

## FLÁVIO GONÇALVES



Um percurso para o olhar:  
o desenho e a terra

### RESUMO

Esse texto procura investigar, motivado pela observação dos meus hábitos de trabalho em ateliê, as ligações entre o desenho e a terra. A relação entre a inscrição gráfica e o plano horizontal é apresentada aqui como sendo um dos fundamentos da ação de desenhar. O desenho, através dessa relação privilegiada com o plano horizontal, se apresentaria como um campo marcado pelas suas qualidades mnemônicas: tudo o que é inscrito ou agregado a ele passa a ser objeto de um trabalho semelhante ao trabalho da memória. São subsídios para essa argumentação as idéias de Walter Benjamin referentes às diferenças entre o signo e a marca, bem como a maneira como Leo Steinberg qualifica a sobreposição de uma horizontalidade numa verticalidade na pintura de certos artistas.

### PALAVRAS-CHAVE

Horizontalidade, inscrição, desenho.

## UM PERCURSO PARA O OLHAR: O DESENHO E A TERRA

“Todo corpo pesado que cai livremente se dirige para o centro do mundo”<sup>1</sup>. somos todos, seres e coisas, submetidos a essa lei; atraídos para o centro da terra. Da mesma forma o ato de inscrever parece dobrar-se a essa evidência, através do movimento descendente que o caracteriza. Pois tudo que é inscrito, linha ou sulco, corresponde a uma ação que interpela o suporte para além (e para baixo) do que seria sua realidade física. Numa perspectiva mais vasta ou prosaica, dizemos que é nesse mesmo plano horizontal de atração que o ser humano constrói as estruturas nas quais ele conduz a sua existência, partindo de um ato similar aquele da inscrição: traçar, cavar, fundar, delimitar, etc. O plano horizontal é dessa forma “o plano onde nós procriamos, concebemos e sonhamos”, que se refere ainda mais ao “fazer”, como afirma Leo Steinberg<sup>2</sup>.

O ato de desenhar, no que concerne o fundamento de sua ação, está intimamente relacionado a esse plano horizontal e conseqüentemente à sua esfera de atração, donde podemos supor a queda, o abismo e as trevas como imagens arquetípicas evocadas nesse processo: desenhar é, numa certa medida, “correr o risco”<sup>3</sup>, precipitar-se; ou como afirma Luc Richir, “é expor uma linha à impossível antecipação de seu trajeto; é projetá-la à frente dela mesma”<sup>4</sup>. Uma ação permeada desse caráter de incerteza que só a experiência da linha restaura. Seria em razão dessa relação original com o plano horizontal que a ordem gráfica dividiria com este as qualidades de um campo mnemônico, onde os vestígios do que foi outrora enterrado pelo tempo não raro afloram à superfície como prova desse caráter original de inscrição: uma metáfora tanto geológica quanto arqueológica que evoca a latência, na gênese do processo, de tudo aquilo que foi adicionado, recoberto, revirado ou apagado nos trabalhos<sup>5</sup>. Nesse sentido a inscrição é reveladora das primeiras idéias e de suas transformações, dos caminhos criados, dos arrependimentos, que podem, por vezes, ser percebidos no resultado final.

Nos meus trabalhos, a utilização da terra como material incorporado aos desenhos e o fato de desenhar no chão fez com que esses aspectos arcaicos constitutivos da ação de desenhar ganhassem sentido e relevância: a terra é empregada sobre o papel como uma camada anterior a todas as outras que se seguem. Ela serve assim a criar um meio “apropriado” a receber a inscrição e a consumir a apropriação das imagens e de outros elementos incorporados ao trabalho (fig. 1).

VINCI, Leonardo da. *Les carnets de Léonard de Vinci*. Paris: Gallimard, 1942. v.1 p.613.

STEINBERG, Leo. Other Criteria. In: *Regard sur l'art américain des années soixante*. Paris: Éditions du Territoire, [s.d]. p. 37-52.

Muito afortunadamente “Correndo o Risco” foi o nome dado a duas exposições dedicadas ao desenho, organizadas pelo artista Gelson Radaelli no Museu do Trabalho em Porto Alegre, em 1994 e 2002.

RICHIR, Luc. *La Part de l'œil: dossier le dessin*. Bruxelles, n.6, p.8, 1990.

A *arqueologia aérea* localiza as fundações de civilizações antigas através de sutilezas na tonalidade ou no relevo de um terreno. Assim, sítios arqueológicos são reconhecidos pelo desenho formado por suas fundações que parecem emergir lentamente da terra.

A fim de levar a termo a discussão sobre as relações entre o desenho e a terra e suas causalidades, este texto segue o pensamento de Walter Benjamin referente às diferenças fundamentais entre o desenho e a pintura, esboçadas em seu texto *Peinture et Graphisme, de la peinture ou le signe et la marque* e *Peinture et dessin* <sup>6</sup>.

Benjamin desenvolve essa questão conjugando a forma como o fenômeno desenho e pintura é percebido pelo corpo do espectador, de um ponto de vista sensorial e de um ponto de vista mágico ou mítico. O primeiro enfoque diz respeito às diferenças relativas à forma de exposição entre desenho e pintura, propondo desde o início a oposição entre horizontalidade e verticalidade como forma de apreender as diferenças fundamentais entre esses dois modos de expressão. Segundo o autor “um quadro deve ser apresentado na vertical diante do espectador” <sup>7</sup>, um mosaico, por exemplo, nós o vemos com naturalidade no chão. Teríamos ainda o “hábito” de tomarmos um desenho por uma pintura de cavalete quando este é apresentado na vertical. No entanto, os desenhos quando apresentados no plano horizontal, reencontrariam sua neutralidade original. O autor cita, à guisa de exemplo, os desenhos das crianças: existiria da mesma forma uma espécie de perturbação no que ele chama de “senso interno” se esses desenhos não são vistos na horizontal, a posição onde eles foram criados.

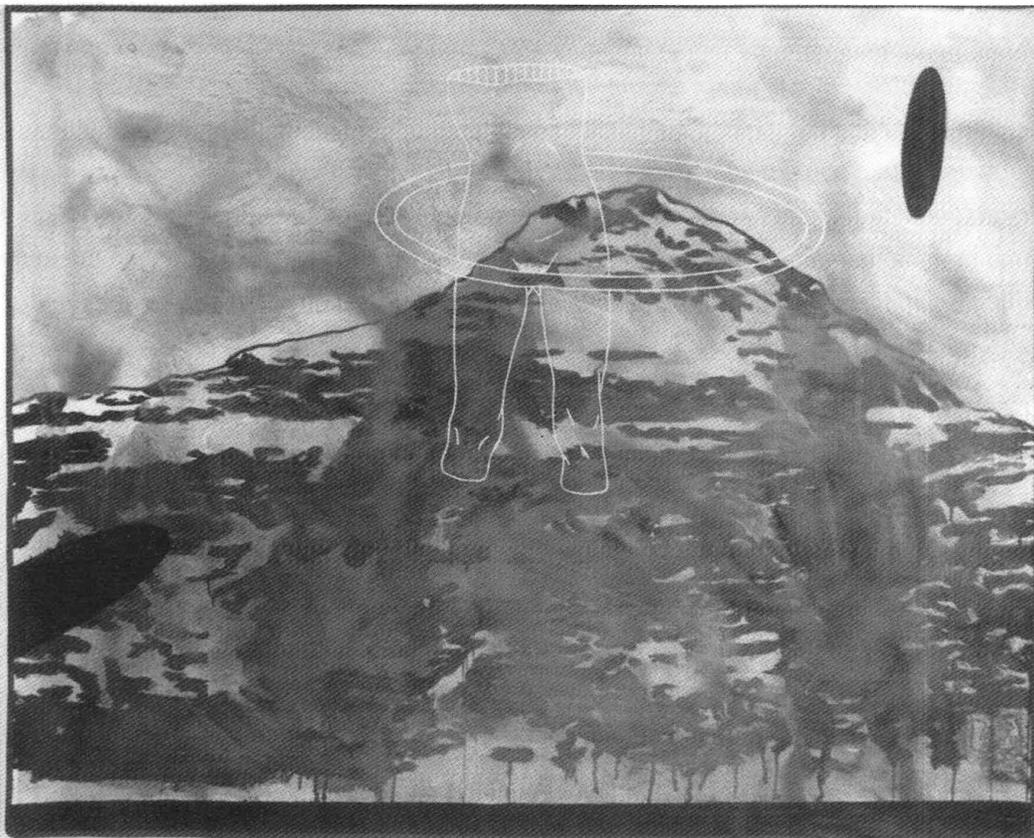


Fig. 1 - Flávio Gonçalves, Everest.  
Nanquim, pigmento, acrílica e borda em tecido sobre papel, 150x170cm, 1998.

6

*Peinture et Graphisme, De la peinture ou le signe et la marque*, apareceram em resposta à uma carta de Gershom Scholem sobre o cubismo de Picasso (publicado em *La Part de l'œil* n.6 : dossier le dessin. Bruxelles, p. 13-15, 1990). O segundo texto *Peinture et dessin*, integra o livro *Ecrits français*. Paris: Gallimard, 1991, p. 189-192.

7

BENJAMIN, Walter. *Peinture et Graphisme, De la peinture ou le signe et la marque*, op. cit.

E Benjamin enuncia o que se constitui numa importante síntese de sua consideração de que a verticalidade parece conter a representação e a horizontalidade os signos: a de que a linha gráfica é subordinada a um plano de fundo, conferindo-lhe sua identidade e só existindo em sua relação com este. A imagem na pintura, em contrapartida, prescindiria de um plano de fundo, constituindo-se muito mais num meio.

Mas paradoxalmente, enquanto a pintura necessita de uma parede qualquer, o desenho seria “simplesmente emancipado desta”<sup>8</sup>, podendo constituir-se em qualquer situação aonde as qualidades próprias da inscrição e da linha se manifestarem aos sentidos:

E resulta o seguinte: que a vertical não se constitui mais numa restrição para o desenho. Desta maneira, e desta maneira unicamente, ele se libera de seu lugar de habitação [...] o desenho, se ele deve ser conservado, exige um abrigo tanto quanto uma pintura. Mas se ele renuncia a essa forma de conservação, ele não precisa mais se preocupar com a vertical e a areia ou o asfalto lhe bastam<sup>9</sup>.

O desenho como fenômeno é, dessa forma, fruto da dialética entre a linha e o plano de fundo, onde quer que esta ocorra.

A ordem horizontal conferiria ao desenho particularidades que ultrapassam a simples diferença de modo de execução ou de exposição: “Em todo desenho está virtualmente presente o princípio de projeção de Mercator”<sup>10</sup>, ou seja, uma visão que planifica as coisas e que as apresenta fora da concepção coincidente à estatura vertical humana, como o espaço construído pela pintura de cavalete. Esta espécie de cartografia do mundo incorporada ao desenho, sugere um espaço onde “o homem possa, concretamente [...] caminhar”<sup>11</sup>. Seguindo esse raciocínio, nosso olhar poderia “entrar” numa pintura (para retomar aqui a noção albertiana do quadro como uma janela para o mundo); um desenho, ao contrário, nos permitira caminhar sobre ele. Em outros termos, “A projeção vertical do espaço refere-se somente à força figurativa do contemplador; sua projeção horizontal às forças sensorio-motoras”<sup>12</sup>.

### A marca e o círculo encantado

O Segundo enfoque relativo às diferenças fundamentais entre o desenho e a pintura (seus “fenômenos mágicos originários”), se daria a partir da maneira como essas se apresentam no corpo humano (que seria a instância central da magia, segundo Benjamin). Para tanto são propostas as esferas do signo e da marca.

Segundo Benjamin, a distinção entre o *signo* e a marca em sua forma absoluta (ou mágica), viria em parte da “oposição” entre duas naturezas diversas, ou melhor, dois posicionamentos diversos: o signo, se referindo a um objeto é da ordem da inscrição, algo que se imprime; enquanto que a marca, inversamente, “emana” da coisa, determinando por isso um meio. O signo teria “uma significação espacial e pessoal”, a marca seria temporal.

<sup>8</sup> BENJAMIN, Walter. *Ecrits Français*, op. cit., p.190

<sup>9</sup> Idem.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Em contrapartida, “nenhuma passagem, nenhuma mediação conduzem a pintura à carta geográfica.”, *ibidem*, p. 190.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 192.

<sup>14</sup> BENJAMIN, Walter. *Peinture et Graphisme, De la peinture ou le signe et la marque*, op. cit., p. 14.

Com relação à pintura, o autor designa o rubescimento como o arquétipo das qualidades do campo pictórico, associado-o, em analogia, à idéia de *marca*: “uma configuração colorida surgindo sobre a parede (que ela emane ou que seja projetada sobre esta), configuração que seria dita transitória, vista sob o ângulo mágico, mas sobretudo transportável, vista sob o ângulo profano”<sup>13</sup>. A pintura teria na dispersão e no caráter tópico da cor seu fundamento fenomenológico. A marca absoluta apareceria sobretudo no que é vivo, e ela seria associada freqüentemente à vergonha, à falta ou ainda à inocência ou à beatitude (como o rubescimento ou os estigmas de Cristo). A marca absoluta, na sua “essência mítica”, é algo que é *portado*, definindo desse modo um meio onde ela se manifesta. Segundo Benjamin a pintura não teria fundo nem linha gráfica. O campo da pintura, tal como o autor lhe concebe, seria assim uma totalidade onde não caberia determinar qual cor é mais ao fundo ou mais à tona<sup>14</sup>.

No caso do desenho, a esfera do signo, o autor evoca a imagem do *círculo encantado* como fenômeno mítico original<sup>15</sup>. Este círculo encantado, ao qual Benjamin se refere, é o *Bannkreis* das práticas mágicas; um círculo que (na sua tradução literal), bane a entrada das coisas, criando pela sua forma um perímetro de proteção. Essa espécie de barreira circular possui seu valor simbólico derivado da ação formadora da linha. O círculo é considerado, aliás, como uma linha inteira, símbolo do infinito e do absoluto<sup>16</sup>. De fato, o gesto que o forma retorna sobre si mesmo; ele retorna a seu ponto inicial que se perde na força instauradora da forma. Delimitando um espaço preciso (ou lhe sugerindo), a linha possui o poder de gerar um dentro e um fora; de criar com isso uma estrutura diferenciada no seio da continuidade do suporte.

A oposição estabelecida entre a linha e a superfície onde essa se deposita, caracteriza a linha gráfica e a forma como o signo absoluto opera, segundo Benjamin. Assim, a importância deste cruzamento é o estabelecimento do produto desenho: a transformação conceitual da linha e da superfície em favor de uma identidade que poderíamos qualificar de híbrida. Uma identidade baseada num equilíbrio sutil que utiliza simultaneamente, para sua existência, os componentes das duas metades. De outra forma, “um desenho que cubra totalmente seu fundo cessaria de ser um desenho”, pois não haveria mais interação entre linha e fundo - mas superfície sobre superfície, conceito dobrado sobre si mesmo. A afirmação de Sol LeWitt de que as imperfeições na parede tornam-se parte importante do desenho mural terminado<sup>17</sup>, ilustra a força dessa dialética. É em função disso que podemos falar do caráter não tópico do desenho (ou da linha gráfica), pois ele pode constituir um fundo em qualquer lugar aonde a linha se inscreva ou se instale<sup>18</sup>.

A inscrição gráfica se referiria ao corpo naquilo que este se refere ao plano horizontal: um espaço onde ele projeta trajetórias, delimita um território e estabelece coordenadas, o explorando na justa medida de seu passo. O desenho guardaria assim essa horizontalidade de través, gravada no sulco da inscrição, impondo pelo perímetro das formas a lembrança de um percurso para o olhar. O que se chama de fundo não é,

<sup>13</sup> “Porque a sua circunscrição [do círculo mágico] é intransponível, ela [a linha] está numa relação originária com o desenho que, de fato, delimita um campo onde é possível se colocar o pé. Nesse círculo encantado o valor de culto da linha atinge o seu mais alto grau”. BENJAMIN, Walter. *Écrits Français*, op. cit., p.191.

<sup>14</sup> WAJEMAN, Gérard. Narcisse ou le fantasma de la peinture. In: *Art et fantasma*. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 1984, p. 107-126.

<sup>15</sup> “As propriedades físicas da parede, altura, largura, cor, material, condições e intervenções arquitetônicas constituem uma parte necessária dos desenhos murais... Acontece que, o desenho terminado, as imperfeições da parede permanecem aparentes. Seria preciso considerar que elas fazem parte do desenho mural”, Sol LeWitt Apud Rosalind Krauss. *La ligne comme langage. La part de l'œil*, n. 6, op. cit., p. 75.

<sup>16</sup> “A linha gráfica é determinada pela sua oposição ao fundo. Essa oposição não possui somente uma significação visual, por exemplo. Pois a linha gráfica é subordinada à esse fundo. Inversamente não existe linha gráfica sem que exista também o fundo [...] A linha gráfica confere identidade à ele.”, in BENJAMIN, Walter. *Peinture et Graphisme, De la peinture ou le signe et la marque*, op. cit., p. 13.

19

Uma espessura que vista sob a ótica fenomenológica denota o que Merleau-Ponty chama de “profundidade primordial”: a “espessura de um meio sem coisas”, cf. MERLEAU-PONTY, Maurice. *La Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945, p. 307-308.

20

Pois “é o desenho que tende para a profundidade, como uma pedra que cai”. *Idem*, p. 303.

21

ROSE, Bernice. *Drawing Now*. New York: Metropolitan Museum of Modern Art, 1976.

22

STEINBERG, Leo. *Other Criteria*, op. cit., p. 39.

23

“[...] os mestres antigos podiam conceber o plano do quadro de três maneiras diferentes [essas três maneiras são de fato signos narrativos ou citações na composição do quadro que contradizem o ilusionismo representado]. Entretanto um axioma, comum a essas três interpretações, permanece válido através dos séculos até e incluindo o Cubismo e o Expressionismo Abstrato; a saber: que o quadro figura um mundo, uma espécie de espaço aberto que se lê sobre o plano da tela em relação à estatura humana vertical. O alto do quadro se encontra na altura de nossas cabeças, e a parte de baixo se situa mais ou menos onde estão nossos pés.”, *Idem*, p. 46.

portanto o suporte físico, mas o resultado do cruzamento da linha inscrita e o suporte eventual, gerando através dessa dialética um espaço particular. O plano de fundo no desenho é assim o lugar onde a “profundidade primordial” se instala e se instaura, como um desafio à realidade física do suporte. Como se a partir da inscrição da linha, se criasse uma espessura outra<sup>19</sup>; onde o olhar pudesse então seguir essa inscrição para além da evidência física desse plano<sup>20</sup>. Dessa forma, este *fundo* do desenho é denso e profundo, capaz de gerar a profundidade que é de fato a *abertura* onde o olhar passeia.

O último aspecto da análise de Benjamin sobre o desenho se refere à sua pureza original: “O desenho puro não altera a função gráfica que dá sentido a seu fundo quando ele o deixa ‘em branco’ como cor de fundo, isso seria às vezes o critério de pureza do estilo”. O conceito de desenho puro exige o respeito da integridade de seu suporte; a manutenção da dialética linha gráfica/ fundo. Entretanto, o sutil equilíbrio que mantém a relação entre um e outro constitui a energia primordial do desenho, que nos remete ao cruzamento que o gerou. E esta energia parece, no entanto, seguir na direção oposta à pureza.

### Campos híbridos

Existe na base do que Benjamin propõe, uma ligação direta com a utilização crescente dos princípios conceituais do desenho na arte desse século, o que possibilitou a este atingir o status de linguagem autônoma, principalmente a partir dos anos sessenta<sup>21</sup>.

Numa conferência em 1968, intitulada *Other Criteria*, o crítico e historiador de arte Leo Steinberg, expôs algumas evidências do que poderíamos identificar como sendo mais um sinal dessa revitalização, através do basculamento de uma ordem na outra no campo da pintura. E mesmo se ele não cita as idéias de Benjamin, seu método de análise é muito próximo e mesmo coincidente ao dele. No contexto da época, a questão para Steinberg era dar uma resposta às proposições formalistas de Clement Greenberg para quem a essência da pintura (sobretudo a do Expressionismo Abstrato), consistiria em chamar a atenção para o fato de ela ser um objeto plano (o único elemento que lhe seria próprio)<sup>22</sup>. Steinberg se opõe, a exemplo do que fazia Benjamin, a uma visão que ele considera evolucionista (e, em conseqüência, reducionista) da arte. De um lado, Greenberg estimava que a pintura do passado “mascarava” com seu ilusionismo, o que seria o essencial dessa forma de arte. Steinberg nota, em contrapartida, que os mestres da Renascença eram conscientes das qualidades específicas da superfície da tela. Ele afirma ainda que existiria algo que seria comum tanto a uma pintura antiga quanto a uma do Expressionismo Abstrato (excluindo-se o fato de que ambas são pinturas), que é sua coerência com a estatura vertical do espectador<sup>23</sup>.

Com essa afirmação, Steinberg procura compreender certas mudanças sutis no campo pictórico empreendidas por alguns artistas, principalmente Jean Dubuffet e Robert Rauschenberg. Esses artistas apresentam em seus trabalhos uma superfície plana diferente daquela que visa valorizar as qualidades intrínsecas do retângulo da pintura. Trata-se

aqui muito mais do basculamento do plano horizontal “no espaço imaginário do espectador”<sup>24</sup>. Steinberg nomeia essas superfícies de “flatbeds”, em alusão às mesas de impressões tipográficas<sup>25</sup>. Ele associa, conseqüentemente, o plano horizontal à cultura e o vertical à natureza. Essas mudanças no plano de representação, como afirma o autor, possuem vários ecos na História da Arte. Gombrich, para citar um exemplo, já havia notado a “horizontalização” do campo visual, empreendida pelos pintores cubistas, através de uma visão de topo, achatada<sup>26</sup>.

Steinberg vê com clareza a quem se endereça o caráter radical dessa mudança: o corpo do espectador e as relações de correspondência que se efetuam entre sua visão e as coisas. Essa mudança interpela assim o “psiquismo”; a maneira como apreendemos os dados de um quadro. Esses dados, pela sua natureza heterogênea, são, aliás, organizados numa lógica semelhante à de um depósito onde se cruzam diversas referências materiais de caráter mnemônico, como o autor salienta a respeito dos trabalhos de Rauschenberg:

Era preciso que ele [o plano do quadro] fosse o equivalente de um quadro de avisos ou de um *tableau de bord*, de uma tela de projeção cinematográfica, com afinidades particulares por tudo que é plano e que já foi usado: palimpsesto, placa apagada, prova de impressões, folha de teste, diagrama, mapa, vista aérea<sup>27</sup>.

Os pontos em comum com o espaço de ação da inscrição gráfica são numerosos. Essa horizontalidade faz a cartografia do ambiente em volta do artista, um espaço povoado mais do que nunca por uma grande variedade de objetos e de acontecimentos que não possuíam lugar no espaço da pintura. Como Christine Buci-Glucksmann afirma, “desde então, a superfície pintada é totalmente cultural nos seus objetos como em seus atos”<sup>28</sup>. Os procedimentos de produção dessas superfícies são aqueles da esfera do signo, quer dizer, da inscrição: impressões, recortes, transportes, colagens, etc.

Essa mudança de um olhar “natural” para um olhar “cultural”, não se dá, portanto sem paradoxos; pois é a parte baixa do mundo com todas as suas impurezas (sua face escondida), sua baixeza escatológica que se eleva, como Rosalind Krauss afirma<sup>29</sup>. Nós podemos verificar isto, por exemplo, no lixo jogado sobre as telas de Pollock ou nas “piss paintings” de Warhol, para retomar os exemplos da autora. No entanto, essa baixeza esteve sempre próxima do trabalho do artista, que ia buscar suas cores “nos dejetos, na viscosidade das matérias desintegradas, moídas, dissolvidas e oxidadas, putrificadas na água, cozidas pelo calor, o fogo e o sol”<sup>30</sup>.

Quando penso nas correspondências entre desenhar próximo da terra (o suporte estendido em contato com o solo), e outras atividades da vida, é na infância que encontro os exemplos mais pitorescos. Brincar no chão, construir estradas, fazer barragens, cavernas, expandindo estes projetos aos limites do domínio familiar, parece-me a atividade mais próxima do prazer e do senso de projeção que se experimenta durante a execução de um desenho. Desenhar no chão, numa superfície grande o bastante para

24

Ibidem.

25

Steinberg descreve esses novos campos da seguinte maneira: “Podemos ainda suspender esses quadros [o autor refere-se aqui aos trabalhos de Dubuffet et Rauschenberg], à maneira como fixamos mapas ou planos de arquitetura, ou como penduramos uma ferradura na parede para atrair a sorte. Entretanto esses quadros não são a evocação de campos verticais, mas de platôs (flatbed) horizontais opacos. Eles não dependem mais de uma relação com a posição humana, da cabeça aos pés, como não depende também um jornal. O plano “flatbed” do quadro faz *simbolicamente* alusão à superfícies sólidas — verso de mesa, solos de atelier, diagramas, quadros de avisos — todo tipo de superfícies receptoras sobre as quais nós podemos *dispor objetos, dar entrada à informações, receber, imprimir, relacionar informações*, na coerência ou na confusão.”, in STEINBERG, Leo. *Other Criteria*, op. cit., p. 46-47.

26

GOMBRICH, E. H. *Art et illusion*. Paris: Gallimard, 1997.

27

Idem, p. 48.

28

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *L'œil cartographique de l'art*. Paris: Éditions Galilée, 1996. p.79.

29

KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain. *L'informe: mode d'emploi*. Paris: Éditions Centre Pompidou, 1996. p. 82-95.



Fig. 2 - Richard John, Virgem (Cosmogamia). Grafite, pigmentos e emulsão acrílica, s/t, 173x130,5x6,5cm, 1992.

conter nosso corpo é um exercício que costumo propor aos meus alunos, com o intuito de proporcionar a compreensão, através dessa experiência, das ligações entre o desenho e a terra, a infância e a arte, entre o espaço e nossos corpos. A maneira como os elementos são incorporados ao plano de trabalho, nesse caso, são também particulares. Fora da lógica própria ao desenho de observação, por exemplo, trabalhar *rés* ao solo estimula todo o tipo de agregação, ampliando dessa forma as relações entre o trabalho e o entorno.

Nesse sentido, existe uma tensão que é particular ao trabalho sobre um plano, pois este impõe sua condição de *objeto plano*, uma qualidade que não pode ser negada (ao menos que ele seja desconstruído). Essa evidência salta aos olhos, ressoa no tocar, no momento de cortar o papel do rolo ou de determinar um suporte e de começar o trabalho. Portanto, a coisa mais importante que se pode dizer dessa relação entre o processo de trabalho e o plano horizontal se refere a esse momento de preparação onde, de fato, tudo pode cair sobre

ele e tornar-se trabalho. Tanto a inscrição dos gestos quanto as coisas que circundam o suporte, são suscetíveis de serem incorporadas, pois as qualidades mnemônicas desse último favorecem todo o gênero de depósito, de agregação. Esse plano desdobrado no chão é assim um plano de atração tanto para as idéias quanto para as coisas, fagocitando e inscrevendo aquilo que está em torno dele para dar corpo a um campo híbrido, para formar corpos híbridos.

A exemplo de artistas como Carlos Vergara e Daniel Senise, o trabalho de Richard John<sup>31</sup> é também marcado por todas as qualidades híbridas e mnemônicas desse plano constituído *rés* do solo. Os fundos de alguns de seus trabalhos são, de fato, impressões do solo do atelier, arrancadas e fixadas sobre a tela crua (fig. 2). A utilização desse tipo de impressão em suas pinturas começou totalmente por acaso. Ele trabalhava de duas maneiras distintas: fazia, de um lado, pinturas a óleo fortemente influenciadas pelo hiper-realismo americano e, de forma oposta, outras onde ele buscava empregar o mínimo de recursos e de interferências. Essas últimas eram compostas a partir de uma tela estendida no chão, sobre a qual eram dispersos mecanicamente, a largas pinceladas; a resina

30

CHIRON, Eliane. Spiral Jetty, le rouge en souffrance, In *X, l'œuvre en procès: croisements des arts*. [Paris]: Sorbonne: CERAP, 1997, v. II., p. 29.

31

Artista gaúcho, vive e trabalha em Porto Alegre.

acrílica misturada a um pigmento (branco, preto ou grafite em pó), sem retoques, de maneira a cobrir toda a superfície.

Entretanto, quando da preparação de uma dessas telas, o tecido ficou preso ao solo pela resina acrílica que o tinha permeado. A tela teve de ser arrancada do solo, carregando consigo todo o tipo de marca: a impressão dos tacos de madeira com os seus frisos, manchas e toda a poeira. Diante da força desse imprevisto, o artista tomou o verso do trabalho pelo trabalho em si. O ato de arrancar a tela de sua horizontalidade e a constatação dessa espécie de “migração”, foram compreendidos por Richard como “a iluminação do reverso de uma intenção”<sup>32</sup>; como se, de repente, essa superfície de depósito de matéria se tornasse à tela projetiva de um desejo secreto. A esse respeito, o verso de um trabalho é freqüentemente tomado como a negação do trabalho. A face escondida do plano que permanece em contato com a terra, partilha com esta a obscuridade e a atração em direção ao centro da terra. Assim, o que permanece inscrito por detrás é o que escapou ao trabalho em si; um transbordamento que testemunha no entanto, da intenção da inscrição (do desejo nela investido) e de seu caminho em direção as profundezas.

Em seguida, Richard pendurou a tela na parede e projetou sobre o decalque do solo a imagem da Virgem Maria, a partir de um diapositivo. A Virgem está representada como uma aparição envolta num halo branco, suspensa em meio a essa exaltação ao mundano e ao impuro. Portanto, é um engano ver nisso uma simples oposição ou contraste. Pois esses dois elementos (a impressão e a imagem), se reúnem no jogo evocatório do qual eles fazem parte. A Virgem é, na verdade, uma pintura que se encontrava na igreja da cidade natal do artista - trata-se portanto de uma lembrança de infância. E como tal, essa lembrança se coloca, tanto quanto a impressão das manchas e da sujeira do solo do atelier, na perspectiva das coisas inscritas num terreno profundo, e do qual o plano horizontal se constitui numa metáfora privilegiada.

Em outras de suas pinturas cujos fundos são similares ao descrito acima, Richard transferiu da mesma forma imagens que se referem à lembrança e a memória: autorretratos de quando era adolescente e representações do cérebro humano, tiradas de um livro de medicina.

Trabalhar rente ao chão é um exercício que permite ao artista compreender a capacidade do plano horizontal de atrair todo tipo de elemento e de lhes incorporar à sua história nascente, com a mesma indiferença que a terra atrai todas as coisas para o seu centro. E é nessa perspectiva que o campo do desenho mostra a sua enorme capacidade de expansão de seus limites técnicos e conceituais. O que nos leva a propô-lo como um espaço capaz de projetar estruturas que possam ser sonhadas ou concretizadas além de seus limites factuais. A força da linha gráfica (a que se inscreve através do desenho) é de revelar a estrutura das coisas, deixando a mostra um pouco de sua gênese. Ela apresenta as coisas de forma integral: estrutura e propósito. Vemos de

32

JOHN, Richard. *As faces da origem: morfologias possíveis para uma poética das identificações*. Porto Alegre: PPGAV, UFRGS, 1998. Dissertação de mestrado em poéticas visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, novembro 1998.

um só golpe as entranhas, o por dentro na superfície da forma, no seu contorno que nada mais é que o resultado dessa revolução, confusão da linha que emerge. De uma certa maneira o que o desenho nos dá a ver é o por de trás das coisas. Desenho não é contornar é emergir.

A relação entre a terra e a inscrição gráfica é dessa forma uma relação arcaica que remonta à época de uma concepção mágica dos acontecimentos. Desenhar “par terre”, no chão, parece ser uma evocação desse arcaísmo: o desenho nasce da terra, da gravidade e do abismo. Ele faz a notação das coisas e as apresenta no senso inverso de sua aparição, dando corpo à relação paradigmática de inscrição/ projeção que o caracteriza.



FLÁVIO GONÇALVES é artista, Doutor em Artes pela Université de Paris I, professor Adjunto do Departamento de Artes Visuais e do PPG-AV do Instituto de Artes da UFRGS.