

Passagens: o tempo biográfico¹

Maristela Salvatori²

Resumo

O tempo nos processos de criação artística. O tempo como duração, intervalo, passagem e perda. O tempo singular dos procedimentos técnicos – pausas e silêncios – e o tempo biográfico observado a partir de minha própria produção plástica. A autobiografia como fonte de criação: alguns casos na arte contemporânea.

Palavras-chave: Tempo, Silêncio, Arte contemporânea, Autobiografia.

Abstract

The time in the artistic creation processes. The time as duration, interval, passage and loss. The singular time of technical procedures – pauses and silences – and the biographic time observed from the perspective of my own plastic production experience (as a source of artistic creation). The autobiography as creation source: some cases in contemporary art.

Keywords: Time, Silence, Contemporary Art, Autobiography.

Toda a minha obra nos últimos cinquenta anos, todos os meus temas, foram inspirados em minha infância. Minha infância jamais perdeu sua magia, jamais perdeu seu mistério e jamais perdeu seu drama.

Louise Bourgeois³

Como artista e professora desenvolvo estudos relacionados à linha de pesquisa Processos de Criação Artística no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Nesta linha de pesquisa as obras são consideradas a partir de sua instauração, ou seja, abrange o trabalho de pesquisa em atelier, a partir de procedimentos técnicos, das especificidades dos materiais e da relação obra/conceitos operacionais, interessando-se, tanto pela poética quanto pela poiética.

O apoio metodológico é tomado de empréstimo às lições de Paul Valéry que, segundo Jean Pommier definiu a poiética como

¹ Trabalho desenvolvido a partir da tese *Pauses et Silences: vestiges du temps dans la gravure*, defendida em janeiro de 2002 junto ao doutorado em Artes e Ciências das Artes, na Université de Paris I – Panthéon – Sorbonne como Bolsista CAPES/COFECUB.

² Doutora em Artes Plásticas na Université de Paris I - Panthéon – Sorbonne e Mestre em Artes Visuais pelo IA da UFRGS, onde atua como professora. Residiu dois anos em atelier-alojamento da Cité Internationale des Arts em Paris, realizou exposições individuais em galerias e museus de Paris, Porto Alegre e Curitiba, recebendo diversos prêmios no Brasil e exterior.

³ BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai: Reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac Naify, 2000, epigrafe.

tudo que trata da criação [...] de obras onde a linguagem é ao mesmo tempo substância e meio". Compreendendo "de uma parte o estudo da invenção e da composição, o papel do acaso, e aquele da reflexão, o da imitação, o da cultura e do meio; de outra parte, o exame e análise das técnicas, processos, instrumentos, materiais, meios e suportes de ação."⁴

Nos últimos anos tenho me dedicado à criação de paisagens urbanas que evocam imagens de abandono e silêncio e desenvolvi uma tese de doutorado em Artes Plásticas enfocando a questão do silêncio nas artes visuais.



Figura.01
Cais do porto XXXIV
Gravura em metal
33 x 40 cm, 1999

⁴ Jean Pommier, citado por René Passeron, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 14 : « ..."tout ce qui a trait à la création [...] d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen". Cela comprend "d'une part, l'étude de l'invention et de la composition, le rôle du hasard, celui de la réflexion, celui de l'imitation, celui de la culture et du milieu ; d'autre part, l'examen et l'analyse des techniques, procédés, instruments, matériaux, moyens et supports d'action" ».

Sobre o tempo

Grande parte de minha produção artística foi concretizada em gravura em metal, técnica através da qual se produz a matriz visando o resultado do processo expresso na impressão sobre um outro suporte, e na qual o artista está sujeito ao tempo particular dos procedimentos empregados. Portanto, a pesquisa sobre o silêncio nas artes visuais conduziu-me a reflexões sobre o tempo, o tempo como duração, intervalo, passagem e perda. Este trabalho com procedimentos técnicos indiretos revelou um tempo específico, permeado por pausas sucessivas – suspensões –, que aflorariam nas obras.

Diferentemente do desenho ou da pintura, em que o artista, tradicionalmente, trabalha diretamente sobre o suporte final e percebe o resultado de suas ações no momento exato de sua interferência sobre a matéria, na gravura só é visível a transformação da matriz. Parte do processo ocorre sem sua interferência direta e somente revela suas características no momento da impressão.

Envolto em certo mistério, o criador dialoga com o acaso, joga com o desconhecido, dominando apenas parcialmente o processo. Conforme Didi-Huberman, “a forma no processo da gravura nunca é rigorosamente previsível, permanece problemática, inesperada, instável, aberta”.⁵ Para ele a gravura apresenta uma margem de indeterminação proporcional à incapacidade do artista em dominar o processo. Didi-Huberman cita a reflexão de Gilbert Simondon sobre o contato do molde com a matéria que se moldará: a “tomada de forma” foge do “operador”, comportando-se como um fenômeno invisível, interno, próprio ao sistema técnico.⁶

⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997. p. 26: «...l'empreinte se fait un principe, qui aboutit au non-principe suivant: on ne sait jamais exactement ce que cela va donner. La forme, dans le processus d'empreinte, n'est jamais rigoureusement 'pré-visible': elle est toujours problématique, inattendue, instable, ouverte».

⁶ SIMONDON, Gilbert, apud DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 26-27: «La prise de forme [...] échappe à l'opérateur parce qu'elle est un phénomène invisible, interne au 'système' technique [...]. L'homme qui travaille prépare la médiation, mais il ne l'accomplit pas; c'est la médiation qui s'accomplit d'elle-même après que les conditions ont été créées; aussi, bien que l'homme soit très près de cette opération, il ne la connaît pas; son corps la pousse à s'accomplir, lui permet de s'accomplir, mais la représentation de l'opération technique n'apparaît pas dans le travail. C'est l'essentiel qui manque, le centre actif de l'opération technique qui reste voilé».



Figura.02
Cais do porto XL
Gravura em metal
30 x 45 cm, 2000

Esta observação é compatível com as gravações químicas de muitos processos técnicos, nos quais cabe ao artista proporcionar as condições e, sobretudo, aguardar e respeitar o tempo imperativo, próprio a cada procedimento. O artista não participa diretamente da “tomada de forma”, seja no momento da impressão ou da gravação da matriz. Estes importantes momentos permanecem obscuros, invisíveis. O tempo, constituído de pausas e esperas, é o que possibilita a geração da imagem – como reminiscências.

Aí encontramos eco às ponderações de Jacques Derrida que coloca a memória como origem da criação e comenta o mito de Dibutade⁷ relacionando a origem da representação gráfica com a ausência ou invisibilidade do modelo.⁸ A criação, portanto, seria um fenómeno de cegueira associado diretamente aos resíduos e vestígios.

É bastante revelador que na gravura em metal a imagem seja gerada nas concavidades. Ocorre um “esvaziamento” em que aspectos inesperados afloram. Traços de água-forte, originados por sulcos profundos, dificilmente podem ser eliminados, trazendo em si mesmos características de perenidade. Há um convite para o silêncio e recolhimento, para nos determos na imagem da densidade do tempo.

⁷ Neste relato, a jovem corintiana precisa dar as costas para seu amado para poder desenhar seu contorno – sua representação é possível quando este não está visível – não está ao alcance de seus olhos.

⁸ DERRIDA, Jacques. *Mémoires d'aveugles*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1990. p. 53-54: «rapporte l'origine de la représentation graphique à l'absence ou à l'invisibilité du modèle».

Podemos considerar que, mesmo vivendo em uma época como a nossa, tão cheia de entusiasmo com as novas tecnologias, é interessante refletir sobre a permanência de meios expressivos de origens tão distantes. Leroi-Gourhan destaca o fato da pintura e da gravura não terem mudado substancialmente desde épocas bastante remotas.⁹ As técnicas foram sofisticadas ao longo dos anos, mas os princípios técnicos permanecem inalterados.

Por vezes assistimos certas confusões entre técnica e obra; considero necessário sublinhar que não creio em um mérito próprio aos meios técnicos, sejam eles de ponta ou arcaicos, muito antes pelo contrário, esta confusão resulta em julgamentos superficiais. A técnica, antes de um objetivo em si mesma, é um meio. No entanto, não podemos ignorar que aporte especificidades.

Conforme Edmond Couchot, a imagem seria uma atividade que joga com técnicas e o sujeito que as opera é, ele mesmo, detentor de um conhecimento que deixa traços, voluntários ou não, de singularidade. As técnicas representariam não apenas modos de produção, mas também modos de percepção.¹⁰

⁹ LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole*, I, Technique et langage. Paris: Albin Michel, 1964. p. 267. Por volta de 15.000 antes da nossa era «la technique du graveur ou du peintre est en possession de toutes ses ressources, lesquelles ne sont guère différentes de celles du graveur ou du peintre actuels».

¹⁰ COUCHOT, Edmond. *La technologique dans l'art*. Paris: Jacqueline Chambon, 1998. p. 8: «L'image est une activité qui met en jeu des techniques et un sujet (ouvrier, artisan, ou artiste, selon les cultures) opérant avec ces techniques mais possesseur d'un savoir-faire qui porte toujours la trace, volontaire ou non, d'une certaine singularité. En tant qu'opérateur, ce sujet contrôle et manipule des techniques mais il est aussi, en retour, façonné, modelé à son insu, par ces techniques à travers lesquelles il vit une expérience intime qui transforme la perception qu'il a du monde: *l'expérience technesthésique*. Les techniques, rappelons-le, ne sont pas seulement des modes de production, elles sont aussi des modes de perception, des formes de représentation élémentaires, fragmentaires et éclatées du monde, qui n'empruntent pas la voie des symboles».

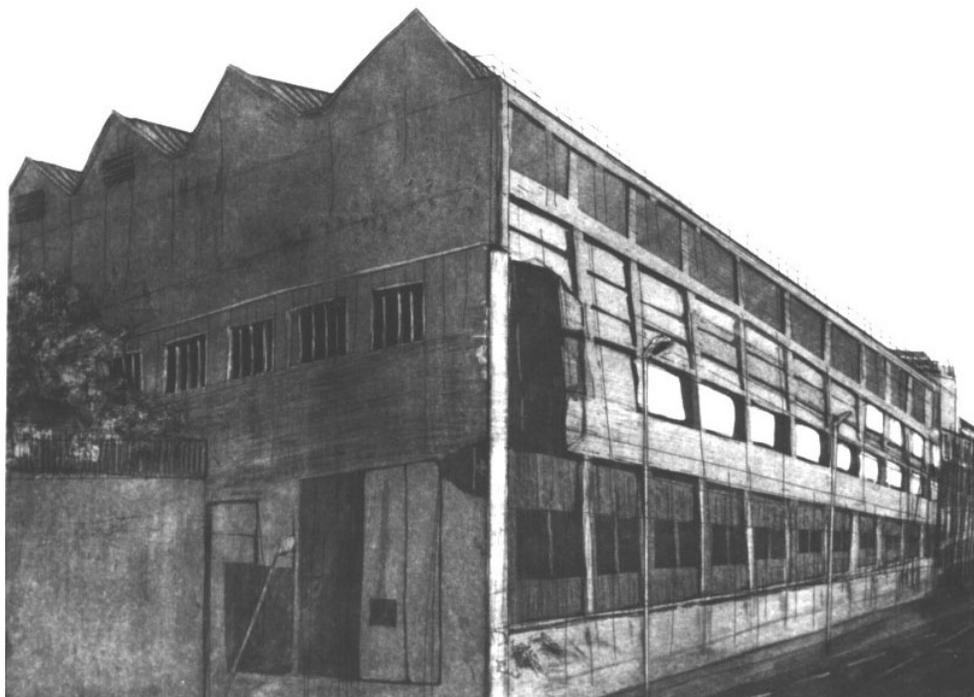


Figura.03

Maristela Salvatori
Point du jour VIII
Gravura em metal
33 x 45 cm, 1999

Neste sentido, espero trazer um testemunho diferenciado sobre a instauração da obra. Um testemunho que, segundo Sandra Rey, seria próprio ao artista.¹¹

A autobiografia na arte

O desenvolvimento do trabalho levou minha atenção ao tempo biográfico, revelado na configuração de imagens ligadas a experiências e lembranças pessoais que, finalmente, me conduziu à investigação dos procedimentos de inclusão da autobiografia na arte.

Parto de registros fotográficos onde procuro/encontro elementos que, de alguma forma, resgatam emoções e imagens fixadas na memória, como que buscando, nestas formas de hoje, reminiscências/projeções de “paisagens” de meu imaginário. As gravuras e monotipias criadas intentam recriar algumas sensações de infância, remetendo ao tempo

¹¹ REY, Sandra. Produção plástica e a instauração de um campo de conhecimento. *Porto Arte*, n. 9, p. 63-70, 1995. p. 64-65.

vivido de uma história singular, um tempo biográfico que precisa ser remodelado para ganhar verdade na experiência da criação.

Segundo Icleia Cattani, comentando imagens realizadas durante meu doutoramento,

a artista, mesmo estando em Paris, continua a representar esses armazéns que fazem parte de sua cidade natal, Porto Alegre (...) – é como se eles tivessem “se mudado” com ela, acompanhando-a no novo lugar onde vive (e cria) atualmente. É curioso que seja o porto que a acompanhe: a idéia de partida, de deslocamento, tanto quanto de chegada, de retorno. Lugar de movimento, todavia apresentado completamente imóvel; deslocado de seu espaço original, mas sem conservar nenhuma marca da viagem terminada.¹²

Paisagens urbanas, portos abandonados, grandes espaços de passagem são reinventados. Novos lugares? Eternas recriações? Conforme Baudrillard:

Em minha casa, cercado de toda informação, de todas as telas, não estou em nenhuma parte, estou em todos os lugares do mundo ao mesmo tempo, estou na banalidade universal. Isto é igual em todos os países. Aterrissar numa nova cidade, numa nova língua, é me encontrar subitamente aqui e em parte alguma. O corpo encontra seu olhar. Liberado das imagens ele encontra a imaginação.¹³

A incorporação de elementos autobiográficos na produção artística não é novidade na história da arte. Se o auto-retrato constitui um gênero usual na tradição da pintura ocidental, para Diane Watteau¹⁴ a autobiografia (ou auto-ficção) cresceu como gênero nas artes plásticas nas últimas décadas. Além dos aspectos próprios ao auto-retrato, o processo de autobiografia parte de elementos autobiográficos que, com frequência, invadem a narração.

São muitos os artistas que criam a partir de materiais autobiográficos, sejam eles verdadeiros ou ficcionais. Se o termo autobiografia evoca uma idéia de verdade, é preciso apontar que não se trata necessariamente da utilização de dados autênticos, mas sim da instauração de biografias. Tornando-se ao mesmo tempo sujeito e objeto de sua

¹² CATTANI, Icleia. *Paisagens e Diferenças*. Escrito originalmente em francês para o catálogo da exposição *Traços*, Galeria Debret, Paris, 2001.

¹³ BAUDRILLARD, Jean. *La transparence du mal*. Paris: Galilée, 1990. p. 155 : «Chez moi, environné de toutes les informations, de tous les écrans, je ne suis plus nulle part, je suis partout dans le monde à la fois, je suis dans la banalité universelle. Celle-là est la même dans tous les pays. Atterrir dans une ville nouvelle, dans une langue étrangère, c'est me retrouver soudain ici et nulle part ailleurs. Le corps retrouve son regard. Délivré des images, il retrouve l'imagination».

¹⁴ WATTEAU, Diane. L'autobiographie. In: ZINETTI, Philippe; WATTEAU, Diane; BARBA, Jean-Pierre *et al.* *Enseigner à partir de l'art contemporain*. Amiens: Centre régional de documentation pédagogique de l'Académie d'Amiens, 1999. p. 32-44.

obra, segundo Anais Nin: «O artista não pode estar, nem muito longe, porque o mito deforma a realidade, nem muito perto, pois os detalhes supérfluos também deformam este contorno essencial que nos dá a quintessência da realidade».¹⁵

Destaco alguns artistas que utilizam dados biográficos como ponto de partida para a criação, como Joseph Beuys que, ao longo de sua trajetória, integrou sua vida à sua obra de forma indissociável. Recrutado na Segunda Guerra, teria sido ferido na Criméia, e resgatado por nativos tártaros que o teriam recoberto de graxa e o abrigado com feltro, matérias freqüentemente incorporadas em suas obras. Por sua vez, Roman Opalka realiza uma obra que terminará no seu último dia de vida, reafirmando também a passagem do tempo pelas fotografias que faz de si mesmo (auto-retratos).

Arnulf Rainer, em muitas obras, fotografa seu rosto, que depois é riscado e deformado. Já Christian Boltanski recupera memórias, suas ou alheias, verdadeiras ou falsas, em impressionantes trabalhos nos quais vida e obra se confundem a tal ponto que a obra passa a estar calcada na invenção de falsas biografias. Boltanski conta sua vida sob a forma de uma ficção na qual cada um se reconhece. Segundo o próprio Boltanski: “Os bons artistas não têm mais vida, sua única vida consiste em contar a cada um sua própria história”.¹⁶

Sophie Calle, como Annette Messenger, coleciona, classifica, data e constrói inventários de suas coisas, verdadeiras ou fictícias. A primeira reúne fotografias, vídeos e textos de forma indissociável, misturando fatos verídicos e ficção em suas intrigantes instalações. No início da década de 80, Sophie Calle vagava por Paris fotografando um desconhecido. Ela o teria encontrado à noite, na abertura de uma exposição, e descobre que o desconhecido partiria para Veneza. Decide segui-lo e parte para Veneza buscando traços do desconhecido. Durante quinze dias registra fotograficamente suas ações (*Please Follow me, Suite Vénitienne*, 1980). Ao retornar à Paris decide ser seguida, pede à sua mãe que contrate um detetive particular para a seguir durante um dia impreciso e que registre todos os seus atos. Pede a uma terceira pessoa que a siga e que busque identificar e fotografar o possível detetive. Finalmente, ela mesma registra suas ações. Ao final, reúne e examina os registros fotográficos – freqüentemente fora de foco. Contrapõe estes diversos olhares, compondo um retrato/auto-retrato em que é ao mesmo objeto e *voyer*, personagem e autora do material (*La Filature - The Shadow*, 1981).

¹⁵ NIN, Anais (*Journal 1947-1955*. Paris: Stock, 1974. p. 46) apud WATTEAU, *op. cit.*, p. 38: «L'artiste ne peut être ni trop loin, parce que le mythe déforme la réalité, ni trop près, car les détails superflus déforment aussi ce contour essentiel qui nous donne la quintessence de la réalité».

¹⁶ Christian Boltanski. Disponível em: <http://www.lesartistescontemporains.com/Artistes/boltanski.html>. Acesso em: 4 jul. 2007.

Volta a repetir a experiência vinte anos depois. Desta vez na instalação realizada na 52ª Bienal de Veneza (*Prenez soin de vous*, 2007), Sophie Calle toma como ponto de partida uma mensagem eletrônica de ruptura amorosa que termina com a frase: “Te cuida!” Ela pede a centenas de mulheres, escolhidas em função de suas atividades profissionais, que respondam à mensagem a partir do ponto de vista de sua profissão. Com a cumplicidade de Daniel Buren – curador contratado através de anúncio –, reúne as respostas recebidas em forma de fotografias, filmes e textos, transformando uma história banal em arte.

Outra artista, Cindy Sherman, encontra-se camuflada em múltiplos retratos, convertida em seu próprio modelo e assumindo posturas dos arquétipos femininos...

A relação de artistas que trabalham com materiais autobiográficos é bastante extensa. Aqui são destacados apenas alguns. Para concluir menciono Pierrick Sorin que, em seus vídeos, filma a si mesmo, incessantemente forjando-se como personagem, mas também encarnando outras personas.

Estes artistas distorcem as finalidades mais usuais dos documentários, utilizando meios como a fotografia, o vídeo, a instalação, para conceber histórias pessoais. A verdade aqui não é importante, nem a ficção é menos violenta do que a realidade. Presenciamos também a necessidade de se referir a raízes e ao tempo que passa: a obra como testemunho do tempo e da perda. O tempo aqui está fora da temporalidade emitida pelo instantâneo fotográfico – da captação do instante; é considerado como duração e movimento.

Embora identifique em meu processo afinidade com a autobiografia enquanto resgate de memórias pessoais, não reconheço a presença da idéia de distorção do documentário. Utilizo meios tradicionais, sem focar uma narração, mesmo que as noções de tempo, enquanto duração e perda, me interessem em particular.

Em minhas imagens são representados ambientes industriais, paisagens urbanas onde busco uma atmosfera singular, constituída de espaços freqüentemente abandonados e silenciosos - em suspensão - como se à iminência de uma tragédia. Este imaginário da cidade desértica é belamente apontado por Benjamin ao comentar as fotografias de Atget sobre Paris, onde a cidade parece fotografada como se fotografa o lugar de um crime: “O lugar do crime também é deserto.”¹⁷

¹⁷ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (última versão, 1939, trad. Maurice de Gandillac), *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000. p 286 : « On a dit à juste titre qu'il avait photographié ces rues comme on photographie le lieu d'un crime. Le lieu du crime est lui aussi désert. Le cliché

Vejo nos lugares desérticos que represento vestígios, metáforas de ruínas que remetem ao tempo construído pela experiência criadora, de esboços da memória, de reparações. Como se, a exemplo do “bloco mágico” de Freud,¹⁸ ao gravar eu buscasse “completar e assegurar” a função da memória, fixando e arrumando as “recordações” e, assim, garantindo que permaneçam intactas, ou seja, livres das “deformações” que essa memória poderia experimentar.

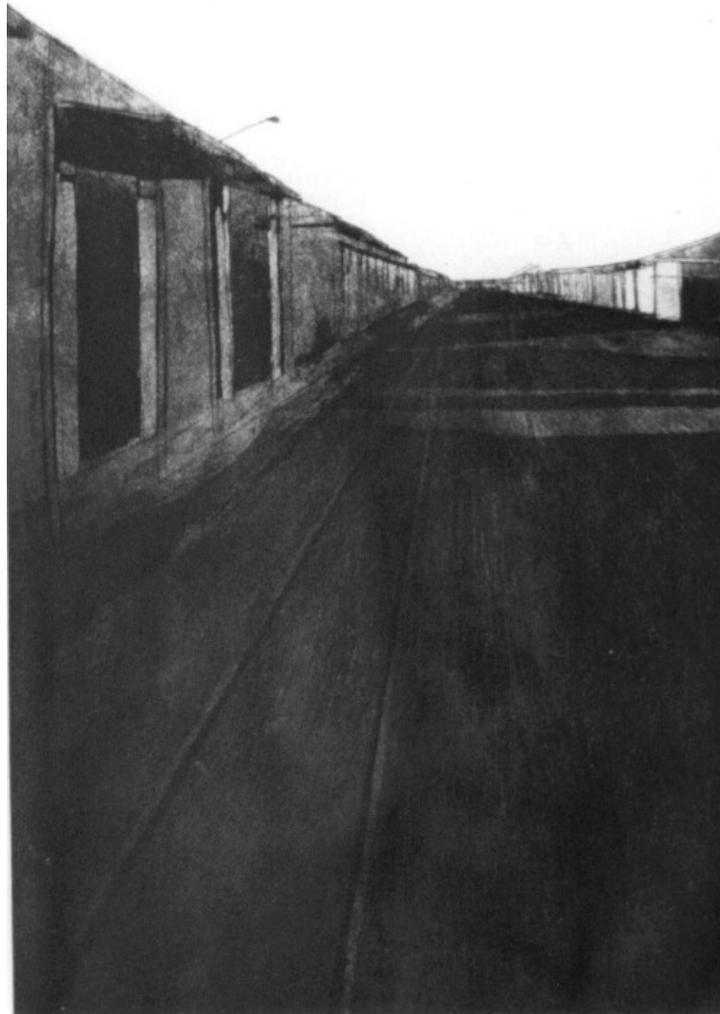


Figura.04
Cais do porto XXXIV
Gravura em metal
33 x 40 cm, 1999

qu'on en prend a pour but de relever des indices. Chez Atget les photographies commencent à devenir des pièces à conviction pour le procès de l'histoire. »

¹⁸ FREUD, Sigmund. Notes sur le bloc magique. In: _____. *Œuvres complètes*, v. XVII. Paris: PUF, 1992. p. 139.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. **La transparence du mal**. Paris: Galilée, 1990.

BENJAMIN, Walter. L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. **Œuvres III**. Paris: Gallimard, 2000.

BOURGEOIS, Louise. **Destruição do pai**: Reconstrução do pai. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

CATTANI, Icleia. **Paysages et Différences**. Catálogo da exposição Traços. Paris: Galeria Debret, 2001. Publicado em português no catálogo da exposição Gravuras e Monotípias. Porto Alegre: Galeria Iberê Camargo, Usina do Gasômetro, 2004.

COUCHOT, Edmond. **La technologique dans l'art**. Paris: Jacqueline Chambon, 1998.
Christian Boltanski. Disponível em:
<http://www.lesartistescontemporains.com/Artistes/boltanski.html>. Acesso em: 4 jul. 2007.

DERRIDA, Jacques. **Mémoires d'aveugles**. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'Empreinte**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.

FREUD, Sigmund. Notes sur le bloc magique. In: _____. **Œuvres complètes**, v. XVII. Paris: PUF, 1992.

LEROI-GOURHAN, André. **Le geste et la parole**. I, Technique et langage. Paris: Albin Michel, 1964.

PASSERON, René. **Pour une philosophie de la création**. Paris: Klincksieck, 1989.

REY, Sandra. Produção plástica e a instauração de um campo de conhecimento. **Porto Arte**, n. 9, p. 63-70, 1995.

ZINETTI, Philippe; WATTEAU, Diane; BARBA, Jean-Pierre *et al.* **Enseigner à partir de l'art contemporain**. Amiens: Centre régional de documentation pédagogique de l'Académie d'Amiens, 1999.