

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA



Impressões – o modo negativo e os vestígios na arte contemporânea

RESUMO

O presente artigo trata de uma economia do modo negativo, tanto na fotografia (negativo fotográfico) como na gravura (matriz). Apresenta, de maneira comparativa, uma reflexão sobre o princípio básico, e que por vezes é oculto do público em geral e da maior parte dos estudos publicados no campo da arte: o da inversão da imagem como parte integrante do processo. Tal modo negativo, qualificado como indício, e presente mesmo nas matrizes eletrônicas e na imagens fotográficas numéricas, é defendido como uma etapa relevante no processo de apresentação da obra.

PALAVRAS-CHAVE

Negativo, fotografia, gravura, fotográfico, indício e suporte.

IMPRESSÕES- O MODO NEGATIVO E OS VESTÍGIOS NA ARTE CONTEMPORÂNEA

O fato de a gravura pertencer a uma categoria específica de imagens que incluem o modo negativo no interior de sua prática e em sua estética a aproxima de uma das especificidades da fotografia. Através da forma intermediária, na imagem invertida, fotografia e gravura abrem o seu interior assim como toda a lógica de seu processo.

Através das matrizes originais e dos negativos já se apresenta também a dialética do processo: Trata-se de um princípio básico e por vezes oculto do público e da maior parte dos estudos publicados tanto no campo contemporâneo, como também no domínio histórico: O da inversão na construção da imagem. A tal ponto este tema é negligenciado que certos textos parecem postular uma epifania, uma adoração direta à prova “positiva”, talvez por sua evidente legibilidade aos olhos do público, e por ela acabar sendo a única difundida, apreciada, comercializada, comentada. Mas onde e como ficam o indício, o negativo? Alguém poderia aqui invocar as imagens digitais, tanto a fotografia como a gravura. Mesmo nelas existe uma etapa de estruturação da matriz, que prevê uma lenta elaboração, na espessura do negativo. Matrizes eletrônicas que não dispensam partes do processo original de calcografia ou de fotografia de prata, com intervenções no ossário, no esqueleto do material fotossensível.

Georges Didi-huberman, em um texto escrito para o catálogo da magnífica exposição *L'Empreinte*, realizada no Centro Georges Pompidou em Paris em 1997, lembra do grau zero da impressão: toda a marca deixada por uma aplicação direta de dedos, da mão ou de moldes antropométricos, traços no chão, queimaduras, corrosões, pulverizações em torno de um corpo, quando retirado deixa visível a sua impressão em negativo, ou seja: *a impressão de ausência de algo*. A arte contemporânea, ou os procedimentos plásticos contemporâneos, incluem esse gesto técnico, esse princípio, esse paradigma: o do contato com a origem e a perda da origem, a perda e a possibilidade de recuperação através de um negativo como um sudário, e que pode ser trabalhado infinitamente. A articulação entre a perda e o resto. A disseminação do único. A aderência cega ao referente. Podemos citar como antecedente Marcel Duchamp, e após Johns, Morris, Bruce Nauman, para ilustrar na prática plástica tais procedimentos.

O que eu me proponho a tratar aqui é até mesmo em uma *economia do modo negativo*, economia no sentido de um regime de organização, um princípio, uma forma de articulação

do processo que é casualmente presente também na fotografia. E que, acredito, tanto na gravura como na fotografia, encontra-se também na maioria das vezes paradoxalmente oculto do processo como um todo da formação e na dialética da imagem. É como se o responsável por toda a difusão da ação e suas conseqüências permanecesse eternamente condenado a uma ocultação. Nos referimos a um crime perfeito?

De fato, se falarmos de contemporâneo, não se pode tratar hoje em dia de “autonomia” de uma obra, ou de um meio como a gravura ou a fotografia-embora muitos fotógrafos ou gravadores nos demonstrem que existam excelentes gravuras “puras”- este fato não mudaria em nada uma análise da gravura contemporânea “heteronômica”, ou híbrida por natureza. Porque a miscigenação tornou-se uma regra da contemporaneidade: mídias como a gravura e a fotografia não param de estabelecer contatos, de trocar, de se misturar, de se contaminar mutuamente, obedecendo a uma *lógica da transversalidade*. E ambas trabalham com este princípio da inversão.

Minha análise portanto não vai se prender à produção pontual desse ou daquele artista contemporâneo, mas daquilo que estaria no interior dessas suas práticas e da sua vocação à dinâmica da *transgressão/reconhecimento*. Pois é através dessa dinâmica que funciona a *ficção poética*, tão importante na arte contemporânea. Muitas vezes são gravura e a fotografia os veículos escolhidos para a representação, e é através da representação que o objeto, o sujeito ou a paisagem, ou parte dela, aparecem ao nosso olhar. Ora através de um projeto, de uma maquete, como anotação de um processo, ora como *suporte de inserção final* (no museu, na galeria). E se falarmos em métodos tradicionais de fotografia de prata ou então gravura, haverá sempre a interface em negativo, devido a presença de uma matriz construída, elaborada em sua espessura física. É o fator que aproximaria gravura, fotografia e escultura. E que nos dois primeiros casos paradoxalmente é uma imagem invertida: ele próprio apontando *ausência*, simultaneamente uma pseudo-presença e um signo de ausência, sinal de um passado inacessível, quem sabe recuperável, mas imperturbável, perpetuamente presente. Ausência marcando presença. Um mistério que trabalha no momento cego, por detrás das aparências, e que é o lugar onde se forma o desejo. Presença afirmando ausência, ausência afirmando presença. Distância ao mesmo tempo afirmada e abolida, que segundo Phillippe Dubois provoca o desejo, o milagre. Milagre da multiplicação. Milagre da alquimia. Lembremos de um outro princípio da gravura e fotografia que se insere no coração da arte contemporânea: o de desprezo ou desgaste do conceito de “aura”, de objeto único; a ausência do sujeito (do referente ou do autor) na representação, substituído por sua imagem, e também a desapareição, a descontinuidade, a ausência de certos atributos do objeto, como o peso, o volume, o relevo, o perfume, a profundidade e principalmente o sentido, na criação de uma imagem. A ausência de nobreza, marcada por uma certa precariedade nos materiais, a própria “pobreza” reivindicada, a idéia de simulacro, de rastro, de vestígio, de traço, e uma desconstrução da função do autor- um

trabalho constante de separações e de lutos, todos eles negros como o negativo e como a matriz de gravura. Ali onde se consumiria a perda da "aura".

E nos referindo a Walter Benjamin, lembramos a idéia que ele faz da memória, relacionada a uma busca arqueológica, a um sítio onde os objetos que são descobertos nos falam acima de tudo de outros objetos. Como na exumação de um corpo, corpo do negativo, corpo da matriz ou de um objeto, onde se procura as origens pelas dobras, pelos interstícios. O que vemos, o que nos olha, diria mais tarde Didi-Huberman. Mas a metáfora da morte é latente em todo o signo, toda a imagem, sobretudo na fotografia e na gravura onde, pela presença, todo o signo se tornaria ausente. A simples presença do modo negativo criaria uma nostalgia da ausência, uma melancolia que vêm de possibilidade de proliferação, do número. A vida é tudo o que avança, se multiplica e se transforma, em direção à morte. O negativo é aquilo que procura permanecer, a ser indestrutível, que aspira à eternidade. Os negativos e as matrizes são imagens mortas, e como tais, eternas. É justamente esse aspecto de nostalgia da ausência que me impressiona tanto na fotografia como na gravura: Eles são como meus ex-votos.

Voltemos ao jogo da ausência, ou ao jogo da ausência-presença, tema tratado por Plínio, o velho, representando o nascimento da pintura, e trabalhado por artistas como Bernard Moninot: A importância que esse artista contemporâneo dá à luz solar em sua relação aos objetos que lhe fazem obstáculo. O jogo de sombra e de luz que banha os objetos em uma duração visível é análogo ao processo fotográfico. Graças à iluminação de um projetor, as sombras sublinham a analogia entre o sujeito, a representação da luz e a luz real, princípio que a gente encontra coincidentemente no daguerreótipo, que supõe um certo ângulo de absorção e de reflexão da luz para permitir ver bem as imagens. A presença do negativo, do negro, que pode ser o negro de fumo, que absorve toda a luz, ou o negro de grafite, que reflete um pouco da luz, traduz em seu trabalho uma interrogação sobre o lugar obscuro da câmara obscura. A grande descoberta da fotografia reside na dimensão física e não somente metafórica da luz. Bernard Moninot manipula as sinuosidades e superfícies do material fotossensível, ocluso no interior das dobras. Ele trabalha numa matriz fotográfica, como se estivesse gravando com buris uma matriz de gravura. Trata-se a cada vez de dosar, de avaliar, a dupla (e a inversa) quantidade de presença e ausência de luz, da luz e sombra que vai entrar e se infiltrar nessas camadas tão sensíveis e tão profundas do material fotográfico. "A sombra é fugidia" - disse Louise Nevelson, eu apenas a paraliso e lhe dou uma substância sólida. Eu fico contente que uma sombra possa ter um peso, uma substância e uma forma como o resto"

Voltando à Plínio, o Velho: Naquela primeira sombra, e naquela primeira imagem da arte, há a história de uma união, nascente, sem dúvida, mas desde o começo marcada pela separação, por uma ausência onde o sofrimento se refletia em espelho, invertido, no ato do prazer de contornar uma forma, um afago à distância retido na precisão de um traçado destinado a sobreviver ao adeus.

Curiosamente, é nas matrizes xilogáficas de J. Carlos uma oportunidade que se apresenta para refletir sobre a questão do fenômeno religioso, como uma metáfora. O fenômeno religioso se situaria em dois níveis: aquele da experiência do sagrado, que todo o mundo pode ter, e aquele da religião, que é uma espécie de instrumentalização, de organização da fé, que a coloca sob o plano da existência humana concreta, social. A religião seria assim algo impuro: ela é humana, tem interesses, tem preocupações de ordem econômica e social. A fé, ao contrário, está livre do peso da realidade humana. Marilena Chauí fala da imagem como um véu entreposto entre nós e nós mesmos, uma interface, um negativo talvez, e que conduz à alma essa capacidade de religar, a essa atitude espontânea de religar. Mas lembremos aqui que a idéia do negativo, ou a metáfora do negativo, nada tem a ver com a teologia negativa, segundo a qual todos os males da terra estariam relacionados às imagens. E que prega a ausência da imagem. Porque essa teologia nos conduz a pensar a alma como idéia de uma visão pura, em um espelho totalmente virgem. Essa radicalidade de posição contra as imagens- a posição iconoclasta- foi logo historicamente corrigida por um movimento que conduz a retrair uma passagem entre o cristianismo e o platonismo ao reestabelecer no visível a fonte de uma reflexão suscetível de se elevar, a partir das sombras e dos reflexos, à clareza das coisas, de suas imagens e de suas idéias. Lembremos aqui o conselho que Leonardo da Vinci dá ao pintor aprendiz: “ Tu farás tua sombra mais obscura quanto mais próxima do objeto que a causa, de modo que ao fim ela se converterá em luz de tal forma que ela parecerá infinita”.

E é pois curiosamente que também graças à sombra que Deus apareceria aos homens. É nas sombras que tudo se passa e que o divino pode se manifestar aos homens. O negro, mesmo o mais sombrio, é sempre um caminho possível a Deus, porque ele contém o traço virtual do divino. O profeta Jonas, no vazio do casco do navio que o levava, se encontrava na própria sombra propícia à manifestação do poder de Deus. É quando uma tempestade se manifesta. Jogado ao mar pelos marinheiros que queriam se proteger da cólera divina, Jonas é engolido por um peixe e se encontra em um lugar ainda mais negro e mais profundo, o do ventre vazio e fechado do animal. No negro mais intenso, como aquele de uma câmara obscura, aquilo que aparece ao profeta é a pura luz de Deus, o negativo de uma positividade pura. Jonas alcança assim Deus do olhar graças à essa transparência negra. É graças à sombra do divino que o homem torna-se um ser iluminado e protegido da morte violenta.

Para sair do Inferno, na *Divina Comédia* Dante deve passar pelo corpo de Lúcifer, extremidade do cone que ele descerá em companhia de Virgílio. O poeta se apóia nos pelos de Satan descendo até a virilha do gigante tricefálico. Uma vez alcançado esse ponto do mundo, do inferno e do universo, Dante se dá conta de algo importante: ele não desce mais, ao contrário, ele passa a subir. Retornando ao rochedo, ele contempla uma nova imagem do mundo satânico: O mal personificado, Lúcifer, o homem do mundo subterrâneo, de cabeça para baixo. Dante vê agora o demônio em sua real posição, invertido, de pernas para cima, tal

qual ele foi jogado do céu depois de sua revolta contra Deus. Após essa visão, não há mais inferno, porque a chave do lugar está decifrada. Dante e Virgílio podem assim se dirigir à saída e essa parte do poema termina, ao pé do Purgatório. Tal qual a imagem se forma invertida na câmara escura ou na matriz da gravura, o leitor de Dante termina por ter uma *visão* que contem um segredo, o segredo do contrário, uma chave para compreender o mundo que o precedeu, e que se *revela* em seu modo inverso. Assim Dante pode prosseguir seu caminho, passando pelo purgatório, até chegar à sua última visão, a da contemplação da luz absoluta. A obscuridade nos leva ao dia. A primeira sombra, aquela que Dante notou e se deu conta através dela que o sol nascia, representa o nascimento do dia. E se o dia nasce com a sombra, com a sombra igualmente nasce a imagem, e, através da imagem, a arte da imagem.

A busca desse fio condutor no interior das práticas contemporâneas tanto na gravura como na fotografia estaria relacionada a essa passagem pelo modo inverso, e a ocultação do mesmo poderia ser o próprio indício à solução do crime perfeito: a marca presente e escondida de uma imagem cuja principal vocação e intenção é coincidentemente a mesma de toda a arte contemporânea: a de ser apenas um rastro, um vestígio, uma impressão de algo que passou por ali. Não matarás (ponto). Esse é o negativo do ato de matar. Mas há nessa frase o desejo implícito da morte. É esse caráter implícito do desejo nos contrários que constrói os mecanismos dos sonhos. A gravura possui também esse poder do sonho de revelar uma presença pela qual ela manifesta a ausência, a perda. Ela nos coloca em presença da ausência. Foucault fala do imaginário como “um signo de transcendência”, através dos sonhos. E cita Spinoza: Ninguém recebe a revelação de Deus sem a presença da imaginação. Marie-José Mondzain fala de imagens que curam e de imagens que matam, referindo-se a uma tradição esotérica mas que também representa a ciência entre vida e morte. Mas ela ressalta que a prática das imagens sempre termina na imagem natural, onde acontece a vitória da vida sobre a morte. A imagem para ela, entretanto, tem sempre presente o componente de natureza de ressuscitação, mesmo no coração da melancolia. Creio que o trabalho de alguns artistas contemporâneos como Christian Boltansky, se situam nesse dado de transformação/inversão de dados autobiográficos, e que eles realizam uma espécie de viagem onde a questão do negativo está presente. Essa não é a minha vida. Mas poderia ser. Assim é lançada a estrutura da ausência, e é nessa espessura e na capacidade de realização do negativo que a imagem vai se definir. A expressão do inconsciente passa pelo negativo, que representa a insatisfação. Lacan dizia que a coisa deve ser perdida para que ela possa ser representada. Eu diria que a coisa deve ser perdida para que ela possa ser transformada. E toda a transformação contém implicitamente uma dose de transgressão, de violência. A partir desses vestígios, desses rastros, que se traça a ficção, o imaginário, a invenção.



EDUARDO VIEIRA DA CUNHA é doutor em Arte e Ciências da Arte pela Universidade de Paris-I Panthéon-Sorbonne, artista plástico e professor do DAV e do PPG Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.