DUPLO NEGATIVO: MONOTIPIA E PRODUÇÃO DE DESSEMELHANÇA

Clara Machado

Resumo: O presente trabalho aborda uma série de monotipias a partir de ossos e dentes realizadas por mim. Os fragmentos de corpo utilizados como matriz indicam o rastro de uma presença que se torna ausente e se assume enquanto perda; a imagem duplicada carrega o original ausente como fantasma. Cada impressão é diferente, e, ao imprimir repetidamente a mesma matriz, o múltiplo que resulta deste procedimento é um negativo do original. A impressão é pensada como a inscrição de um original perdido que retorna na imagem, e a sua repetição responde à lógica do trauma como tentativa de elaboração da perda. O múltiplo – que é afinal a cada vez produzido como um duplo, uma resposta individual à perda original – se apresenta como sintoma dessa perda.

Palavras-chave: Monotipia. Duplo. Dessemelhança. Rastro. Sintoma.

DOUBLE NEGATIVE: MONOTYPE AND THE PRODUCTION OF DISSIMILARITY

Abstract: This work addresses a series of monotypes from bones and teeth made by me. The body fragments used as matrix indicate the trace of a presence that becomes absent and presents itself as a loss; the duplicated image carries the missing original as a ghost. Each print is different, and when printing the same matrix repeatedly, the multiple that results from this procedure is a negative of the original. The print is here thought of as the inscription of a lost original that returns in the image, and its repetition responds to the logic of trauma as an attempt to elaborate the loss. The multiple - which is produced each time as a double, an individual response to the original loss - presents itself as a symptom of that loss.

Keywords: Monotype. Double. Dissimilarity. Trace. Symptom.

Minha pesquisa como artista parte de um interesse nos vestígios e no corpo, na relação entre o que permanece e o que se perde, entre *presença* e *ausência* (a morte do corpo, a ausência do corpo, o que permanece do corpo). Não havendo inscrição da morte no inconsciente, ela seria, para Lacan, da ordem do irrepresentável[1], ela está "do lado da relação limítrofe entre o simbólico e o real, ela remete ao recalque originário, a algo a que não damos jamais sentido – embora tentemos fazê-lo o tempo todo" (Jorge, 2017, p. 220). Sob esta perspectiva, não é possível falar da morte em si. A morte é ausência, quem vive não vê a morte, não tem experiência da morte; ela está "além" da presença. No entanto, fala-se da morte a partir de algo, a partir do que permanece: dos restos, dos fragmentos.

Apresentar a morte é, então, apresentar sempre outra coisa. Trata-se de um procedimento alegórico. Procuro pensar de que modo trazer o irrepresentável para a *superfície*, para a imagem, o que me conduz ao problema da presença, do que se apresenta como condição da imagem. Meu interesse poético reside justamente no limite entre a presença e a ausência, naquilo que se nega à representação, mas que só pode ser acessado por meio de substitutos alegóricos. Chego, assim, a algo que recorre em meu trabalho: a noção de *rastro*, o fascínio dos rastros, diante dos quais experimento o encontro com uma existência perdida; mas não completamente perdida, já que a encontro. É um encontro com a falta, com o inencontrável, uma medida de "sim" em meio a um grande "não". Quando trabalho, persigo essa atmosfera, e penso os rastros como elementos que colocam em movimento a relação entre presença e ausência, que as fazem trabalhar.

Em *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman pensa uma suspensão (ativa, sem síntese) da dialética entre presença e ausência a partir de Derrida:

> O movimento da significação só é possível se cada elemento dito 'presente', que aparece na cena da presença, se relaciona a outra coisa que não ele mesmo, conservando nele a marca do elemento passado e deixando-se já escavar pela marca de sua relação com o elemento futuro, [...] e constituindo o que chamamos presente por essa relação mesma com o que não é ele. (Derrida apud Didi-Huberman, 2005, p. 204 – 205)

Didi-Huberman segue:

> A presença entregue ao trabalho do apagamento, que não é sua negação pura e simples, mas sim o momento diferencial que a constitui e substitui: seu espaçamento, sua temporização. A presença não é um ponto de cumprimento e de transcendência do ser; [...] só advém *trabalhada*, espaçada, temporizada, posta em traços ou em vestígios [...] que nos indicam o quanto ela não é uma vitória qualquer sobre a ausência, mas um momento rítmico que chama sua negatividade. (Didi-Huberman, 2005, p. 205)

A significação resulta, assim, de uma espécie de "ruído" (um fantasma) na presença, que introduz nela uma *negatividade*. A noção de *rastro*, incorporada à minha prática através da técnica da monotipia, se relaciona a essa concepção de presença que trabalha e "se entrega ao trabalho do apagamento", uma presença negativa, lugar de onde lidar com o irrepresentável. O presente do rastro carrega o passado perdido e uma promessa de futuro, de sobrevivência. Rachadura no tempo.

Utilizo os dentes e ossos como matriz de monotipias, imprimindo-os sobre o papel como uma mordida na pele, marca do contato físico entre corpo e superfície. A marca deixada indica a presença de um corpo, mas a imagem só se apresenta à visão quando este corpo se ausenta. No rastro, o corpo está presente por ausência.

Em *Somiglianza per contatto*, Didi-Huberman traça um panorama da impressão[2] desde a Pré-História, identificando o caráter anacrônico das imagens produzidas por contato a partir de um ponto de vista histórico e técnico. Didi-Huberman defende que a impressão seria um mecanismo técnico completo, pois pressupõe um suporte, um gesto que a produz e um resultado mecânico, a marca. Este mecanismo é tão antigo quanto a própria humanidade, sendo inaugurado nas silhuetas das mãos nas paredes das cavernas; há, para ele, uma dimensão arcaica no gesto de imprimir, atualizada a cada vez no presente. Trata-se de uma sobrevivência técnica que

> não comporta, certamente, o mesmo significado técnico – e simbólico – se é praticada na época da "reprodução mecanizada" ou em épocas precedentes. Mas, mesmo depois do advento desta era, a impressão continua colocando a questão do "sempre" de que fala Benjamin. Mais precisamente, o seu anacronismo consiste na colisão deste *sempre* com um *depois* [...]. O anacronismo é, portanto, uma questão ligada à posterioridade, um outro modo, talvez, para exprimir a "sobrevivência" warburguiana. (Didi-Huberman, 2018, p. 27)

Ao traçar este panorama histórico, Didi-Huberman identifica que não há uma "história da impressão". A história da arte como disciplina renascentista renega as imagens produzidas por contato por não terem um "caráter artístico", identificável, nesta perspectiva, nas imagens produzidas pelo intelecto, que teriam como base o desenho. No entanto, as técnicas de decalque eram amplamente utilizadas na antiguidade clássica e permanecem sendo usadas durante o Renascimento, constituindo um "contraponto" à história da arte tradicional.

Pensar a impressão exigiria, assim, pensar uma história da arte "a contrapelo", anacrônica, que sustenta a sobrevivência de um mecanismo arcaico de produção de imagens. Além disso, a própria técnica da impressão comporta, para Didi-Huberman, um tempo paradoxal na imagem, obtida ao mesmo tempo a partir de um contato e de uma ausência. Trata-se da

> [...] colisão de um *aqui* e um *não-aqui*, de um *contato* e uma *ausência*. O fato que a impressão seja, nesse sentido, o *contato de uma ausência*, explicaria a potência de sua relação com o tempo, que é a potência fantasmagórica "daquilo que retorna", das *sobrevivências*: coisas que vêm de longe, mas que permanecem, diante de nós, próximas a nós, significando a sua ausência. (Ibid., p.43)

Ao adotar a prática da gravura e da monotipia (gravura ampliada, que parte da impressão de materiais encontrados) adiciono a esta discussão uma outra camada de sobrevivência. Trabalho com restos, materiais que sobrevivem após a morte e a deterioração do corpo, de modo que o *aqui* e o *não-aqui* presente nas impressões se expande também para um *aqui* e um *não-aqui* do corpo, presente pelos seus fragmentos (ossos e dentes).

Na série *Ossadas* (Figuras 1, 2 e 3), utilizo um osso como matriz de monotipias, entintado em vermelho uma única vez e impresso em sequência até que a tinta comece a se esgotar, apresentando um apagamento em curso. Por vezes a matriz é impressa com duas cores, o vermelho e o dourado (Figura 3). Na tradição da arte cristã, a cor dourada vincula-se ao sagrado, ao eterno, imutável, àquilo que não se corrompe. Junto a isso, o vermelho – que frequentemente aparece não só na marca dos ossos, mas também como respingos e manchas na superfície do papel – evoca o sangue, a encarnação, portanto aquilo que passa, se perde, morre. Há novamente um jogo de alternância entre permanência e desaparecimento, sobrevivência e morte, expresso no modo de produção das imagens através da presença (ausente, negativa) do osso – imagem alegórica da morte, ao mesmo tempo elemento que permanece após a decomposição do corpo –, no contraste simbólico entre o vermelho e o dourado, na repetição que leva ao apagamento do osso impresso.

Figura 1: **Sem título (Ossadas), 2019.**
Monotipia de osso sobre papel japonês. 40 x 24 cm.

Figura 2: **Sem título (Ossadas), 2019.**
Monotipia de osso sobre papel japonês. 40 x 24 cm.

Figura 3: Sem título (Ossadas), 2019.
Monotipia de osso sobre papel japonês. 40 x 24 cm.

Outra série é desenvolvida através de um procedimento similar, com um único dente entintado em dourado ou vermelho, impresso linear e repetidamente uma vez após outra, o que produz um efeito diferente a cada impressão (Figuras 4 e 5). Os dentes se inscrevem no papel formando uma imagem "hieroglífica". Se fazem escrita indecifrável de um fragmento de corpo, como um alfabeto de uma só letra que a cada vez se repete e se nega, se apresenta como outra e como mesma, ou como outra de si mesma.

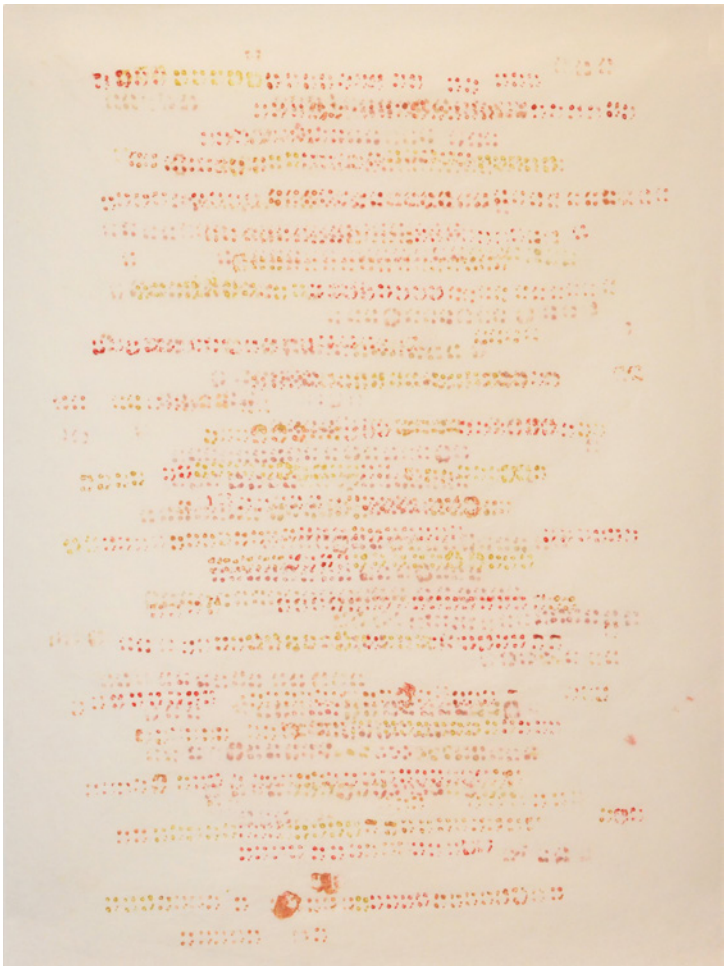

Figura 4: Sem título (Inscrituras), 2020.
Monotipia de dente sobre papel japonês. 60 x 46 cm.

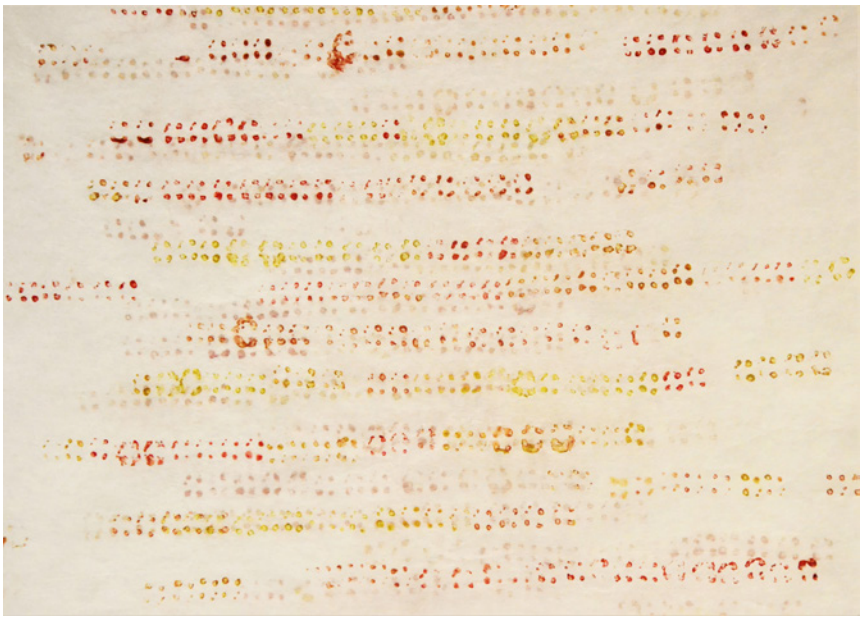

Figura 5: Sem título (Inscrituras), 2020.
Monotipia de dente sobre papel japonês. 60 x 46 cm. (Detalhe)

Na monotipia, as impressões nunca são iguais. Ao imprimir repetidamente e em sequência a mesma matriz, o múltiplo resultante desta operação não se apresenta como confirmação, mas afirma a dessemelhança. A própria forma que resulta da impressão é sempre um negativo do original, invertido e espelhado, uma "forma em negativo, a *contraforma* do resultado desejado" (Ibid., p.50). O múltiplo deforma o original, e a repetição é trabalho de negatividade.

Didi-Huberman aponta para um caráter heurístico da impressão, que acredito ser explicitado através da prática da monotipia:

> A sua grande abertura heurística implica o corolário de uma *impureza* processual ligada à concomitância, em cada impressão, do acaso e da técnica. [...] *não sabemos nunca exatamente qual será o resultado.* A *forma*, no processo de impressão, não é nunca rigorosamente prévisível: é sempre problemática, inesperada, instável, *aberta.* (Ibid., p. 31)

A monotipia é a abertura ao acaso na técnica; ao realizar monotipias da mesma matriz, a abertura da forma se evidencia, aparecendo a cada vez única, embora a mesma. E a forma resultante é inesperada porque o momento mesmo em que a imagem se forma escapa a quem a produz, ele é um "fenômeno invisível, interno ao sistema técnico representado no contato entre a matriz e a matéria"

(Ibid., p. 32). É impossível saber do toque antes do toque. A imagem se constrói em um "só depois". Esta característica da impressão indica, para Didi-Huberman, a presença de uma espécie de "inconsciente técnico", que

> trabalha na [matriz] predisposta pelo artista e no contato [dessa matriz com o suporte], mas tal trabalho, tal produção, tal formação permanecem inacessíveis à consciência – e também à representação – daquele que crê ter pleno controle do processo interno. (Ibid., p. 32)

A noção de inconsciente pode ser convocada também se pensarmos na impressão como a inscrição de um original perdido que retorna na imagem como fantasma, e a repetição, nesse caso, responde à lógica do trauma como tentativa de elaboração do evento traumático da perda. A imagem impressa, o múltiplo – que é afinal a cada vez produzida como um *duplo*[3], uma resposta individual à perda original e originária – é sintoma dessa perda.

Didi-Huberman fala, acerca dos objetos técnicos, de uma "sutil tensão entre a sua eficácia material e a sua eficácia simbólica: a sua estrutura física não é nunca desvinculada de uma estrutura (uma transmissão) de linguagem" (Ibid., p.27). A impressão, como mecanismo técnico, traz em si estes problemas, e as imagens que se produzem a partir dela são a priori "contaminadas" por essa carga simbólica. Aproximo-me aqui de Derrida, em uma entrevista em que fala sobre a fotografia, outro mecanismo técnico de produção de imagens que parte da impressão de um referente em uma superfície. Nela, Derrida defende que, no âmbito da fotografia, "gravar uma imagem seria inseparável de produzir uma imagem" (Derrida, 2010, p. 5), e pensa a fotografia enquanto "performatividade fotográfica". Nesse sentido, proponho uma "performatividade da gravura": interessa-me pensar e evidenciar o procedimento da gravura, pois ela coloca em cena o problema do rastro, sendo ela a inscrição de um corpo (ausente) sobre uma superfície, um vestígio. O rastro fala de uma presença perdida, nos informa dessa presença por ser indício físico de que a coisa esteve ali em algum momento no passado, e nisso estabelece um diálogo com o conceito de *arquivo* em Derrida, pensado por Margel nos seguintes termos:

> O arquivo testemunha sobre o passado, ou sobre um passado, não apenas que desaparece, que não é mais, mas, sobretudo, um passado que sobrevive, como que ressurgido no arquivo, ou reaparecido como essa mesma "realidade" que testemunha o arquivo. [...] O arquivo constitui um elo com o passado. (Margel, 2017, p. 112)

Mas qual o caráter desse elo? Trata-se de uma sobrevivência. O rastro é qualquer coisa que se preservou, é um ponto de luz que brilha ainda. Porém a luz que dele emana é negativa, uma luz obscura, que denuncia a ausência do próprio corpo de onde emana.

A imagem produzida em gravura resulta do ausentamento de um corpo que esteve presente. A imagem gravada é a encarnação desse ausentamento, à medida que só se dá a ver quando o contato entre as superfícies cessa e o original se perde. Assim, o que resta é apenas o rastro do contato, e a imagem resultante do processo torna a perda presente. É neste ponto que me interessa operar, nesta contradição que permanece em movimento, é o fantasma roçando na carne, não o simples assombro incorpóreo. O fantasma se encarna, vem no corpo. E o duplo que resulta desta operação não se apresenta no trabalho como confirmação, mas como negatividade. Ao duplicar o corpo, opera-se nele uma negativação, "anúncio de morte":

> Originalmente, o "duplo" era uma segurança contra a destruição do ego, uma "enérgica negação do poder da morte" [...], e, provavelmente, a alma "imortal" foi o primeiro "duplo" do corpo. [...] Entretanto, quando essa etapa está superada, o "duplo" inverte seu aspecto. Depois de haver sido uma garantia de imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte. (Freud, 1976, pp. 293 – 294)

A imagem dos fragmentos de corpo utilizados como matriz é deformada a cada impressão, arruinada. A morte é convocada pelos materiais que utilizo nas impressões (dentes e ossos, resíduos de corpo) e se reafirma no procedimento técnico adotado na produção das imagens, como veremos, já que a ação que dá origem às imagens é perdida, ela se apresenta como perda, restando apenas o rastro que dá notícia dessa ação de modo fragmentado.

Ao apresentar a imagem resultante dessa "gravura performada", a perda se faz presente. Ainda em sua entrevista sobre a fotografia, Derrida afirma: "no gesto de capturar [a imagem], deixar que se perca, marcar o fato de que 'isso ocorreu, isso se perdeu'. [...] E a assinatura da perda ficaria marcada naquilo que não se perde, no que se mantém da perda. É necessário manter a perda como perda" (Derrida, 2010, pp. 18 – 19). Como materializar, dar corpo à perda, à morte? Procuro falar delas através do que permanece, e essa permanência é fundamentalmente negativa.

O original aparece apenas como objeto perdido inscrito na superfície do papel, memória do toque (sempre o mesmo, sempre outro). Repetidamente

presente, como um trauma. Os dentes e ossos são gravados em sequência, um ao lado do outro, e o procedimento se repete no jogo com a alternância entre presença e ausência, o que reafirma a inscrição (a escrita) da perda. E a própria noção de inscrição, se pensada como arquivo, pressupõe uma perda:

> se não há arquivo sem consignação em algum *lugar exterior* que assegure a possibilidade da memorização, da repetição, da reprodução ou da reimpressão, então lembremo-nos também que a própria repetição, a lógica da repetição, e até mesmo a compulsão à repetição, é, segundo Freud, indissociável da pulsão de morte. Portanto, de destruição. Consequência: diretamente naquilo que permite e condiciona o arquivamento só encontraremos aquilo que expõe à destruição e, na verdade, ameaça de destruição, introduzindo *a priori* o esquecimento e a arquivolítica no coração do monumento. [...] O arquivo trabalha sempre *a priori* contra si mesmo. (Derrida, 2001. pp. 22 – 23)

A técnica da gravura pode ser pensada nas palavras "repetição", "reprodução", "(re)impressão", é uma inscrição, um arquivo. Assim, a linguagem com que opero a inscrição da perda é também linguagem de perda, de morte. A presença das imagens é uma presença cindida, dialética, um ruído que nada diz, mas que inquieta a plenitude positiva da presença.

Se o procedimento de imprimir, duplicar, se desenvolve, como vimos, a partir de uma relação entre presença e ausência, também é possível pensar, de um ponto de vista antropológico, em uma relação entre o vivo e o morto. Didi-Huberman aponta para um aspecto do contexto florentino do Renascimento que demonstra uma "unidade processual entre os objetos votivos e os objetos funerários" (Didi-Huberman, 2018, p.93). Tratava-se do desenvolvimento de um estilo de *ex votos* realizados a partir de decalques de corpos vivos, o que se dava contemporaneamente à difusão da prática das máscaras mortuárias, realizadas a partir de decalques de corpos mortos. Assim,

> Com um andamento simétrico, então, a impressão do vivo tende a mortificar a semelhança, enquanto aquela do morto é feita para preservar alguma coisa da semelhança com o vivo. Somos, portanto, obrigados a reconhecer a inquietante circularidade do paradigma da impressão, em que o jogo entre o contato e a perda é acompanhado de um jogo entre o *ainda vivo* e o *já morto*. (Ibid., p. 94)

A morte está em jogo na duplicação do corpo. Como já visto, para Lacan, a morte não é representável. Fala-se da morte a partir do que resta, em última

instância, do cadáver. E sobre o horror que emana desses restos, sobre a interdição ligada ao cadáver, Bataille afirma:

> [...] ela [a morte] constitui mesmo um perigo mágico, suscetível de agir a partir do cadáver por "contágio". O morto é um perigo para aqueles que ficam: eles devem enterrá-lo menos para protegê-lo e mais para se protegerem do "contágio". (Bataille, 2004, p. 73)

As superfícies marcadas com fragmentos de corpo exalam esse "perigo mágico" da morte. A magia é o não sentido, é o irrepresentável. E esse âmbito da magia se estende às imagens em outros níveis: os fragmentos sagrados guardados nas relíquias, as tentativas de preservação do corpo morto, os rituais fúnebres ancestrais que preparavam para a outra vida, para a eternidade. Coutinho Jorge afirma que, através dos rituais fúnebres, "o corpo morto é inscrito para sempre no simbólico – uma maneira de tornar evidente que a linguagem antecede e sucede toda a vida humana" (Jorge, 2017. p. 222). A eternidade é a linguagem.

Mas também a eternidade é ruína, e algo se perde a cada vez para que possa permanecer existindo:

> A genealogia se define através de uma certa relação entre *vida dada* e *vida perdida*. Para transmitir uma herança – a semelhança é um tipo de herança – é necessário primeiramente morrer. E para que as formas se transmitam, *sobrevivam*, é necessário que também elas saibam desaparecer. (Didi-Huberman, 2018, p.51)

O duplo trabalha através dessa dualidade. Produzir o rastro de um corpo (inscrever esse corpo, escrever esse corpo) é preservá-lo, transmiti-lo à posteridade, e ao mesmo tempo é arruiná-lo, fazê-lo desaparecer.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. ARX, São Paulo, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Editora brasiliense, São Paulo, 1996.

DERRIDA, J. *Copy, Archive and Signature: a conversation on photography*. Stanford University Press, 2010.

_____. *Mal de Arquivo.* Editora Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La somiglianza per contatto: Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta.* Bollati Boringhieri, Torino, 2018.

_____. *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Contraponto, Rio de Janeiro, 2015.

_____. *O que vemos, o que nos olha.* Editora 34, São Paulo, 2005.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Imago, Rio de Janeiro, 1976.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan vol. 3*. Zahar, Rio de Janeiro, 2017.

MARGEL, S. Os arquivos – no limite entre escrita e saber. In: *Arqueologias do Fantasma*. Relicário Edições, 2017.

NOTAS

[1] Ver JORGE, M. A. C., Luto e culpa, in Fundamentos da Psicanálise. Editora Zahar, 2017.

[2] O termo utilizado na tradução italiana é impronta, no original francês empreinte. Ambas as palavras comportam o sentido de imagem que se produz por contato. No livro o autor não se refere apenas à gravura, meio com o qual trabalho, abordando também técnicas de relevo e escultura. Opto aqui pelo uso da palavra "impressão" para me referir às imagens que nascem por contato.

[3] A noção de "duplo" abarca diversas práticas da produção artística, sendo mais fortemente presente na produção de imagens após a era da reprodutibilidade técnica (ver BENJAMIN, W., 1996). Aqui trataremos de uma leitura acerca de imagens produzidas por contato (ver DIDI-HUBERMAN, G., 2018) através da técnica da monotipia.

Clara Machado Alves. Artista visual, poeta e pesquisadora. Mestranda em Processos Artísticos Contemporâneos pelo PPGARTES – UERJ. Graduada em Artes Visuais pela UERJ com intercâmbio na Universidade IUAV, Veneza, Itália. Pesquisa relações entre imagem e escrita, morte, corpo, e gravura no campo ampliado. É autora do livro Ferrugem, Editora Urutau, 2021, colunista da Revista Desvio e membro do Conselho Editorial da Revista Círculo de Giz.