), Santiago de Compostela, Spain
 - Fora de Ordem/Obras da Coleção Helga de Alvear, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brazil
- 2015
- ...Y el tiempo se hizo, Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, Cáceres, Spain
- 2014
- Tão Alto quanto os olhos alcançam, Fundação Eugénio de Almeida, Évora, Portugal
 - Histórias: Obras da Coleção de Serralves, Serralves Museum, Oporto, Portugal
 - Habitar(s): Obras da Fundação de Serralves e Fundação luso Americana para o Desenvolvimento, Galeria da Biblioteca Almeida Garret, Oporto, Portugal
- 2013
- 93, Centro Galego de Arte Contemporanea (CGAC), Santiago de Compostela, Spain
 - Sentido em deriva: Obras da coleção da Caixa Geral de Depósitos, Culturgest, Lisbon / Oporto, Portugal
 - I’ll be your mirror, Lisbon week, Lisbon, Portugal
 - Sobre Papel, Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, Cáceres, Spain
 - Sincronias: Artistas portugueses en la Colección António Cachola,

MEIAC – Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo,
Badajoz, Spain

– LandArt 2013, Quinta do Pisão, Cascais, Portugal

– Colecção Serralves: obras recentes, Serralves Museum, Oporto, Portugal
2012

– Colectiva 2012. Pequeno formato, Galeria Fonseca Macedo, Ponta Delgada,
Azores, Portugal

– Traços, Pontos e Linhas_desenhos da colecção António Cachola, MACE,
Museu de Arte Contemporânea de Elvas, Portugal

– Circuito de Arte Pública, Paredes, Portugal

– Parque de Escultura Contemporânea, Vila Nova da Barquinha, Portugal

– Castelo em 3 Actos, Paço dos Duques de Bragança, Castelo de Guimarães,
Capital de Cultura, Guimarães, Portugal

– Arte Portuguesa do Século XX / 1960–2000, MNAC – Museu do Chiado,
Lisbon, Portugal

– Transitions. Honrar o Passado Seguir em Frente, Casa–Museu Abel Salazar,
S. Mamede de Infesta, Portugal

2011

– Antena 5 – Staging the Archive, MACE – Museu de Arte Contemporânea
de Elvas, Elvas, Portugal

– 30 Anos de Prémio AICA/MC: Arte Visuais, MNAC – Museu do Chiado,
Lisbon, Portugal

– Zona Letal, Espaço Vital, Obras da Colecção da Caixa Geral de Depósitos,
Museu Municipal de Tavira, Palácio da Galeria, Tavira, Portugal

– O voo do Bumerangue – 10 anos da Galeria Filomena Soares,
Galeria Filomena Soares, Lisbon, Portugal

– Provas de Cor, Obras da Colecção da Fundação EDP,
M|I|MO – Museu da Imagem em Movimento, Leiria, Portugal

– Common House – Works from the CAM Collection, curated by Leonor Nazaré,
CAM – Calouste Gulbenkian Fondation, Lisbon, Portugal

– B&W, La Caja Negra, Madrid, Spain

– The Secret Life of the words (13th edition of the Contemporary Art
Summer Project, Sines), collaboration between the Cultural Center Emmerico
Nunes (CCEN) and Câmara Municipal de Sines, curated by João Pinharanda,
Sines Arts Centre (CAS), Portugal

– En privado 2. La opción desamable, curated by Carlos Jover, Es Baluard,
Palma de Mallorca, Spain

– V Cerveira Art Biennial, Vila Nova de Cerveira, Portugal

– A Culpa Não É Minha – Trabalhos da colecção António Cachola, curated
by Eric Corne, Berardo Museum – Collection of Modern and Contemporary

Art, Lisbon, Portugal

- Let's talk about houses: When Art Speaks Architecture [building, unbuilding, inhabit], curated by Delfim Sardo, National Museum of Contemporary Art – Museu do Chiado, exhibition integrated in Lisbon Architecture Triennale 2010 program, Lisbon, Portugal
- Jogo de Espelhos, MACE – Museu de Arte Contemporânea de Elvas, Portugal
- Século XXI – Anos 10, CAMB – Centro de Arte Manuel Brito, Palácio Anjos, Algés, Portugal
- Negativo/Positivo, obras da Coleção de Arte da Fundação EDP, m|i|mo – museu da imagem em movimento, Leiria, Portugal
- Display: Objects, buildings and space, Experimenta Design, Palácio Quintela, Lisbon, Portugal
- Muito Obrigado, Arte portuguesa del siglo XXI en la colección Coca-Cola, DA2 Domus Atrium, Salamanca, Spain
- en construcción 3, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Vigo, Spain 2009
- Stardust, Fundament Foundation, Tilburg, Netherlands
- A luz, por dentro, curated by João Silvério, Quinta da Fonte da Pipa, ALLGARVE'09 Programme, Loulé, Portugal
- Edicions Maior – 18 anos, Galeria Maior, Palma de Mallorca, Spain
- Prison of Love, OTR espacio de arte, Madrid, Spain
- Desenhos: A a Z – Coleção Madeira Corporate Service, Pavilhão Branco, Museu da Cidade, Lisbon, Portugal
- BASE(S), Galería Luis Adelantado, Valencia, Spain
- Art Foundation Mallorca – Centro Cultural Andratx – CCA, Andratx, Majorca, Spain 2008
- A Propósito del espacio, OTR espacio de arte, Madrid, Spain
- Mirrors, Galeria Marília Razuk, São Paulo, Brazil
- Múltiplas Direcções, Uma exposição retrospectiva, curated by Pedro Lapa, Museu do Chiado – MNAC, Lisbon, Portugal
- Ponto de Vista: Obras da Coleção da Fundação PLMJ, curated by Miguel Amado, Museu da Cidade, Lisbon, Portugal
- Inauguração, OTR espacio de arte, Madrid, Spain
- Pasiones Privadas, Visiones Públicas, MARCO, Museo de Arte Contemporânea de Vigo, Vigo, Spain 2007
- José Pedro Croft, Michael Biberstein and Fernando Calhau, MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon, Portugal
- Inaugural exhibition, Contemporary Art Museum of Elvas, Elvas, Portugal

- Between the Lines, Stephane Simoens Contemporary Fine Art, Knokke-Zoute, Belgium
- Portugal Agora – À propos des lieux d'origine, MUDAM – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Luxembourg
- Addaya Centre d'Art Contemporani, Alaró, Majorca, Spain
- La vida privada – Colección Josep Civit, CDAN – Centro de Arte y Naturaleza – Fundación Beulas, Huesca, Spain
- Secuencias – 1976–2006. Arte contemporáneo en las colecciones públicas de Extremadura, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo MEIAC, Badajoz, Spain
- Graphic Works, Addaya Centre d'Art Contemporani, Alaró, Majorca, Spain 2006
- Os Anos 80, Serralves Foundation, Oporto, Portugal
- Território Oeste: Aspecto Singular Del Arte Português Contemporâneo, MACUF Museo de Arte Contemporâneo Union Fenosa, Coruña, Spain
- Conceitos para uma Coleção – Colección Helga de Alvear, Centro Cultural de Belém, Lisbon, Portugal
- Contemporary Portugal, Galerija Vartai, Vilnius, Lithuania 2005
- Portugal Novo: artista de hoje e amanhã, Pinacoteca do Estado de São Paulo
- Museu de São Paulo de Arte Contemporânea, São Paulo, Brazil
- Construir, Desconstruir e Habitar – Visões no espaço da coleção Berardo, Centro Cultural de Belém, Lisbon, Portugal
- Entre Linhas – Desenho na Coleção Fundação Luso-Americana, Culturgest, Lisbon, Portugal
- Perspectivas del Arte en Portugal, Fundación Marcelino Botín, Santander, Spain
- Grandes dimensiones de Tristan Barberà Editions, Galería Hartmann, Barcelona
- Meio Século de Arte Portuguesa 1944–2004, MNAC – Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisbon, Portugal 2004
- José Pedro Croft, escultura e Paulo Nozolino, fotografia, Galeria Quadrado Azul, Oporto, Portugal
- Aqui e agora, Museu de Arte Moderna de Sintra – Coleção Berardo, Sintra, Portugal
- 20+1 artistas portugueses nas coleções do CGAC, Centro Galego de Arte Contemporânea (CGAC), Santiago de Compostela, Spain
- A arañeira. 100 artistas da colección CGAC, Centro Galego de Arte Contemporânea (CGAC), Santiago de Compostela, Spain

2003

– Arte Contemporânea – Coleção da Caixa Geral de Depósitos – Obras de 1968 a 2002, MEIAC – Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo Badajoz, Spain

– Instalação em espaço público, Bragança, Portugal

– Group Show, Galeria Quadrado Azul, Oporto, Portugal

– La Colección, Caixa Forum, Barcelona, Spain

– Coleção Isabel Lopes em depósito no MNAC, MNAC – Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisbon, Portugal

2002

– Coleção de Arte Contemporânea da Fundación Coca-Cola España, Edifício Sede da Caixa Geral de Depósitos, Lisbon, Portugal

– Os dias de Tavira, Armazém A, Tavira, Portugal

– Límits da la Percepció, Fundació Joan Miró, Barcelona, Spain

– Duero: Águas Discursivas, Convento de S. Francisco, Zamora, Spain

– Downstream, Centro Cultural de San Agustín, El Burgo de Osma, Soria, Spain

– Zoom: 1986–2002 – Coleção de Arte Contemporânea da Fundação Luso Americana para o Desenvolvimento, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Oporto, Portugal

– Contemporary Art from Portugal, European Central Bank, Frankfurt, Germany
2001

– Porto – Roterdão, Cidades Europeias da Cultura, PHOEBUS, Rotterdam, Netherlands

– Connecting Worlds: Contemporary Sculpture from the European Union, Kennedy Center for the Performing Arts, Washington D.C., USA

– Casa y Ciudades, Sala de Armas, Ciudadela, Pamplona, Spain

– Encrucijada. Reflexiones en torno a la pintura actual, Sala de Exposiciones de Plaza de España, Madrid, Spain

– ...realidades imaginadas, Galería Senda – Espai 292, Barcelona, Spain

– EDP prize, Serralves Museum, Oporto, Portugal

– Están 6, Galería SCQ, Santiago de Compostela, Spain

2000

– Coleção Portuguesa de Arte Contemporânea do MEIAC, Fundação D. Luís I, Cascais, Portugal

– Galeria Maior, Pollença, Majorca, Spain

– Marca Madeira 2000, Funchal, Madeira, Portugal

– Um olhar sobre a Coleção Berardo, Museu de Arte Moderna de Sintra, Coleção Berardo, Sintra, Portugal

– O Génio do Olhar – Desenho como disciplina 1991–1999, Instituto de Arte Contemporânea, Portugal

1999

Escultura, Galeria Quadrado Azul, Oporto, Portugal

1998

– Anos 80, Culturgest, Lisbon, Portugal

– Navegar é preciso, Centro Cultural São Paulo, Brazil

– Galeria Quadrado Azul, Oporto, Portugal

1997

– A Céu Aberto, José Pedro Croft e Susana Solano, Serralves Foundation, Oporto, Portugal

– Galería Juana Aizpuru e Galeria Camargo Vilaça, Guadalajara, Mexico

– Linha de Costa, Munich, Germany

– Collection of La Caixa Foundation, Barcelona, Spain

– Fórum Atlântico, Galeria Quadrado Azul, Coruña, Spain

1996

I Sculpture Biennial of Ciudad de Pamplona, Pamplona, Spain

1995

– XLVI Venice Biennial, Venice, Italy

– Die Rote Burg, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Germany

1994

– Perspectives, Centre d'Art Contemporain, La Ferme du Buisson, Centre d'Art et de culture de Marne-la-Vallée, Noisiel, France

– Artistas Extranjeros en las colecciones del Museo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spain

– I Encontro de Escultura Ibérica Actual, Museo Provincial de Lugo, Lugo, Spain

1993

Meeting Points, Galeria Tomas March, Valencia/Galeria Fúcares, Almagro, Spain

1992

Silence to Light, Watari-Um/The Watari Museum for Contemporary Art, Tokyo, Japan

1991

Tríptico – Festival Europalia 91 Portugal, Museum Van Hedendaagse Kunst, Ghent, Belgium

1990

– Última Frontera – 7 Artistas Portuguesos, Centre D'Art Santa Mónica, Barcelona, Spain

– Margo Leavin Gallery, Los Angeles, USA

– Pontom.Temse, Museum Van Hedendaagse Kunst, Gent, Temse, Belgium

1989

Tendencies in Contemporary Portuguese Art, Exhibitions Building, Charlottenborg, Copenhagen, Denmark

1987

- 70–80, Arte Portuguesa, Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro (Brazil), Philadelphia (USA)
- Arte Contemporâneo Português, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, Spain
- Monumenta, Openleechtmuseum voor beeldhouwkunst, Middleheim, Antwerp, Belgium
- Inside–Outside, Museum Van Hedendaagse Kunst, Antwerp, Belgium
- 19ª Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo, Brazil

1986

- Bienal de Escultura, Tarrega Sculpture Biennial, Spain
- Le XXème au Portugal, Centre Albert Borschette, Brussels, Belgium
- Litoral, Palácio Municipal de Exposiciones, Kiosco Alfonso, La Coruña, Spain
- VII Bienal de Pontevedra, Pontevedra, Spain
- III Exposição de Artes Plásticas, Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, Portugal
- Escultura Ibérica Contemporânea, Bienal de Zamora, Zamora, Spain

Bibliography (selection)

- José Pedro Croft, Medida Incerta / Uncertain Measure, catalogue Portuguese Official Representation 57th International Art Exhibition, La biennale di Venezia, Hatje Cantz, 2017
- José Pedro Croft, Prova de Estado / State Proof, Vila Nova de Famalicão: Documenta, 2016
- José Pedro Croft, Objetos Imediatos, Lisbon: Documenta, 2014
- Três Pontos no Alineados. La Coruña: Ayuntamiento de A Coruña. Cultura, Artedardo, S.L., 2013
- José Pedro Croft, Escultura, Desenho, Gravura, Fotografia. Lisbon: Bial, 2011
- Wohl, Hellmut – Paisagem interior. Lisbon: Calouste Gulbenkian Foundation, 2007
- Anjos, Moacir; Garcia, Aurora – José Pedro Croft. Rio de Janeiro: Imago Escritório de Arte, 2007
- Dias, Isabel Matos; Molder, Jorge – José Pedro Croft. Gravuras. Lisbon: CAM – Calouste Gulbenkian Foundation, 2006
- Entre Linhas, Desenho na Colecção da Fundação Luso–Americana. Lisbon: FLAD, 2005
- José Pedro Croft. Santiago de Compostela: CGAC, 2003
- Cadernos de Viagem. Santiago de Compostela: CGAC, 2003
- Caldas, Manuel Castro – José Pedro Croft 1979–2002 Retrospectiva. Lisbon: Centro Cultural de Belém, 2002
- O Génio do Olhar. Desenho como disciplina 1991–1999. Lisbon: Ministério da Cultura/Instituto das Artes, 2000

- José Pedro Croft. Cantabria: Câmara de Comércio da Cantábria, 2000
- Desenho. Escultura. José Pedro Croft. Paris: Instituto Camões, 1999
- Desenho. Escultura. Lisbon: Câmara Municipal de Lisboa, 1999
- José Pedro Croft. Oporto: Galeria Quadrado Azul, 1998
- José Pedro Croft. Valencia: Galeria Luís Adelantado, 1996
- Portugal XLVI Bienal de Veneza 1995. Lisbon: Secretaria de Estado da Cultura, 1995

Collections

- Caixa Geral de Depósitos, Lisbon, Portugal
- Centre Georges Pompidou, Paris, France
- CAM–Centro de Arte Moderna, Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, Portugal
- Centro Galego de Arte Contemporâneo (CGAC), Santiago de Compostela, Spain
- Coleção Figueiredo Ribeiro - QUARTEL Abrantes, Portugal
- Colección Bienal de Escultura “Ciudad de Pamplona”, Pamplona, Spain
- Colección Fundación Helga de Alvear, Cáceres, Spain
- European Central Bank, Frankfurt, Germany
- Fundação de Serralves, Oporto, Portugal
- Fundação Luso–Americana para o Desenvolvimento, Lisbon, Portugal
- Fundación Caixa Galicia, La Coruña, Spain
- Fundación Banco sabadell, Barcelona, Spain
- Fundación La Caixa, Barcelona, Spain
- Jorge Perez Collection, Miami, U. S. A.
- Leal Rios Foundation, Lisbon, Portugal
- MACE Museu Arte Contemporânea de Elvas - Coleção António Cachola, Portugal
- MEIAC, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, Spain
- Ministério da Cultura, Portugal
- Museo de Cantabria, Spain
- Museo de Zamora, Zamora, Spain
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNAC), Madrid, Spain
- Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), Rio de Janeiro, Brazil
- Sammlung Albertina, Viena, Austria
- Sintra Museu de Arte Moderna “Colecção Berardo”, Sintra, Portugal

CAO GUIMARÃES

Estados Unidos (Nova Iorque - Galeria Nara Roesler) / 2016 / Deriva;
Brasil (São Paulo - Galeria Nara Roesler) / 2015 / Depois;
Brasil (São Paulo - SESC Interlagos) / 2015 / Estética da Gambiarra;
Brasil (São Paulo - Itaú Cultural) / 2013 / Ver é uma Fábula;
Alemanha (Frankfurt - galeria Anita Beckers) / 2013 / Seeing is a little fable;
Brasil (São Paulo - Galeria Nara Roesler) / 2012 / Passatempo;
Brasil (Rio de Janeiro - Cavalariças Parque Lage) / 2012 / Estética da Gambiarra;
Uruguai (Montevideo - Centro de Exposiciones SUBTE - CME) / 2011 / Inmersión Sensoria: La obra de Cao Guimarães;
França (Paris - Galerie Xippas) / 2011 / Cao Guimarães;
Espanha (Madri - Galeria La Caja Negra) / 2011 / Cao Guimarães- Paisagens Reais/ Campo Cego;
Estados Unidos (Nova Iorque - Galeria Society Contemporary) / 2011 / Wonders and Inventions;
Estados Unidos (Nova Iorque - Museum of Modern Art) / 2011 / Premiere Brazil!
Brasil (Rio de Janeiro - Galeria A Gentil Carioca) / 2010 / Zum Zum Zum;
Brasil (São Paulo - Galeria Nara Roesler) / 2009 / Memória e outros esquecimentos;
Grécia (Chipre - Centre for Contemporary Art) / 2009 / Pharos;
Estados Unidos (Miami - Art Basel) / 2009 / Sala Especial;
Brasil (Belo Horizonte - Museu de Arte da Pampulha) / 2009 / Sem título;
Espanha (Madri - ARCO) / 2008 / La Casa Encendida;
Espanha (Burgos - Centro de Arte Caja de Burgos) / 2007 / Sem título;
Brasil (São Paulo - Galeria Nara Roesler) / 2006 / Gambiarras;
Espanha (Madri - ARCO) / 2006 / sala Especial;
Inglaterra (Londres - Gasworks) / 2006 / Sem título;
Espanha (Madri - Galeria La Caja Negra) / 2005 / Sem título;
Dinamarca (Copenhague) / 2004 / Appendix;
Brasil (São Paulo -Galeria Nara Roesler) / 2004 / Sem título;
Brasil (Belo Horizonte - Galeria Celma Albuquerque) / 2002 / Sem título;
Brasil (Niterói - Galeria FUNARTE e UFF) / 1995 / Fotofagia;
Brasil (Belo Horizonte-Galeria Itaú) / 1992 / Depois do Dilúvio.

EXPOSIÇÕES COLETIVAS DE CAO GUIMARÃES

Holanda. (Amsterdã - EYE Filmmuseum) / 2017 /Locus:Apichatpong Weerasethakul/Cao Guimarães
Estados Unidos (San Francisco - MOMA) / 2016 / The Campaign for Art;
Guatemala (Cidade da Guatemala) / 2016 / Bienal de Arte Paiz
Holanda (Amersfoort - Kunsthal KAdE) / 2016 / Soft Power Arte Brasil,
Brasil (Niterói MAC) / 2016 / A arte de contar histórias

Brasil (São Paulo - MAM-SP) / 2015 / 34º Panorama da Arte Brasileira

Estados Unidos (Nova York - MoMA) / 2015 / Scenes for a New Heritage

Brasil (São Paulo - Serviço Social do Comércio de São Paulo – SESC - SP) / 2015 / Frestas: Trienal de Artes

Brasil (São Paulo – Serviço Social da Indústria de São Paulo - SESI - SP) / 2015 / Carne vale: imaginário carnavalesco na cultura brasileira

Brasil (Rio de Janeiro - Parque Lage) / 2015 / Quarta-feira de cinzas

Estados Unidos (Columbus - Wexner Center for the Arts) / 2014 / Cruzamentos: Contemporary Art in Brazil

Brasil (Rio de Janeiro - Galpão Bela Maré) / 2014 / Travessias 3/Arte Contemporânea na Maré

Brasil (São Paulo – Itaú Cultural) / 2014 / Cidade Gráfica

Emirados Árabes Unidos (Sharjah) / 2013 / Sharjah Biennial 11 Film Programme

Brasil. (Curitiba - Museu Oscar Niemeyer) / 2013 / 20ª Bienal Internacional de Curitiba

Estados Unidos (Arizona - Arizona State University - ASU Art Museum). / 2013 / Turn off the Sun: Selections from la Colección Jumex

Estados Unidos (Illinois Krannert Art Museum) / 2013 / Blind Field

Noruega (Trondheim - Trondheim Kunstmuseum) / 2012 / SAMMEN/TOGETHER

México (Ecatepec - Fundación/Colección Jumex) / 2012 / Poule!

França(Paris - Galerie Jardin- Musée du quai Branly) / 2012 / Les Maîtres du Désordre

Noruega (Trondheim - Trondheim Kunstmuseum) / 2012 / The Spiral and the Square – Exercises in Translatability

França (Paris - Maison Européenne de la Photographie) / 2012 / O Elogio da Vertigem: Coleção Itaú de Fotografia Brasileira

P.R. China (Shenzhen - Shenzhen & Hong Kong Bi-City Biennale of Urbanism/ Architecture) / 2011 / And then it became a city: six cities under 60

Suécia.(Estocolmo-Bonniers Konsthall) / 2011 / The Spiral and The Square – Exercises in Translatability

Brasil (Porto Alegre - 8ª Bienal do Mercosul) / 2011 / Ensaios de Geopoética

Estados Unidos (Nova York-New Museum) / 2010 / Experimental Film and Video from Brazil

Coréia do Sul (.Seoul-Seoul Museum of Art) / 2010 / Trust, 6th Media City Seoul Biennial

Áustria (Viena - Kunsthalle Wien) / 2010 / Tropicália: The 60s in Brazil

Estados Unidos (Pennsylvania - Institute of Contemporary Art University of Pennsylvania) / 2010 / Everyday Imaginary, Video Art: Replay, Part 2

Alemanha (Berlim - Akademie der Künste) / 2010 / Das Verlangen nach Form und zeitgenössische Kunst aus Brasilien – O Desejo da Forma. Neoconcretismo

México (Cidade do México - Jumex Collection) / 2010 / The Traveling Show;

Brasil.(Rio de Janeiro - Instituto Moreira Salles) / 2009 / O outro eu;

Espanha (La Coruña - Museo de Arte Contemporânea Union Fenosa – MACUF) / 2009 / Antes de Ayer y Pasado Mañana: o lo que puede ser pintura hoy;

França (Nantes - Estuaire) /2009/;

Espanha (Andraxt - Centro de Arte Contemporânea de Maiorca-CCA) / 2009 / Myth of Childhood;

Porto Rico (San Juan) / 2009 / III Trienal Poligráfica de San Juan;

Suíça (Aldof- Haus Fuer Kunst Uri.) / 2009 / Mythos Kindheit;

Canadá (Montreal) / 2009 / 6ª Bienal de Montreal;

Holanda (Rotterdam - Museum Boijmans Van Beuningen) / 2009 / Brazil Contemporary;

Argentina (Buenos Aires - Museo de Arte Moderno de Buenos Aires - MAMBA) / 2009 / Visionaries – Audiovisual Works in Latin America;

Itália (Firenze – Vídeo Arte Internazionale) / 2009 / Worlds on Vídeo;

Espanha (Las Palmas de Gran Canária) / 2009 / 13th Festival Internacional de Cinema de Las Palmas;

Estados Unidos (New York) / 2009 / Mostra Documenta Brasil: Ritmos de Brasilidade; Brasil (São Paulo) / 2009 / Mostra Paralela na 28ª Bienal de São Paulo;

Espanha (Vigo - Museo de Arte Contemporânea de Vigo) / 2009 / Pánsions Privadas, Visions Públicas;

Áustria (Graz.- Thyssen-Bornemisza Art Contemporary) / 2009 / Collection as Aleph;

Inglaterra (Wolverhampton Worlverhampton Museum) / 2007 / ,

Bélgica (Mechelen) / 2007 / Contour 3rd Biennial for Video Art;

Argentina (Córdoba Centro Cultural Espanã-Córdoba) / 2007 / ,

Itália (Milanno - Studio Guenzani) / 2007 / Close to Me;

México (Mexico City - Museo de Arte Carrillo Gil) / 2007 / ..;

Estados Unidos (New York - Guggenheim Museum) / 2007 / The Shapes of Space;

Brasil (São Paulo - Itaú Cultural) / 2006 / Narrativas;

Uruguai (Montevideo Centro Cultural de España) / 2006 / No olho do outro/ Con los ojos del outro;

Brasil (São Paulo - Itaú Cultural) / 2006 / Primeira Pessoa;

Espanha (Madrid) / 2006 / ARCO – International Contemporary Art Fair;

Belgica (Liege) / 2006 / Liege Art Biennial

Brasil (São Paulo) / 2006 / 27ª Bienal Internacional de São Paulo;

México (Mexico City - Museo de Arte Carrillo Gil) / 2006 / Chocolate;

Brasil. (Curitiba - Museu de Arte Contemporânea) / 2006 / Salão de Arte de Curitiba;

Brasil (São Paulo - Galeria Vermelho) / 2006 / Situ/ação - aspectos do documentário contemporâneo;

Espanha. (Madrid - Museo Reina Sofia) / 2005 / “Cine y Casi Cine”;

Alemanha (Cologne - Ludwig Museum) / 2005 / “Discover Brazil: Painting, Sculpture, Installation”;

Estados Unidos/México (San Diego/Tijuana) / 2005 / “Farsites” inSite_05,

França (Paris) / 2005 / Espace Topographie de Art. Irsquo;

Alemanha (Cologne - Ludwig Museum) / 2005 / Discover Brazil: Painture, sculpture, installation;

Brasil (São Paulo - Instituto Itaú Cultural) / 2005 / Corpo na Arte Brasileira;

Brasil (Rio de Janeiro) / 2005 / Encontro com Arte: Razão e Sensibilidade;

Estados Unidos (Los Angeles, Los Angeles Contemporary Exhibitions - LACE) / 2005 / Old News;

França (Paris) / 2005 / Passage de Retz;

Brasil (São Paulo - Paço das Artes) / 2004 / O Corpo – Entre o público e o privado;

Equador (Quito - Centro Cultural Metropolitano de Quito) / 2004 / Estratégias Barrocas - Arte Contemporânea Brasileira

Espanha. (Madrid - ARCO - International Contemporary Art Fair) / 2004 / Up Coming;

Espanha (Madrid - La casa encendida) / 2004 / Memory and Landscape;

Brasil (Curitiba) / 2003 / Imagética;

Japão (Tokyo - Mori Museum) / 2003 /

Brasil (São Paulo - São Paulo Cultural Center) / 2003 /
 Estados Unidos (Miami Beach Art Basel) / 2003 / Video Lounge;
 Brasil (São Paulo) / 2002 / Bienal Extra;
 Brasil (Belo Horizonte - Palácio das Artes) / 2002 / Centenário de Drummond;
 Brasil (Curitiba - Novo Museu) / 2002 / Matéria-Prima;
 Brasil (São Paulo - Instituto CINE) / 2002 / Projeto Insitu;
 Brasil (São Paulo) / 2002 / XXV Bienal International São Paulo;
 Brasil (São -Tomie Ohtake Institute,) / 2002 / Territórios [Territory];
 Israel (Tel Aviv -Video Zone) / 2002 / The 1st International Video-Art Biennial;
 Espanha (Barcelona - Art Santa Monica- Centre drsci) / 2001 / Transexual Express.;;
 Brasil (Vitória - Museu Ferroviário Vale do Rio Doce) / 2000 / A Forma e os Sentidos – Tridimensão Mineira;
 Estados Unidos (Nova Iorque) / 2000 / Guggenheim Museum Collection;
 Estados Unidos (Utah - Park City) / 2000 / Slamdance 2000;
 Brasil (São Paulo - Museu da Imagem e do Som - MIS) / 1999 / IV Mês Internacional da Fotografia;
 Brasil (São Paulo - Itaú Cultural Institute) / 1999 / Objeto anos 90 – cotidiano-arte
 Inglaterra (Londres Westminster University) / 1998 /,
 Brasil (São Paulo) Arte Cidade III [Art – City III] / 1997 /
 Inglaterra (Londres The Photographers Gallery) / 1996 /Contemporary Brazilian Photography – Ex-votos;
 Brasil.(São Paulo - Parque do Ibirapuera) / 1996 / Antartica Artes com a Folha.;;
 Brasil. (Belo Horizonte - Palácio das Artes) /1994 / BH – 100 anos: 10 olhares sobre a cidade;
 Brasil. (Belo Horizonte - Galpão EMBRA Palácio das Artes) /1994 / Chão e Parede [Floor and Walls];.
 Brasil (São Paulo - downtown) / 1993 / Homem-Sanduíche;
 Brasil (São Paulo - Museu Lasar Segall) / 1993 / Fotografia Construída [Built Photography].
 Brasil (São Paulo - Museu da Imagem e do Som-MIS) / 1993 / O fotógrafo construtor [The Builder Photographer
 Brasil (Rio de Janeiro Parque Laje) / 1992 / Além da Fotografia [Beyond Photograph];
 Brasil (Belo Horizonte - Palácio das Artes) / 1992 / Utopias Contemporâneas [Contemporary Utopies];

Além das exposições individuais e coletivas Guimarães, tem sido frequentemente convidado para palestras, júri ou curadoria de festivais internacionais de cinema ou para mostras retrospectivas do conjunto de sua obra

MOSTRAS RETROSPECTIVAS DE CAO GUIMARÃES

Argentina (Buenos Aires - Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente - BAFICI) / 2014 /
 Retrospectiva de filmes;
 México (Cidade do México - Cinemateca do México) / 2014 / Retrospectiva de filmes
 Chile (Santiago - Festival Internacional de Documentários de Santiago - FIDOCES) / 2013 / Retrospectiva de filmes
 Brasil (Belo Horizonte - Serviço Social do Comércio Palladium - SESC Palladium) / 2013 / Retrospectiva de
 filmes;

Brasil (São Paulo - Itaú Cultural SP) / 2013/ Retrospectiva de filmes;
Estados Unidos (New York -MoMA) / 2011/ Retrospectiva de filmes;
Espanha (Las Palmas - Festival Internacional de Cine Las Palmas de Gran Canaria) / 2010 / Retrospectiva de filmes;
Brasil (São Paulo - Itaú Cultural SP) / 2013 / Retrospectiva de filmes;
Brasil (São Paulo - MIS – Museu da Imagem e do Som) / 2009 / Mostra de Curtas Cao Guimarães;
Brasil (São Paulo - SESC SP) / 2008 / Cinema de Cozinha. Mostra Retrospectiva Cao Guimarães;
Brasil (Piracicaba) / 2007 / “Realidade e Arte no Documentário Brasileiro”;
Argentina (Buenos Aires Sala Lugones) / 2007 / Mostra Retrospectiva;
Brasil (Belo Horizonte - Cine Humberto Mauro) / 2006 / Retrospectiva de Filmes;
Singapura (Singapura - II Festival de Cinema Brasileiro de Singapura) / 2005 / Retrospectiva de filmes;
França (Paris - Espaço Brésil Carreau du Temple) / 2005 / Retrospectiva de filmes;
Brasil (Tiradentes - Festival de Tiradentes) / 2005 / Retrospectiva de filmes (cineasta homenageado);
Brasil (Salvador - Panorama Coisa de Cinema) / 2005 / Retrospectiva de filmes
França (Paris - Centro George Pompidou) / 2005 / XXVII Festival Cinéma du Réel.

COLEÇÕES PERMANENTES DE CAO GUIMARÃES

Museo de la Comunidad de Madrid. Madrid, Espanha.
Museo de Arte Thyssen-Bornemisza. Madrid, Espanha.
Museum of Modern Art; MoMA. Nova York, EUA.
Instituto Cultural Inhotim. Brumadinho, Brasil.
Guggenheim Museum. Nova York, EUA.
Tate Modern. Londres, England.
Fondation Cartier pour L’art Contemporain. Paris, França.
Walker Center. Minneapolis, EUA.
Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães; MAMAM. Recife, Brasil.
Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, Brasil.
Museu de Arte Moderna. São Paulo, Brasil.
Itaú Cultural. São Paulo, Brasil.
Coleção Julia Stoschek, Alemanha.
Coleção Diana e Moises Beresdivin, Porto Rico.

SÉRIES FOTOGRÁFICAS DE CAO GUIMARÃES

2002. BH.Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander. Letras alfabéticas. 26 fotografias. Dimensões: 24 cm x 30 cm cada.

2007. Cao Guimarães. Paquerinhas. Word in progress. Dimensões: 100 cm x 70 cm cada.
2008. Cao Guimarães. Tailândia e Brasil. De portas abertas. 8 fotografias. Dimensões: 60 cm x 40 cm cada.
2008. Cao Guimarães em colaboração com Carolina Cordeiro. Campo cego. 10 fotografias.
2009. Cao Guimarães. Paisagens reais- homenagem a Guignard. 7 fotografias. Dimensões: 52 cm x 80 cm cada.
2009. Cao Guimarães e O Grivo. Espantalhos. 16 fotografias e áudio 3.1. Dimensões: 179,5 cm x 80 cm cada.
2011. Cao Guimarães e Carolina Cordeiro. Dia de festa. Série fotográfica. 9 fotografias. Dimensões variadas.
2012. Cao Guimarães. Sem título. 3 fotografias. Dimensões: 100 cm x 100 cm cada.
2015. Cao Guimarães. Sonho de bebê. 4 fotografias. Dimensões: 58 cm x 42 cm cada.

GIUSEPPE PENONE

[1] CRONOLOGIA DAS EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS DE GIUSEPPE PENONE

Datas e locais das mostras de Penone: Itália (Torino)/ 1968 / Giuseppe Penone; Itália / 1969 / Giuseppe Penone; Mônaco /1970 / Giuseppe Penone; Itália /1970 / Giuseppe Penone; Itália /1971 / Informazione sulla presenza italiana; Alemanha /1972 / Giuseppe Penone; Alemanha /1973 / Giuseppe Penone (2 mostras homônimas); Itália / 1973 / Giuseppe Penone (mostras homônimas); Itália / 1974 / Giuseppe Penone; Holanda / 1974 / Giuseppe Penone; Alemanha /1975 / Eine Ausstellung in drei Teilen; Itália /1975 / Peli; Itália / 1975 / Giuseppe Penone (2 mostras homônimas); Itália / 1976 / Giuseppe Penone (2 mostras homônimas); Suíça / 1977 / Bäume Augen Haare Wände Tongefäss / 1977; Itália / 1978 / Giuseppe Penone (4 mostras homônimas); Alemanha / 1978 / Le sculture divelte in zolle e capovolte conservano le inter capedini di vuoto che le patate riempiono; Alemanha / 1978 / Giuseppe Penone; França / 1979 / Giuseppe Penone; Suíça / 1979 / Documentation 5; Holanda / 1980 / Giuseppe Penone; Holanda / 1980 / Giuseppe Penone; Alemanha / 1980 / Giuseppe Penone (2 mostras homônimas); Itália / 1980 / Giuseppe Penone; Inglaterra / 1980 / Giuseppe Penone; Bélgica / 1980 / Giuseppe Penone; Holanda / 1980 / Recent werk; Suíça / 1979- 1980 / Arbeiten aus Mönchengladbach; Estados Unidos / 1981 / Giuseppe Penone; Alemanha / 1981 / Essere fiume; Alemanha / 1982 / Giuseppe Penone; Itália / 1982 / Giuseppe Penone (2 mostras homônimas); Estados Unidos / 1982 / Essere fiume; Suíça / 1982 / La condanna del vegetali al ricordo dei suoi gesti. L' opera vegetale dello scultore; Itália /1983 / Giuseppe Penone; França / 1983 / Giuseppe Penone; Canada /1983 / Giuseppe Penone; Estados Unidos / 1984 / Giuseppe Penone (2 mostras homônimas); França /1984 / Giuseppe Penone; Estados Unidos / 1985 / Giuseppe Penone; Alemanha / 1985 / Pfad- sentiero; França / 1985 / Incredulo senza scuza di ordini regole misure e armonie; França / 1986 / Giuseppe Penone (3 mostras homônimas); Suíça / 1986 / Neue Arbeiten; Bélgica / 1986 / Creuser la mémoire de la boue (exercice de sculpture); Estados Unidos / 1987 / Giuseppe Penone; França / 1987 / Pages de ter; Alemanha / 1987 / Eine neue Arbeit; Itália / 1987 / Giuseppe Penone; França / 1988 / Giuseppe Penone; Itália / 1988 / Giuseppe Penone; Inglaterra / 1989 / Recent Sculpture; Canadá / 1989 / Recent Sculpture; França / 1989 / Courbes de niveau; Itália / 1989 / Giuseppe Penone (4 mostras homônimas); Alemanha / 1990 / Giuseppe Penone; França / 1991 / Foglie e suture; França / 1991 / Le space de la main; Itália / 1991 / Giuseppe Penone; Estados Unidos / 1992 / I have been a tree in the hand; Alemanha / 1992 / Raccogliere gli sguardi; Itália / 1992 / Giuseppe Penone invita Johannes Claders; França / 1992 / Giuseppe Penone; França / 1992 / Le acque, i venti, le genti, gli alberi, i serpi sono vene di pietra; Inglaterra / 1993 / Drawing and Sculpture; Suíça / 1993 / Images de pierre; França / 1993 / La structure du temps; Itália / 1994 / Giuseppe Penone; França / 1994 / L' image du toucher; Estados Unidos / 1995 / Giuseppe Penone; Inglaterra / 1995 / Giuseppe Penone; França / 1995 / Giuseppe Penone; Itália / 1995 / Giuseppe Penone; Belgica / 1997 / Giuseppe Penone; Alemanha / 1997 / Die Adern des Steins; França / 1997 / Piéges de lumière; Japão / 1997 / Giuseppe Penone; Holanda/ 1997 / Giuseppe Penone; Holanda / 1994-98/ Propagazione; Itália / 1998 / Giuseppe Penone; Alemanha / 1998 / Giuseppe Penone; Espanha / 1999 / Giuseppe Penone 1968-1998; Irlanda / 1999 / Giuseppe Penone; Suíça / 2000 / Giuseppe Penone; Estados Unidos / 2000 / Giuseppe Penone; França / 2000 / Dessins et sculptures; Itália / 2000 / Giuseppe Penone; Alemanha / 2000 / Respirare l' ombra; Japão / 2000 / Pelle di marmo su pine de acacia- albero in torsione destra; Itália / 2002 / Spoglia d'oro sus pine d'acacia; Suíça

/ 2002 / Giuseppe Penone; França / 2003 / Giuseppe Penone; Estados Unidos / 2003 / Giuseppe Penone; Italia / 2003 / Paesaggi del cervello; Italia / 2003 / Ombra di terra; Estados Unidos / 2004 / the Imprint of Drawing; Inghilterra / 2004 / the Imprint of Drawing; França / 2004 / Giuseppe Penone; Espanha / 2004 / Giuseppe Penone; Suíça / 2006 / Sculptures et Dessins Récents; Itália / 2006 / Sulla punta della matita specchia la pelle dell'universo; Japão / 2006 / Sorgente di cristallo; Itália / 2006 / Giuseppe Penone; França / 2006 / Giuseppe Penone; Alemanha / 2006 / Giuseppe Penone; Itália / 2007 / Sculture di Linfa- Francesco Vezzoli, Democrazy; Inghilterra / 2009 / Giuseppe Penone; França / 2009 / Propagazione; Inghilterra / 2009 / Propagazioni 5; Inghilterra, 2009, Giuseppe Penone; Estados Unidos, 2009, Giuseppe Penone; Inghilterra / 2009 / Contato- occhio sinistro; Estados Unidos / 2010 / Giuseppe Penone; França / 2010 / Idee di pietra; Brasil / 2011 / Elevazione; França / 2012 / Albero Folgorato; Alemanha / 2012 / Sguardo Incrociato; Estados Unidos / 2012 / Indistinti Confini; França / 2013 / Triplice - Idee di Pietra- Idee di Pietra Olmo- In bilico- Le foglie delle radice- Albero portacetro; Brasil / 2013 / Giuseppe Penone; Inghilterra / 2014 / Giuseppe Penone; Estados Unidos / 2015 / Giuseppe Penone; Estados Unidos / 2015 / Terre; Itália / 2016 / Anafora; Inghilterra / 2016 / Equivalenze; Itália / 2016 / Matrice; Holanda / 2016 / Giuseppe Penone; Itália / 2016 / Equivalenze; Emirados Arabes Unidos / 2017 / Germinação; Suíça / 2018 / Idee di pietra; Suíça / 2018 / Luce e ombra.

Anexo 3 ENTREVISTAS

JOSÉ PEDRO CROFT

1) *Qual foi e quando foi o seu primeiro contato com a gravura em metal?*

Na escola de Belas Artes em 1977, quando estudava pintura.

2) *Quais artistas o influenciaram no início de sua carreira como gravador? O que havia na obra de cada um deles que chamou a sua atenção?*

Rembrandt, Picasso, David Hockney, Beyus, Goya e Warhol. A radicalidade da luz/trevas, a simultaneidade de como a forma se autoconstrói e se autodestrói.

3) *Por não se mostrar explícito na obra, o processo de criação é um mistério para o espectador, seja ele leigo ou expert. Há sempre o desejo de saber como o artista realizou aquele trabalho. Como se dá o seu processo de criação na gravura em metal?*

Experimentando o improvável, errando e aprendendo com os resultados, que nunca são um fim, mas um momento do caminho

4) *No caso específico da série de gravuras que tive o prazer de conhecer no Ateliê Calcográfico Joan Barbarà, em Barcelona, como foi o seu processo de criação? Que nome você deu a essa série?*

Respondido no ponto 3

5) *Sabemos que é importante conhecer as normas tradicionais da gravura em metal. Pude observar que você as absorve, mas também promove rupturas criativas com a tradição. Seu trabalho contribui para ampliar o conceito e a utilização da gravura na contemporaneidade. Fale-me sobre a Prova de Estado, a reutilização que você faz das matrizes, o uso da lixadeira elétrica na maneira negra.*

As matrizes de anteriores edições são a memória do trabalho anterior, do passado. São marcações que aspiram à destruição parcial, para dar origem ao novo. Assim, simples.

6) A criação do artista é sempre individual, solitária. No entanto, a prática da gravura exige também uma etapa de esforço coletivo. Percebi, no Ateliê Calcográfico Joan Barbarà, que você trabalha bem em equipe. Quais são os seus prazeres e desafios nesses dois momentos?

Não desejo partilhar.

7) Como tem sido a sua relação de trabalho com o Ateliê Calcográfico Joan Barbarà, com o editor Tristán Barbarà e com a galeria Caja Negra?

Como todas as relações na vida, que têm décadas, entranham-se nas nossas memórias mais profundas, ficam a fazer parte da nossa identidade.

8) Na arte contemporânea, quais gravadores merecem sua admiração? Por quê?

Richard Serra e Ellsworth Kelly, por razões de sobra que dariam para uma tese de doutoramento.

CAO GUIMARÃES

1) Você atua em diversos campos artísticos: fotografia, cinema, literatura e artes visuais. Em qual dessas artes você fez o seu primeiro trabalho de criação? Qual foi ele e em que ano você o realizou?

Não me lembro, provavelmente foi algum texto, poema ou conto, ou algum trabalho em fotografia preto e branco.

2) Quais artistas o influenciaram no início de sua carreira artística? O que havia na obra de cada um deles que chamou a sua atenção?

Foram muitos, num primeiro momento mais influenciado por cineastas, principalmente cineastas iconoclastas como Tarkowsky, Antonioni, Pasolini, como também pensadores e inovadores de linguagem cinematográfica como Godard, Glauber, etc.

Quando vivi em Londres entre 1996/8 me envolvi mais com as artes plásticas. Poderia citar alguns artistas que conheci mais profundamente naquela época e que foram fundamentais para promover mudanças em minha obra: Sophie Calle, Arthur Bispo do Rosário, Fischli and Weiss, Goya, Mondrian, Francis Alys, Cildo Meirelles, Gabriel Orozco, Joseph Beuys, Bill Viola, Rivane Neuenschwander, Mira Schendel etc.

3) Por não se mostrar explícito na obra, o processo de criação é um mistério para o espectador, seja ele leigo ou expert. Há sempre o desejo de saber como o artista realizou aquele trabalho. Quais são as semelhanças e diferenças do seu processo de criação na fotografia, no cinema, na literatura e nas videoinstalações? Você pode dar detalhes desses procedimentos?

O que me faz criar é o espanto. Vivo e me espanto constantemente. O espanto gera o desejo de me expressar. Isso é comum em qualquer uma de minhas obras. Basicamente trabalho sobre as realidades pelas quais atravesso, elas são meu substrato principal. O que difere são as formas de me relacionar com elas. A realidade é uma coisa híbrida, multifacetada pela incidência de olhares diversos, espelho sem fundo de um homem, uma cultura, um país. Se a

pensarmos como esta lâmina reflexiva, que nos reflete e nos faz pensar, se a compararmos à superfície de um lago, podemos nos relacionar com ela de pelo menos 3 maneiras:

- Podemos ficar sentados no barranco contemplando sua superfície (e acho que a pele das coisas é um universo imenso que revela muito do que no fundo se esconde). Existe aí a possibilidade de um distanciamento, uma relação filtrada por um olhar distante, um olhar passante, algo que incide e elege, no momento mesmo do encontro da imagem que é dada e os olhos que a percebem.

- Podemos, ainda sentados no barranco ou em pé na margem do lago, lançar uma pedra na água para vê-la reverberar, gerar um movimento tectônico em sua superfície, embaralhar seus elementos, desorganizar o aparentemente organizado. Esta pedra enquanto um conceito, um dispositivo, uma proposição. Os trabalhos oriundos deste método são fundamentados no princípio de ação e reação. Uma proposição qualquer aciona um movimento que produz uma reação. São trabalhos que jogam com a noção do esvaziamento da autoria, ou pelo menos, nutrem o desejo do compartilhamento desta. Um jogo não se joga sozinho, jogos são também fundamentados em uma ação que espera uma reação.

- E finalmente podemos lançar a nós mesmos neste lago. Afundarmos inteiro nestas misteriosas águas, e de dentro, abrir os olhos e ver o que acontece. Esta atitude imersiva reflete um desejo de entrega e investigação, uma propensão ao embate, à mescla, a vivenciar um pouco mais de perto o que se esconde dentro do espelho, no fundo das águas, encarar o peixe nos olhos, deixar-se levar pela correnteza ou hipnotizar-se com a calma do lago.

4) No caso específico da videoinstalação “O sonho da casa própria” (obra que motivou a minha tese de doutorado a seu respeito), como foi o seu processo de criação?

Primeiro houve o convite para fazer uma exposição no Museu da Pampulha em BH, e uma obra que se relacionasse com ele. Sempre achei curiosa a grande incidência de noivas e seus longos véus usando o museu como cenário para suas fotografias de casamento. Daí à associação formal entre os véus das noivas e os véus dos prédios em construção ligados finalmente não só através da forma como metaforicamente através do título “Sonho da casa

própria”, hábito muito comum no passado (e talvez até hoje) de usar a instituição do casamento para alcançar determinados bens materiais.

5) A criação do artista é sempre individual, solitária. No entanto, nos filmes e nas videoinstalações a etapa de produção exige a presença e a colaboração de outras pessoas. Quais são os seus prazeres e desafios nesses dois momentos, o individual e o coletivo?

Fui mais acostumado com a criação mais solitária e individual do fotógrafo ou escritor, o cinema me fez aprender a somar criações de individualidades. Mesmo nos meus filmes mais complexos, com equipes maiores, tendo a pensar o coletivo como uma grande individualidade, ou seja, é necessário a identidade para que a coisa flua.

6) Na arte contemporânea, especialmente na videoinstalação, quais artistas merecem sua admiração? Por quê?

Aqueles que sabem pensar a espacialidade em obras audiovisuais, que se fundamentam pela temporalidade.

Anexo 4 BIBLIOGRAFIA SUGERIDA

A

AA.VV. *52 lições de Fotografia Digital*. Trad. Jeff Silva. Belo Horizonte: Editora Europa, 2014.

AGÊNCIA LUSA. *José Pedro Croft mostra obras inéditas em papel e escultura dos últimos 12 anos*. 2014. Disponível em: <<http://observador.pt/2014/10/22/jose-pedro-croft-mostra-obras-inedtias-em-papel-e-escultura-dos-ultimos-12-anos/>>. Acesso em: 29 out. 2014.

B

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: Editora Leya, 2013.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: GRÜNNEWALD, José Lino. *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p.55-95.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986a.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II: rua de mão única*. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX siècle*. Trad. Rolf Tiedemann. 2 ed. Paris: Les Éditions du Cerf, 1993.

BRASIL, André. *Quando as palavras cantam, as imagens deliram*. 2008. Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/quando-as-palavras-cantam-as-imagens-deliram.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

BRITO, Ronaldo; SALZTEIN, Sonia. *Debate sobre Richard Serra*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=987Z655XHmw>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

C

CINEMA DE COZINHA. Texto escrito para a Mostra Retrospectiva *Cinema de Cozinha*, exibida no SESC SP e SESC Vila Mariana, em São Paulo, 2008.

COCCHIARALE, Fernando. *Filme de artista (1965-1980)*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

D

DANTO, Arthur C. *Após o fim da Arte: A Arte contemporânea e os Limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006.

E

EFLAND, Arthur. *Art and cognition: interating the visual arts in the curriculum*. New York: Teachers College and National Art Education Association, 2002.

F

FIGUEIREDO, Roberto Bethônico. *Objetos transplantados: a presença da mobília na arte*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

FIGURELLI, Roberto. Hans Robert Jauss e a Estética da Recepção. *Revista Letras*, v. 37, p. 265-285, 1988. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19243/12535>>. Acesso em: 05 de janeiro de 2017

FREITAS, Artur Freitas. Gravura expandida: as mostras da gravura nos anos 1990. *Visualidades*, Goiânia, v. 8, n. 2, p. 31-47, 2010.

FRIED, Michael. *Arte e objetividade*. Rio de Janeiro: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRJ, 2002.

G

GALLEGO, Raquel. *Goya, Los desastres de la guerra*. Barcelona: Ediciones de la Central, 2011.

GARCÍA, Aurora. *Catálogo da Presença espanhola no biénio de São Paulo*. Madrid: Edições o Viso, 1985.

GLATT & YMAGOS. Técnicas. s.d. Disponível em: <http://www.glatt.com.br/tec_intro.asp>. Acesso em: 9 jul. 2015.

GUIMARÃES, Cao. *Doc: expressão e transformação*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

H

HERKENHOFF, Paulo. América gravada. *Revista do MASP*, São Paulo, n. 2, p. 28, 1993

K

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Trad. Elizabeth Carbone Baez. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, n. 1., p. 128-137, 1984

KYRIAKAKIS, Georgia. *Forças, fluxos e a astúcia dos líquidos*. São Paulo: USP, 2006.

L

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: cinema, televisão e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LINS, Consuelo; MACIEL, Kátia (org.). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007

M

MARCHAND, Bruno. *Marcações e territórios*. Entrevista com José Pedro Croft. 2011. Disponível em: <http://www.culturgest.pt/arquivo/2011/docs/josepedrocroft_ch_iado8.pdf>. Acesso em: 15 set. 2015.

MARQUES, Rodrigo. *Cinematografia e fotografia são coisas diferentes?* s.d. Disponível em: <<https://www.clubedafotografia.com/dicas-de-fotografia>>. Acesso em: 27 jan. 2018.

MERLEAU-PONTY, M. *O Visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2000.

O

OLAIO, António. *Ser um indivíduo chez Marcel Duchamp*. Porto: Dafne Editora. 2005.

OLAIO, António; POUSADA, Pedro. *Desenho, plasticidade e prática conceptual*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.

OLIVEIRA, Manfredo de. *Dialética hoje: lógica, metafísica e historicidade*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

P

PENONE, Giuseppe. *1970*. São Paulo: Catálogo MBAC, 2007.

Q

QUIROGA, Ana Pérez. *Breviário do Cotidiano #8: Os regimes acumulativos dos objetos e as suas determinantes*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2017.

R

RAYCK, Diego da Costa. *Desenho: Pretensão, Erro e Ruína*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2015.

RENAULT, Cláudia Tamm. *Habitar como poética: percurso plástico e conceitual a partir da obra de Alberto Carneiro e de Pedro Cabrita Reis*. Coimbra: UC-CA, 2014.

S

SARDENBERG, Ricardo. Tempo para sonhar. In: GUIMARÃES, Cao (org.). *Cao Guimarães*. Burgos: Edição Centro de Arte Caja de Burgos, 2007. p.1-2.

SARDO, Delfim. *A visão em apnéia, escritos sobre artista*. Lisboa: Babel, 2011.

SERRA, Richard. *Richard Serra, sculpture, forty, years*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2007.

SEQUERA, Maria Luisa Alves. *O minimalismo nas produções Escultórica e Arquitetônica*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012.

SILVA, Viviane Valladares da. *Kinema-Ématos + Gráphein: Estudo das experimentações do dispositivo cinema no espaço das artes visuais*. São Paulo: USP, 2014.

T

TEIXEIRA, Henrique Augusto Nunes. *Fotografia: campo expandido para o ensino de arte*. Belo Horizonte: EBA/UFMG, 2012.

V

VIDAL, Carlos. *Invisibilidade da Pintura, uma história de Giotto a Bruce Nauman*. Lisboa: Fenda Edições, 2015.

W

WÖLFFLIN, Heinrich. *Princípios fundamentais da história da arte*. Paris: Gallimard, 1966.

WORD PRESS. Entrevista Cao Guimarães. *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, 2005. Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/revista-de-cinema-agosto-2005.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2018.

Z

ZACCAGNINI, Carla. *Entrevista: Gambiarras*. San Juan: Catálogo II Trienal Poligráfica de San Juan, 2009.