

*ABSTRACT: The text is part of a not yet finished art research. The initial questions refer to nature and space of presentation. Can the place where the work of art belongs also constitute its genesis? If so, operators acting in the vision of a work of art would comprehend not only the etching and drawing-object, but the exhibition itself, the place where it takes place, the invitation to the exhibition, the ticket of the museum, etc. In a way, those elements would mark an artistic démarche, causing the deflection of its meaning, a leeway, so to speak, enlarging the limits of the work of art or turning them imprecise. The focus of attention here is a graphic element and its notion; the point. The author asserts and analyzes the mobility and elasticity of that notion in different works of art as well as its importance concerning the visible/not visible relation, considering its characteristic of smallest visible form and, consequently, its specific implication in presentation.*

**KEY WORDS:** point, leeway, presentation, graphic work, visible/not visible.

*RESUMO: O texto é parte integrante de uma pesquisa em artes plásticas em fase de realização. As perguntas iniciais são relativas à natureza do espaço de **apresentação**. O lugar onde vem inscrever-se a obra não poderá ser também o de sua gênese? Conseqüentemente, entrariam na **visão** das obras como operadores, não somente o objeto gravura, ou desenho, mas a exposição, o lugar onde ela é realizada, o convite de exposição, a etiqueta no museu, etc. Esses elementos pontuariam de uma certa forma uma démarche artística, provocando uma inflexão em seu sentido, uma deriva, ampliando as fronteiras do que seja a obra, ou tomando-as imprecisas. Especificamente é enfocado e privilegiado aqui um elemento gráfico e sua noção: o **ponto**. O autor afirma e analisa a mobilidade e a elasticidade dessa noção em diferentes obras, assim como sua importância na relação visível/não visível, tendo em vista sua característica de menor forma visível e, por decorrência, suas implicações específicas na **apresentação**.*

**PALAVRAS-CHAVE:** ponto, deriva, apresentação, obra-gráfica, visível/não visível, secção.

HÉLIO FERVENZA

# Pontos derivantes



"A menor forma". O ponto é uma forma. Ele tem uma dimensão, uma espessura, contornos (ele pode, escreve Kandinsky, ser circular, dentado, etc.). Ele é desde já uma forma, desde já uma superfície. Ou, o que revém ao mesmo: ele é visível. O ponto é então a menor forma da visibilidade, o primeiro momento do visível. Com um só golpe nós atingimos o "alvo": a análise do ponto é em princípio e por essência uma teoria do visível-invisível. O objetivo não é a análise de um elemento como elemento, mas a análise disto que não é um "elemento": a essência da pintura e/ou a essência da arte: o visível e o invisível.

## ESCOUBAS

### PONTUAÇÕES PRELIMINARES

O texto que ora apresentamos é sobretudo não-conclusivo e não-exaustivo. Começar por negativas não significa *negar a esmo*. Na realidade, é por que elas fazem parte do percurso que isto se impõe como necessidade:

*Se nós pudéssemos traçar todo o caminho a percorrer, não haveria mais necessidade de pesquisa.* (EHRENZWEIG, 1991, p.71)

Ou se quisermos ainda, já que uma pesquisa pelas artes plásticas pressupõe uma prática artística, poderíamos dizer junto com Maiakóvsky (1982, p.117):

*A poesia - toda - é uma viagem ao desconhecido.*

Assim, a posição da produção teórica nas artes plásticas seria possivelmente aquela em que o discurso constrói um arco, com uma corda trançada ao mesmo tempo, pelas extensões da obra e sua forma de agir, pelas propriedades da escrita e suas formas específicas e intrínsecas de expressão, para, finalmente, lançar a flecha da *questão* (a *outra*). Diferentemente de algumas posturas em ciências humanas, talvez a mudança esteja na forma de *perguntar*. São as singularidades que falam (ou se *mostram*).

Mas qual percurso é este do qual falamos? No caso preciso, o de uma pesquisa em artes plásticas intitulada *Uma obra gráfica e seu espaço de apresentação*. Nossas perguntas iniciais são relativas à natureza do espaço de *apresentação*. O lugar onde vem *inscrever-se* a obra não poderá ser também o de sua *gênese*?

Conseqüentemente, entram na *visão* das obras como *operadores*, não somente o *objeto* gravura, ou desenho, mas o suporte, a montagem, a exposição, o lugar onde se realiza uma montagem/exposição (espaço público, privado, institucional, etc.), a localização da sala, a iluminação, o momento (visão diurna ou noturna), o catálogo, o guia de museu, o organizador da exposição, o jornal, etc.

As artes gráficas, ao trabalharem as questões do suporte da obra, ou da sua apresentação e contexto, como em Alfredo Jaar,<sup>1</sup> aproximam-se de uma outra maneira da tridimensionalidade.<sup>2</sup> Nós nos situamos na intersecção com esta.

Especificamente enfocamos e privilegiamos aqui, algo que *nos pontuou* repentinamente esse andar: o *ponto*.

Trata-se aqui de um trabalho *em andamento*. Mas pode ocorrer que esse *andamento* seja também intrínseco ao assunto: *derivas* recíprocas. É que a noção de *ponto*, como veremos nas obras a seguir, pula, transporta-se, transfere-se, nomadiza. Engraçado, logo o ponto que parece tão *paradinho*, tão pequeno, ali no início ou no fim de *algo*. Como se ele não *fosse* (ainda). O ponto é ponte, e quem conta um ponto, aumenta o...

#### PRIMEIRA PONTUAÇÃO - SECREÇÃO

Secreção nº 2 foi uma mostra que deu continuidade, sob uma outra forma e de uma maneira mais incisiva, à exposição *Sécretion* realizada em janeiro de 1995, na Université de Paris I, integrando e finalizando as pesquisas do doutorado.

Ambos os títulos trazem à tona a noção de *secreção*, palavra esta que em nosso caso específico *deriva* de *segredo*, mas que contém, é claro, ambigüidades e ressonâncias de outros senti-

dos e que nos interessam particularmente, como veremos mais adiante. Gostaria entretanto de sublinhar essa noção, como uma daquelas que são capitais dentro de meu trabalho. Então, no que ela consiste precisamente?

Secreção é uma espécie de *senha* que nos permite ter acesso, não ao que consiste um segredo, mas ao fato de que ele existe. Secreção é a *senha* que permite a *deriva*, a partir do visível, e que nos conduz às portas do não-visível, sem dar-nos, entretanto, as chaves. O segredo possui várias propriedades, mas uma é paradoxal, imensa, do tipo *pedra no meio do caminho*: ele não sobrevive sem indicar-se, de uma maneira ou de outra, a seus destinatários. Secreção, ou seja, deixar escapar, transpirar, filtrar, etc., é um meio utilizado para regular uma tensão e assim preservar um segredo.

*Eu chamo secreção (e a etimologia me autoriza), o conjunto de processos mais ou menos involuntários ou organizados através dos quais os detentores ou os depositários (A e B) exibem os fragmentos do segredo diante de seus destinatários (C e D) sem, portanto, revelá-lo nem comunicá-lo. (ZEMPLENI, 1984, p.106)*

#### SEGUNDA PONTUAÇÃO - JANELAS

Secreção nº2 foi uma mostra realizada entre março e abril de 1995, em



Porto Alegre, e dividia-se em duas partes.

A *Parte I* consistia numa instalação construída na sala da pequena torre (e último andar) da casa onde se situa o espaço *Torreão*. Propostas em arte contemporânea, para uma ocupação específica dessa torre (instalações, etc.), são regularmente ali realizadas.

O interior da sala é em forma quadrada e possui três janelas sobre cada um de seus muros. As janelas têm marcos de madeira pintados na cor cinza. Elas possuem forma alongada e estreita coroada por um arco em semicírculo e, também, pequenas tampas que podem fechar completamente as aberturas e impedir a visão ou a entrada de luz. Todo o trabalho realizado deu-se a partir dos elementos arquitetônicos presentes na sala.

Num primeiro momento, foram escolhidas quatro janelas, uma em cada parede e em diferentes posições. O que fazia com que elas não coincidissem umas em frente às outras.

Num segundo momento, procedeu-se a colocação de quatro *prateleiras* no limite inferior das janelas escolhidas, situando-as perpendicularmente a estas. Elas apresentavam-se, então, *horizontais* em relação ao espectador.

As prateleiras retomavam a forma de semicírculo das janelas, assim como as dimensões externas dos marcos, e eram pintadas num cinza semelhante ao das janelas, de maneira a in-

tegrarem-se e *confundirem-se* o melhor possível às aberturas, quase como se elas constituíssem uma de suas partes.

Ao aproximarmo-nos podíamos ver, em três das prateleiras, um quadrilátero recortado e esvaziado na madeira. Este recebia de um lado e de outro duas lâminas de vidro, que criavam uma pequena vitrine, na transparência da qual ou através dela, podíamos avistar um pequeno objeto, e, mais abaixo, o chão do espaço sobre o qual nos situávamos.

As prateleiras situam-se retrospectivamente dentro de meu trabalho, na continuidade das experiências com *instrumentos* que se constituem como extensões das mãos no ato de *mostrar*.

Penso que existe uma coincidência (confirmação) entre a noção de *exposição*, que é na base a de uma *apresentação* (da obra ou das obras), e a noção que eu utilizo, a saber, de que meus signos se *mostram*, de que eles se *apresentam*. De que maneira? Através da utilização até aqui corrente, por exemplo, dos ganchos metálicos, que destacam as obras do muro e as reenvidiam adiante, na direção do espaço do espectador. Esta situação espacial, assim criada pelos ganchos, aliada aos ímãs que seguram o papel, transformam-se num *prolongamento do gesto de segurar um objeto* com as mãos e de *mostrá-lo* a alguém.

Da mesma maneira que um utensílio, como um alicate, um martelo



ou uma chave de fenda são extensões que amplificam os gestos humanos, para mim os ganchos com os ímãs são também extensões das mãos no ato de segurar e mostrar.

Continuemos a visita.

No canto oposto de quem entra, *colado* sobre o vidro da janela, um ímã circular. Na realidade, não *um*, mas dois ímãs, que se atraem mutuamente. Um deles na parte interna e o outro na parte externa. Eles são maiores que os outros ímãs. Entretanto, ao primeiro olhar, de longe, eles são menores e *pontuais*. À medida que nos aproximamos, o *ponto* vai abrindo-se e convertendo-se em *superfície*.

Kandinsky (1991, p.25), comentando essa passagem do ponto à superfície, numa primeira abordagem possível do assunto:

*É difícil de assinalar limites exatos para o conceito "a menor forma". O ponto pode desenvolver-se, tornar-se superfície e inadvertidamente chegar a cobrir toda a base ou plano. Qual seria então a fronteira entre o conceito de ponto e o de plano?*

Comentário sobre o texto de Kandinsky, numa segunda abordagem do assunto:

*Como Kandinsky descreve efetivamente a passagem do ponto à linha e da linha ao plano? Como uma crescente: *crescença do ponto em linha e da linha em plano. Não existe, então, limite atestável do ponto ou da linha;**

*não há limite atestável na passagem de um ao outro e dos dois ao plano. Exposição da impossibilidade do limite: da impossibilidade de imobilizar uma noção (resolvê-la na teoria), da impossibilidade de fixar um elemento, de impedir o desbordamento - impossibilidade de fixar um limite: impossibilidade do limite como tal.* (ESCOUBAS, 1990, p.56)<sup>3</sup>

Terceira abordagem: a aproximação ou o distanciamento coloca-nos num cruzamento entre questões gráficas e tridimensionais, pois o *ponto* aqui torna-se superfície devido ao nosso deslocamento na sala. Isto não é criado *a priori*, não é uma experiência realizada anteriormente pelo artista, mas faz-se a cada vez em cada pessoa que vivencie a montagem, e a cada vez esse deslocamento ocorre de uma forma distinta.

À medida que nos aproximamos é aí também que percebemos uma *duplicidade*: um efeito de *espelho* provocando a distância uma *fusão* das duas peças, devido a sua similitude. Grudados à transparência do vidro, eles parecem flutuar e provocam uma interferência, uma interrupção *pontual* no olhar diáfano pela janela. Pontos de vista.

### TERCEIRA PONTUAÇÃO: O CONVITE

Normalmente, o cartão (convite) é um *indicador* de um evento, uma ex-

posição, uma mostra que será visível. No convite da *Parte II* de Secreção nº 2, o evento é *não-visível*.

O convite retoma no formato, nas dimensões, no envelope as mesmas características de um *cartão de apresentação*, também utilizado na primeira *Secreção*.<sup>4</sup>

Pois bem.

Estamos tão acostumados a receber convites, tão habituados com esse tipo de comunicado, assim como com as etiquetas nos museus, os muros brancos de certos espaços, a maneira de pendurarmos certas obras, que estes nos parecem absolutamente procedentes, "normais", "naturais", como se sempre tivessem ocorrido dessa forma.

O hábito por vezes - para utilizar uma expressão *à la* Cortázar - é como o *caranguejo do mesmo*. Certas sistematizações asseguram-nos de que os trens continuam a andar sobre os trilhos...

Sim, não, mas...

Os *convites* que recebemos ordinariamente fazem com que as *obras*, as quais somos convidados a ver, sejam *conotadas* pelo espaço na qual são expostas. O convite, nesse caso, *conota* algo no fundo, que *queremos* ou *não queremos ver*.

É que um simples convite pode *operar sobre nossa visão*, pode agir como uma *pré-concepção* sobre a arte que nos *dite o que deve ser a obra*. (CHATEAU, 1990, p.50)

A *secreção* da frase "Uma exposição não pode ser mostrada", constando no convite, é uma proposição sobre o *visível ao contrário*: tornar visível uma situação pela indicação de uma impossibilidade do *visível* (a *outra* mostra).

#### QUARTA PONTUAÇÃO: A ETIQUETA DE DANIEL BUREN

*Você compreende que aqui é o verso, o não-visto do objeto visual mesmo que é interrogado. O quadro é uma figura plana bidimensional? Ele tem, portanto, um lado inverso, logo um lado de baixo, ele é um volume muito fino, mas em três dimensões, elemento do volume museal.* (LYO-TARD, 1987, p.103)<sup>5</sup>

A indicação para o olho,  
do ver/não-ver,  
no olho,  
do *olho cacodylate* de Picabia.

Daniel Buren em *Les Formes: peinture* coloca atrás da pintura de Francis Picabia, intitulada *L'oeil cacodylate* (1921), exposta no Museu Nacional de Arte Moderna em Paris, *um tecido de 165x133,5cm, listrado de branco e preto em faixas verticais de 8,7cm, e do qual a primeira faixa branca à esquerda é recoberta de pintura acrílica branca*. Gesto repetido em quatro outras obras. Estas informações encon-



tram-se contidas numa etiqueta do museu - igual as que são usadas para indicar o autor, data de execução, etc. - ao lado da obra de Picabia e logo abaixo da etiqueta correspondente a esta última.

Sobreposição: uma pintura sobre a outra.

Justaposição: uma etiqueta ao lado da outra.

Desdobramentos.

Uma *indicação* engrena na outra (embreagem?), e elas, por contigüidade, também reenviam às pinturas.

Subitamente forma-se uma nova *corrente* significativa.

A etiqueta de Buren pega *carona* no sistema museal: ela aproveita a atração, a isca que representa a etiqueta de *L'oeil cacodylate*, para inscrever-se. Só que o que Buren descreve não pode ser visto.

*O visitante levanta ligeiramente o Utrillo ou o Picabia. Esta obscenidade faz soar o alarme. Permaneça na posição direita do face à face na exposição.* (LYOTARD, 1987, p.104)<sup>6</sup>

A etiqueta aqui como *secreção*, e uma *carona* que acaba modificando o percurso primeiro. Derivas.

#### QUINTA PONTUAÇÃO - AS AGULHAS DE WALTÉRCIO CALDAS JR.

*Eu ainda fiz as estrelas grandes demais*

VAN GOGH<sup>7</sup>

O artista brasileiro Waltércio Caldas Jr. realizou uma obra em 1970 chamada *Objeto*, que nos fez sinal, como diria Jean Lancri (ou seria Paul Klee). Nós aí identificamos algumas noções que problematizam o fato gráfico, o que veremos a seguir na análise que julgamos (im)pertinente desenvolver.

Este objeto compõe-se de uma caixa na cor preta, forrada interiormente por veludo também preto, onde encontramos sete agulhas em formatos e dimensões diversas, bem como uma pequena plaqueta afixada, onde se lê em letras gravadas: AS 7 ESTRELAS DO SILÊNCIO.

Pois bem, o que há entre agulhas e estrelas? Como se dá a passagem entre os objetos em questão e a pequena frase? Como os sentidos deslizam, *transportam-se* entre eles?

Repito de novo a questão: O que há entre agulhas e estrelas?

Resposta: O ponto.

Como?

Consideremos, num primeiro momento, a etimologia da palavra ponto a partir das indicações de René Passeron (1982, p.108): em grego *stigmé*, *stigso*, é picar, *ponto-picada*, em latim *punctum* (de *pungere*), picada, ponto. Podemos seguir também as pistas abertas pelo *Aurélio*: *ponto*, picada com a agulha que se enfia em tecido, couro, etc., para passar o fio de costura, bordado, ... sinalzinho semelhante ao que

a ponta dum lápis imprime no papel ... sinal de pontuação...

Passagem, então, da ponta ao ponto.

Atrás do nome, a ação. Atrás do ponto, o ato de picar.

O que são estrelas, dentro da noite, quando as vejo sem instrumentos, só com meus olhos, com meu corpo que vê, senão pontos, pontos luminosos? Estrela, ponto que brilha. Pontos no céu. Esticar o olhar de uma estrela a uma outra estrela, a uma outra estrela...: constelação. Relação entre pontos: linhas que se cruzam criando um circuito imaginário. Constelação e desenho:

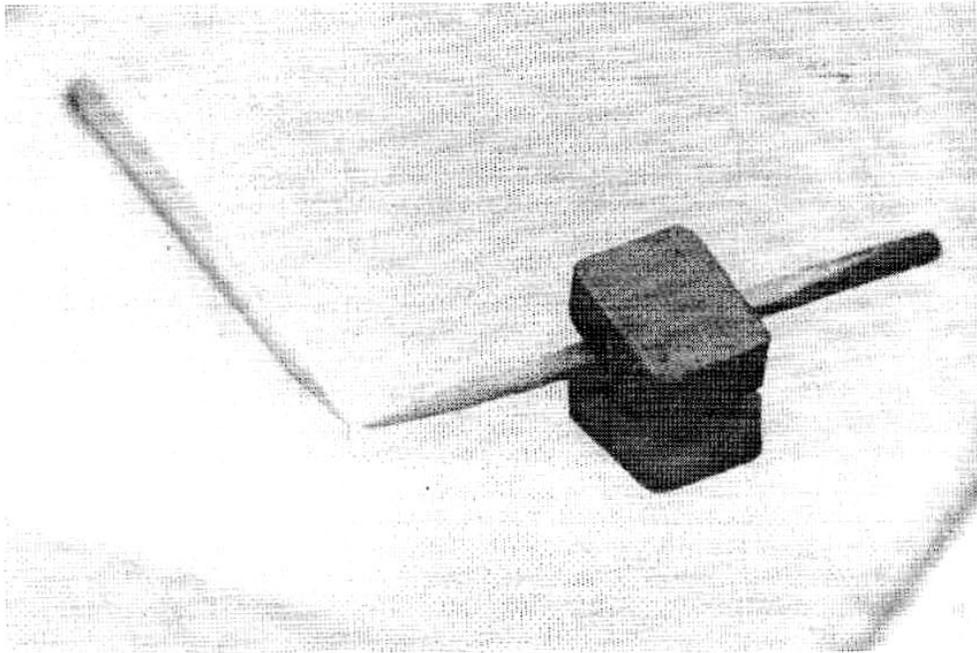
*A partir de oito pontos de luz, os Gregos e os Fenícios compunham a capa de Orion e atrás dela a presença fantasmática do homem e de sua espada;... [...] "Desenhar com estrelas é constelar", o que significa empregar uma técnica que não é nem mimética*

*nem abstrata. "Dentro da inquietação da noite, as estrelas traçam pontos de esperança no céu," Gonzales (Julio) escreve. "São esses pontos no infinito que são os precursores dessa nova arte: Desenhar no espaço." (KRAUSS, 1988, p.119)<sup>8</sup>*

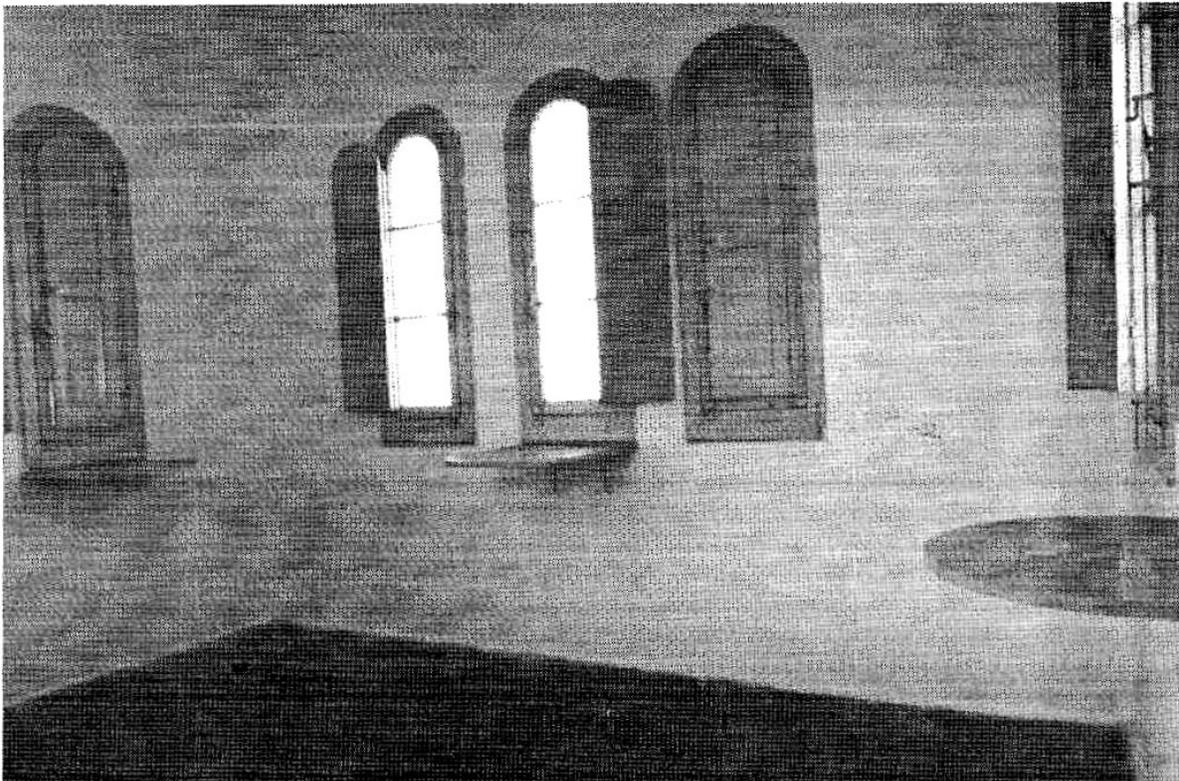
Ao debruçarmo-nos novamente sobre o *Objeto* de Waltércio, inquietamos o *silêncio* presente no título.

*Em nossa percepção o ponto é a ponte essencial, única, entre palavra e silêncio. (KANDINSKY, 1991, p.21)*

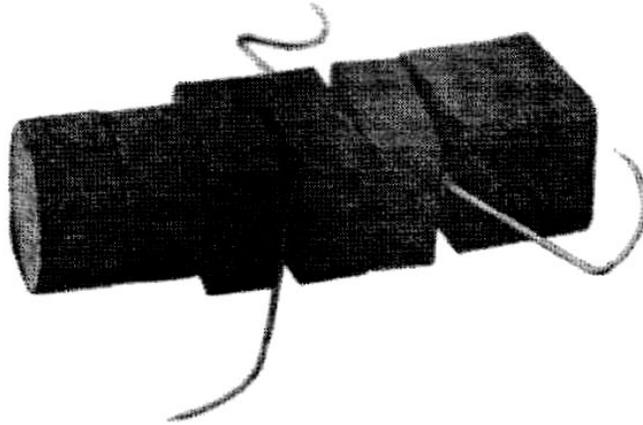
Poderíamos acrescentar: o ponto não é somente a possibilidade de indicação de um término, mas ele também é um *ponto de partida*. Duas faces da mesma moeda, duas faces de um mesmo silêncio. No seu aparecer, o ponto *abre* um silêncio. Chegar *nele*, ou partir *dele*, implica esta outra metáfora: silêncio de um constelar, de um brilho repentino das formas no seu des-pontar, a-pontar.



FERVENZA, Hélio. Secreção nº 2 - Parte I. Detalhe: fósforos, imãs (1995).



FERVENZA, Hélio. Secreção nº 2 - Parte I. Vista parcial - torreão (1995).



FERVENZA, Hélio. Secreção nº 2 - Parte I. Detalhe: imãs, agulhas (1995).



## NOTAS

<sup>1</sup> Artista sul-americano radicado nos Estados Unidos. Seu projeto *Rushes* (1986) consistia na criação de cartazes impressos por meio computadorizado, contendo fotos e textos relativos a *Serra Pelada* (Brasil) e ao garimpo do ouro. Estes foram instalados em estações de metrô próximas a Wall Street (centro financeiro) em Nova Iorque. O contexto, aqui, fazia parte integrante do sentido da obra.

<sup>2</sup> Gostaríamos apenas de lembrar que a tridimensionalidade existe basicamente em artes gráficas, nos livros e nas publicações de artistas, nos cartazes e painéis, etc.

<sup>3</sup> *Comment Kandinsky décrit-il en effet le passage du point à la ligne et de la ligne au plan? Comme une croissance: croissance du point en ligne et de la ligne en plan. Il n'y a donc pas de limite attestable du point ou de la ligne; il n'y a pas de limite attestable dans le passage de l'un à l'autre et des deux au plan. Exposition de l'impossibilité de la limite: de l'impossibilité d'arrêter une notion (d'en venir à bout dans la théorie), de l'impossibilité de fixer un élément; d'en empêcher le débordement - impossibilité de fixer la limite: impossibilité de la limite comme telle.*

<sup>4</sup> Centro St. Charles, Université de Paris I, janeiro de 1995.

<sup>5</sup> *Vous comprenez qu'ici, c'est le verso, l'inu de l'objet visuel même qui est interrogé. Le tableau est une figure plane bi-dimensionnelle? Il a pourtant un envers, donc un dessous, c'est un volume, très mince mais à trois dimensions, élément du volume muséal.*

<sup>6</sup> *Le visiteur soulève légèrement l'Utrillo ou le Picabia. Cette obscénité déclenche l'alarme. Restez dans la droiture du face à face, dans l'exposition.*

<sup>7</sup> Citado por Passeron, 1982. p.108.

<sup>8</sup> *From eight points of light the Greeks and Phoenecians bodied forth the cape of Orion and behind that the phantom presence of the man and his sword;... (...) To draw with stars is to constellate; wich means to employ a technique that is neither mimetic nor abstract. 'In the restlessness of the night, the stars mark out points of hope in the sky,' Gonzales writes. 'It is these points in the infinite which are the precursors of this new art: To draw in space.*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHATEAU, Dominique. Langue philosophique et théorie de l'art dans les écrits de Marcel Duchamp. *Les Cahiers du M.N.A.M.* Paris, 1990.



- EHRENZWEIG, Anton. *L'ordre caché de l'art*. Paris: Gallimard, 1991.
- ESCOUBAS, Eliane. "La main hereuse": Kandinsky et la composition. *La part de l'oeil - Dossier: Le dessin*, Bruxelles, n.6, p.58, 1990.
- KANDINSKY. *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Labor, 1991.
- KRAUSS, Rosalind. "This new art: to draw in space." In: *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1988.
- LYOTARD, Jean-François. *Que Peindre? / Adami, Arakawa, Buren*. Paris: Editions de la Différence, 1987.
- MAIAKOVSKI. *Poemas*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- PASSERON, René. "Poïétique et sémiotique de quelques points de l'espace." In: *Espace & Représentation*. Paris: Les Editions de la Villette, 1982.
- ZEMPLINI, Andras. "Sécret et sujétion." In: *Le secret - Traverses / 30-31*. Paris: Centre Georges Pompidou-C.C.I., 1984.

---

HÉLIO FERVENZA (Brasil): Doutor em Artes Plásticas pela Universidade de Paris I - Sorbonne.  
Professor Orientador do Programa de Pós-Graduação  
em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.  
Pesquisador/CNPq.