

A PUPILA E A PENEIRA*

Amélie de Beaufort

Resumo: A autora aborda nesse artigo três séries de seus trabalhos em desenho a partir do duplo sentido de usura, uma reflexão originada em projeto colaborativo com Pierre Baumann. A usura é tratada como um tensor capaz de refletir as ações e materiais utilizados, tanto no sentido de perda, transformação e valor associados. O suporte do desenho ganha especial atenção, através do uso do punção e do cartão perfurado e da noção de clichê associada a essa técnica. Autores como Jacques Derrida e Jean-Luc Nancy são referenciados a partir dos conceitos de cegueira e vestígio.

Palavras-chave: Desenho. Usura. Vestígio.

THE PUPIL AND THE STRAINER

Abstract: In this article, the author discusses three series of her drawing works based on the double meaning of usury, a reflection that originated in a collaborative project with Pierre Baumann. Usury is treated as a tensor capable of reflecting the actions and materials used, both in the sense of loss, transformation and value. The support of the drawing is given special attention, through the use of punches and perforated cardboard and the notion of cliché associated with this technique. Authors such as Jacques Derrida and Jean-Luc Nancy are referenced through the concepts of blindness and trace.

Keywords: Drawing. Usure. Trace.

* Publicado originalmente em: BEAUFFORT, Amélie; BAUMANN, Pierre. *L'usure: Excès d'usages et bénéfices de l'art*. Pessac; Bruxelles: Presses Universitaires de Bordeaux et Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, p. 316-353, 2016.

[...] talvez seja isso que sinto, que há um fora e um dentro e eu no meio, talvez seja isso que sou, a coisa que divide o mundo em dois, de uma parte o fora, da outra o dentro, isso pode ser fino como uma lâmina, não estou nem de um lado nem do outro, estou no meio, sou a divisória, tenho duas faces e nenhuma espessura, talvez seja isso que eu sinto, me sinto vibrar, sou o tímpano, de um lado é o crânio, do outro o mundo, não sou nem de um nem do outro (Samuel Beckett, 2009, p. 145).



Figura 1. Amélie de Beaufort. *Là te lier*, 2014. Impressão digital. Fonte: arquivo da artista.



Enquanto, com Pierre Baumann, trabalhávamos nesse verão de 2015 no relatório das pesquisas produzidas em torno da questão *Da usura, excesso de usos e benefícios da arte*, a gestão da crise grega por uma Europa usuária entrou em meu pensamento. A dívida grega e a usura a ela associada, obscena, violenta, fagocitada pelas divisões de uma política neoliberal que ultrapassa a razão tanto econômica quanto democrática têm um ar de *déjà vu*, a crise é aguda e profunda. Ela alimenta um sentimento ambíguo, de um lado: a desilusão, a decepção diante da erosão dos valores nos quais a Europa acreditou, sobre as ruínas da Segunda Guerra mundial, ser capaz de unir-se e se construir. E, por outro lado, o eco de uma usura mais pessoal: vestígios de uma herança de família, de um mundo anacrônico, vítima da cegueira de sua própria desintegração. Raízes que quiseram acolher de bom grado um enxerto, o desenho.¹ Um outro tipo de cegueira, mais próxima do deslumbramento amoroso, prendeu minha atenção em alguns encontros luminosos. Plínio, o Velho, nos conta que o desejo primeiro do primeiro esboço foi o de uma mulher apaixonada: Dibutades queria reter a sombra de seu amante (ou melhor, recortá-la). Para os Antigos, na sua origem, o desenho é uma reflexão sobre o amor, a memória e a perda. Esta fábula foi retomada e transformada inúmeras vezes, incluindo uma versão que apresenta a desenhista apaixonada como filha do oleiro. É interessante notar que a menina dos olhos e o diafragma óptico estão ligados pela pupila²: um exame sobre a sua etimologia nos mostra que pupila (κόρη) aceita vários sentidos “menina; boneca; pupila do olho”.³ E a expressão “Considerar algo como a menina dos seus olhos” nos indica que o valor já se encontra como variável subjetiva.

Estas páginas são uma oportunidade de evocar a minha prática artística a partir da usura; meus embates com o branco da folha de papel, nos quais a experiência mais perturbadora e, todavia, a mais fundadora foi a de desenhar tentando “pensar em não ver” (Derrida, 2012).

¹ Por detrás dessa atualidade, um lembrete da nossa dívida cultural à Grécia antiga, porque o enxerto e o desenho partilham uma mesma origem etimológica γρῶν, *gráphō*, o que me permitirá, mais à frente no texto, uma pequena metáfora botânica.

² Tal como evocado por Françoise Frontisi-Ducroux em *La “fille de Dibutade”, ou l’inventrice inventée* (2016).

³ *Le Trésor de la Langue Française* informatisé. Centre National de Ressources Textuelles e lexicales: <http://www.cnrtl.fr/etymologie/pupille//1>. Acesso em: 20 ago. 2024.

Historicamente, até o século XVIII, o desenho expressava a ideia do primeiro rascunho, do projeto, da *causa mentale*, em suma, de uma visão programática. As questões de sua origem e das suas condições de possibilidades, tal como Derrida (2010) desenvolve em *Memórias de cego: o autorretrato e outras ruínas*, desenhavam uma inversão formidável desse destino.⁴

Derrida coloca uma hipótese dupla que se cristaliza em torno do seguinte: o desenho tem a ver com a cegueira. Todo aquele que desenha é cego (cegado no momento em que deposita o traço com sua própria mão). A condição de possibilidade do desenho supõe um ponto de cegueira. Esta cegueira inicial é necessária para que um traço exista. Quando o desenhista desenha a partir de um modelo, ele não só não vê o modelo no momento em que o desenha, mas também não vê à ponta daquilo que desenha, sua mão e a ferramenta da qual se utiliza roubam de sua vista o que está sendo traçado. Há uma perda desde a origem, uma perda dupla de vista, do traço (do seu ato) e do modelo, perda mais evidente ainda quando de um autorretrato, em que o desenhista se representa a si mesmo. Um retrato se conjuga sempre no pretérito, ele inicia sempre pela passagem do tempo.

No começo há a ruína. Ruína é o que acontece aqui à imagem desde o primeiro olhar. Ruína é o auto-retrato, este rosto fitado ou desfigurado como memória de si, o que *resta* ou *retorna* como um espectro desde que, ao primeiro olhar sobre si lançado, uma figuração se eclipsa. A figura vê então a sua visibilidade encetada, perde a sua integridade sem se desintegrar. Porque a incompletude do monumento visível se deve à estrutura eclíptica do traço [*trait*], somente remarcada, impotente para se reflectir na sombra do auto-retrato. Outras tantas proposições reversíveis. Podem muito bem também ler-se os quadros de ruínas como as figuras de um retrato, ou mesmo de um auto-retrato.

Daí o amor das ruínas. E daí a pulsão escópica, o próprio *voyeurismo*, espreitar a ruína originária. Melancolia narcísica,

4 Jacques Derrida foi convidado a elaborar uma exposição com desenhos escolhidos principalmente das coleções do Museu do Louvre. Essa seleção apresentou um grande número de autorretratos, retratos e representações de cegos.



memória enlutada do próprio amor. Como amar outra coisa que não a possibilidade da ruína? Que a totalidade impossível? O amor tem a idade desta ruína sem idade — ao mesmo tempo originária, *infans* mesmo, e já velha. Dispensa os seus traços [*traits*], visa, visita e vê sem ver, amor com os olhos vendados, “Esta criança velha, archeiro cego, e nu”, diz Du Bellay de Cúpidio. A ruína não está diante de nós, não é, nem um espectáculo, nem um objecto de amor. É a própria experiência: nem o fragmento abandonado, mas ainda monumental de uma totalidade, nem somente, como Benjamin pensava, um tema da cultura barroca. Não é um tema, justamente, arruína o tema, a posição, a presentificação ou a representação do que quer que seja. Ruína: antes esta memória aberta como um olho ou a abertura de uma órbita ossuda que vos deixa ver sem *absolutamente nada* [*du tout*] vos mostrar. *Para absolutamente nada* vos mostrar [...] Nada da totalidade que imediatamente não se abra, se rompa ou se esburaque (Derrida, 2010, p. 71 e 74).

A ruína se opõe à unidade do monumento e identifica-se com a memória, memória ativada: perfurada. Éliane Escoubas nota com precisão: para Derrida, a visão é sempre rememoração, passado, fora do presente e contra uma presença plena.⁵ O segundo aspecto de sua hipótese diz respeito ao que resta do traço inscrito: ele mesmo é atingido por uma retirada [*retrait*] que Derrida chama de “*inaparência diferencial do traço* [*trait*] [...] *Nada pertence ao traço* [*trait*], e portanto ao desenho e ao pensamento do desenho, nem mesmo o seu próprio “rastro” [*trace*] [...] Ele não toca nem junta senão separando.” (Derrida, 2010, p. 60).

Sigamos com Jean-Luc Nancy. Distingamos o vestígio (Nancy, 1994, p.156) da ruína. Em *Les muses, le vestige de l’art*, Nancy o define como uma “passagem” e um “quase nada” (Nancy, 1994, p. 135 e 152). O texto abre uma questão: “O que resta da arte?”, não se trata da origem, mas do seu fim, ou da possibilidade de um outro começo. O que resta é percebido como o vestígio de algo que não pode ser identificado e que seria também o seu rastro, não uma degradação, mas apenas passa-

5 “[...] Derrida marca uma perda, uma falta – contra uma presença plena –, a qual não é possível, do mesmo modo, em Kant”, escreve Éliane Escoubas (2007, p. 47).

gem, chegada, partida, movimento, síncope. A representação da *Ideia*⁶ se retirou da arte e a imagem não é mais imagem *de*. A imagem se recusa, mas por outro lado, entrega com sua retirada. Nancy supõe que “o que resta é também o que *resiste*” (Nancy, 1994, p. 135). Ele evoca de imediato o quanto o valor da arte como vestígio é usurário.

A arte sempre foi, sem dúvida, cara demais, seja por excesso ou por definição. Essa exorbitância tem a ver - por meio de mediações, desvios, capturas - com uma das questões mais difíceis, mais delicadas da tarefa de pensar a arte: pensar, pesar, avaliar aquilo que é precioso, valioso, inestimável. À maneira de um vestígio (Nancy, 1994, p. 138).

A intuição que nos conduziu, junto com Pierre Baumann, a desenvolver esta pesquisa, nos provocou a conceber a usura como um tensor, bastante próximo do que Derrida concebeu da ruína e Nancy do vestígio: nem tema, nem apresentação, nem representação mas a própria experiência que toca a arte mas que também toca o homem e sua definição.

Parece-me agora possível, depois do desvio deste caminho coletivo ao coração da usura, ver mais de perto o seu trabalho em relação a minha prática. Meu vocabulário, como o dos artistas convidados a participar desta reflexão, não inclui diretamente o uso do termo *usura*. Contudo, todo um campo semântico referiu-se mais ou menos a ele. Trata-se de examinar a seguir diferentes modalidades da perda e de externar algumas observações que, não nos surpreendamos, dirão respeito ao valor.

UM RETORNO: UMA REVERSÃO DA FOLHA À SUPERFÍCIE UNILATERAL

Antes de avançarmos, talvez seja necessário começar por precisar que meu interesse pelo desenho envolve colocar em jogo operacional o suporte a partir do seu questionamento como origem. O papel (falsamente) frágil e plástico como uma pele, se deixa modificar e alterar. Herança da elaboração do dispositivo imaginário⁷, a função do suporte como tela de

⁶ A ideia faz referência aqui ao sentido hegeliano do termo (Nancy, 1994, p.145).

⁷ Por dispositivo imaginário, eu entendo o aparato conceitual, histórico e ideológico onde a imagem foi construída desde o Renascimento e que permitirá a constituição do sujeito cartesiano.



projeção é questionada assim que o desenho se apresenta como superfície unilateral, truque de mágica.⁸ A amarração em nó e a meia-torção da superfície conduzem a uma transformação radical: a redução da superfície a apenas uma face e uma única borda; mas esta adiciona uma complexidade suplementar devido a perda de pontos de referência tais como frente/verso, acima/abaixo, alto/baixo, esquerda/direita. As manipulações do papel para transformar o suporte em objeto topológico envolvem algumas consequências cruciais: além da metáfora, trata-se de eliminar a tela, aquela da representação, do espaço convencional euclidiano, lugar da medida, do domínio e da supremacia do olhar.⁹

Entre volume e superfície, contínuo e descontínuo, traço e furo, traçado e espaçamento, entre: lá onde meu trabalho se articula. Uma forma de dizer e de se calar, de mostrar e de subtrair, pois a topologia é fundamentalmente paradoxal, ela mantém uma disjunção irredutível entre local e global. A menos que ela perca suas qualidades estritamente topológicas, ela não se deixa apreender pela representação, mas engendra o espaço construído e pode também se escrever matematicamente. Ela torna-se, então, objeto de linguagem e, no entanto, não se reduz a tal registro simbólico. A topologia que me interessa toma lugar e assento, ela vive, mostra mais do que demonstra. Ela permite que se tente apreender o real. Diante do real, há o sujeito, mas este não é o mesmo que está diante da imagem. A identificação e, portanto, o sentido imanente mais que transcendente, se ligam ali de outra maneira. Quer estejamos do lado da produção ou da recepção, avançamos desorientados e tateando,

8 Por exemplo, basta unir o verso com a face de uma tira de papel em meia torção, o objeto topológico é bem conhecido, é a tira de Möbius. No meu trabalho, o nó é invariavelmente, ou quase, em oito. Se a ligação da tira a transforma em uma superfície unilateral, o corte pode devolvê-la à bilateralidade. Vemos através de algumas transformações, ao alcance de uma criança, que as suas consequências são de outra magnitude: desestabilizam o sistema imaginário de representação e colocam algumas questões paradoxais, insolúveis para a geometria euclidiana. Penso também no trabalho de Lygia Clark, *Caminhando*, 1963.

9 “Sem tela de projeção. A crença secular na eleição por natureza, nascimento, talento, domínio, projeção, expressão, composição, elevação, superioridade de lugar – apagadas” (Hantai, 2004-5, p. 32).



Figura 2. Amélie de Beaufort. *Persée* (8 x 8). 8, *par exemple*, 2011. Poliéster pintado, tachinhas, 400 x 400 cm. Fonte: arquivo da artista.

perdemo-nos facilmente. Um novo exercício do olhar e do tato se inicia: o toque da visão. Menos visão e mais tato, há uma sensualidade de ser imanente à superfície, de se deixar capturar e de ser capturada.

A folha imaculada é cega ou cegante? A brancura é potência captora, hipnótica; não se fala da *angústia da folha em branco*? O estabelecimento de uma estratégia oblíqua, a oscilação entre cegueira e olhar reflexivo (o que aconteceu?), me permitiu escapar do fascínio do brilho deste branco,





Figura 3-4. Amélie de Beaufort. *1/64 Persée (8 x 8). 8, par exemple*, 2010. Poliéster pintado, tachinhas. Fonte: arquivo da artista.

pois a experiência do olhar pode conduzir ao espanto. Lembramos da Medusa, derrotada por Perseu e sua manobra de um desvio do olhar pelo viés do escudo-espelho. Seguindo Derrida, o desenho é uma arte do corte: a figura da Górgona o leva a lembrar da interpretação de Freud em *O infamiliar*, em que o significado da decapitação é a castração. Uma mudança ocorre e surge um novo modo de perda: a separação. Ver sem ser visto. A esquizo do olhar pensada por Lacan, assinala o corte necessário entre o olho e a visão na relação da imagem com o desejo.

O desafio é implementar uma estratégia para o fazer (e o pensar) artístico, passar do lado do fascínio para o da contemplação e, de certa forma, deixar o desenho desenhar, antes mesmo de se colocar a questão do sentido. O que exige que se reserve o melhor ao procedimento¹⁰ e ao acontecimento.

Evocarei alguns gestos realizados em três séries detalhadas a seguir, *De la poudre aux yeux*, *Gélatines* e *Persée (8x8). 8, par exemple*. Ges-

10 Lucien Massaert escreve: "Nosso texto, visando construir um campo estrutural de reversões potenciais, tem plena razão em não querer, de forma alguma, distinguir os procedimentos dos efeitos de sentido, sendo o discurso plástico imanente às operações. Se, no entanto, podemos considerar as reversões epistemológicas como um modo de deslocamento, inversamente, qualquer efeito de significação metafórica obviamente não leva a uma ruptura da episteme" (Massaert, 2004-5, p. 18).

tos que obstinadamente não poupam a integridade do suporte e atacam a sua resistência (ou a minha: das minhas mãos ou da minha paciência) e isto em relação à destituição da primazia da visão que questiona a possibilidade de domínio. A execução é o momento do encontro do que foi, muitas vezes, pacientemente elaborado com antecedência e o que escapa. Ela responde a uma expectativa que não sabe nada sobre seu objeto. É bem possível que ela seja frustrada. Também é possível que a decepção do olhar seja justamente essa expectativa. Às vezes o imprevisto irrompe e faz algumas reversões. Ao menos, seria o desejo que conduziria a flecha, se fosse necessário mirar um horizonte.

FAZER NÓS, REFAZER

Finta ou enganação, paradoxo: localmente, há dois lados, um fosco e um brilhante, eles se esboçam e se esquivam, porque no todo as duas faces estão em continuidade e o desenho é unilateral. Ele se reduz a ser uma faixa com nós e estriado por fendas. Ele é móvel, assim como uma terra pode ser (podemos transformar a sua forma) mas também porque ele se permite mover e girar sobre si mesmo.

Por muitos anos, o nó em oito me instiga incansavelmente. Eu decidi enfrentar a questão, talvez para dar-lhe a volta. Suas qualidades plásticas autorizam várias deformações contínuas, mas a repetição esgotaria o 8?

Comecei a repetir o objeto até chegar a 9 e depois a 16. A única variável ocorria quando o trabalho era montado na parede. Onde parar? Ou melhor, quando? O mais simples seria se deter a um número mínimo de decisões. O oito já tendo sido dado, eu me apeguei a ele. O que produziria uma parede de 8 por 8 nós de 8 "idênticos"? Instalar, reinstalar uma parede de 8: uma *vida das formas* se mantêm em reserva. E ao mesmo tempo não se satisfaz com forma alguma. Aquela que é dada durante uma montagem se perde, pois ela não pode ser repetida de maneira idêntica.

Este objeto possui uma certa elasticidade, respondendo às tensões e às forças exteriores. Os traços da caneta se repetem ao longo da superfície e a estriam na largura. Cortar é traçar uma fenda. As incisões, quase-cortes, insistem de fato na continuidade da borda que elas preservam. O objeto é animado por uma resistência que lhe é própria.



A superfície curvada, fendida, só toma forma quando presa na parede. Podemos fixá-las – sem romper a superfície – como a casa de um botão, tachinhas de cabeça grande, pretas e brilhantes. E se por acidente, este nó, a que não falta elasticidade, se desabotoa, basta refazê-lo! Cabeleira ou escudo, espelho preto, a superfície se curva em saliência e concavidade, as fendas se abrem conforme as tensões aplicadas pela suspensão em negociação com a sua resistência, sua elasticidade e a gravidade. Um espaço se desenha. Não há nenhuma representação a ler, apenas um olhar a praticar, e é esta prática que lhe dá sentido. Ela passa pelo corpo, não como corpo representado, mas na medida em que envolve o prazer do tato e da visão. Um deslocamento do olhar em direção ao tocar que convida a um corpo-a-corpo com o nó.

PULVERIZADO, PUNÇÃO DO DESENHO E DESENHO DO PUNÇÃO

*De La poudre aux yeux*¹¹: uma série de desenhos cuja realização se deve em muito ao cartão perfurado¹² [*poncif*],¹³ ao mesmo tempo como técnica que permite transferir um desenho todo perfurado sobre outro suporte através do pó de carvão, que transfere em pontilhado os contornos do desenho. Mas igualmente no sentido de usura de uma fórmula [clichê]. As repetições do motivo ou do nó em 8 são tentativas de exaustão onde a arte se permite, ainda, novas proposições.

As camadas sobrepostas de papel são transpassadas por golpes de punção. Nem tanto pelo trabalho duro, mas por uma perda de tempo voluptuosa, uma maneira de estar ao mesmo tempo ausente de si e com uma atenção particular ao gesto.

11 N. do T.: O título faz referência à expressão francesa "*jeter de la poudre aux yeux*" [jogar poeira nos olhos], no sentido de enganar o outro pelo encantamento ou ilusão.

12 Pierre Baumann desenvolve um trabalho e uma reflexão (no sentido mesmo que Descartes, no seu *Dioptrique*, a partir de uma definição da visão apoiada no modelo do tocar) que religa ver e pensar em torno do cartão perfurado [*poncif*] e que, ousado dizer, me atinge no olho, frutuoso ponto de contato de nossas pesquisas! Ver *Drawing, carve, bore and be bored* (Baumann, 2014-15).

13 N. do T.: No original *poncif*: desenho em papel perfurado para fins de reprodução em pontilhado sobre uma outra superfície, através da aplicação de carvão em pó. Significa ainda a expressão literária ou artística vazia de originalidade, um clichê ou estereótipo, conf. *Le nouveau Petit Robert*. Paris: Le Robert, 1993. A autora emprega o termo *poncif* em ambos os sentidos.



Figura 5. Amélie de Beaufort. *De la poudre aux yeux #14.1*, 2011. Papel perfurado, carvão, 30 x 30 cm. Fonte: arquivo da artista.

O carvão pulverizado, preso entre as camadas, se deposita através do atrito direto, por impressão ou, ainda, pela dispersão do pó em função do ritmo em que transpassa o suporte. As diferentes camadas de folhas cuja ordem (em cima/em baixo) e sentido (frente/verso) podem trocar suas posições, são tanto utilizadas como cartão perfurado [*poncif*], quanto como cópia de sacrifício; ou ainda como suporte de transferência: o papel perfurado [*poncif*], virado e revirado, torna-se ele próprio o suporte do depósito residual. Essas linhas pontilhadas são as do arabesco de um barbante atado como um nó em 8, fechado sobre si mesmo e deixado cair sobre a frente ou o verso de uma folha de papel. A operação é repetida, ela se torna um motivo na medida em que põe em marcha sua dupla significação: repetição e, ao mesmo tempo, o que move a ação, seu motor, onde, por detrás da razão da ação, não devemos esquecer a



dinâmica do movimento. O maço de folhas se espalha, as camadas se separam e se dividem. A partir de fragmentos, os desenhos brotam, se desenvolvem e se reúnem, seguindo diferentes operações combinatórias e modos de multiplicação quase orgânicos.

Em geometria, o ponto pode ser tomado como uma negação do espaço: é um componente espacial que não ocupa espaço. Indivisível, ele está no limite do contínuo e do descontínuo. Leibniz define o ponto como possuindo uma posição, mas sem extensão, e o espaço como o lugar de todos os pontos possíveis. O punção, se este não é a extensão de um ponto, é o transpassar. Ele pede emprestado, de uma só vez, tanto à perfuração quanto à impressão e designa, simultaneamente, ferramenta e ação. É também o nome da marca aposta como uma gravação. Certos usos muito me interessam nesse contexto da usura: o punção garantiria a qualidade do metal precioso de uma peça original em joalheria ou em ourivesaria. Ele assinalava também, por vezes, a quitação do imposto e equivalia à assinatura do ourives. Ele era próximo do dinheiro, gravando o reverso de uma moeda. Punção vem do latim *punctio*, que significa a ação de perfurar, de onde se origina também puncionar e, no francês, retirada [de dinheiro]. Ao mesmo tempo resgate e assinatura, ele certifica também o produto suplementar de um capital.

Esse *punctum*, feito por um instrumento pontiagudo, remete não apenas à ferida, ao signo da pontuação, de designação, mas também à expressão *Ad punctus temporis*, à uma pequena porção de tempo, uma síncope da visão: o piscar de olhos.

É como uma brecha que ao mesmo tempo se abre e se fecha. As oculares brotam na superfície, suas bordas inchadas são a bainha da pálpebra, pálpebra abandonada pelo olho, mas que mantém sua função de buraco.¹⁴ As expressões “apontar” e “focar” convocam a ótica e a visão.

14 Ver Lacan (2005). Lacan destaca a história de um Buda, objeto de culto e de arte, e de uma experiência de contemplação no *Séminaire X, l'angoisse*. Uma figura de *bodhisattva* com olhos semicerrados que ele encontrou em um templo em Kamakura, no Japão. Oferecida ao olhar dos praticantes, a deusa escuta as queixas dos homens submetidos à “roda dos desejos”. Em posição de meditação, ela possui o olhar velado por suas pálpebras semicerradas. Seus olhos são objeto de todos os cuidados das religiosas. Os desejos e toques repetidos os poliram até quase desaparecerem. Frutos de um longo desejo, resta apenas a ligeira protuberância de um brilho particular. Lacan vê aqui uma ruptura que nos permite considerar o olhar como um desses objetos particulares ligados ao corpo e ao desejo. O desejo que se atribui à imagem é função de um corte [*coupure*] no campo do olho.

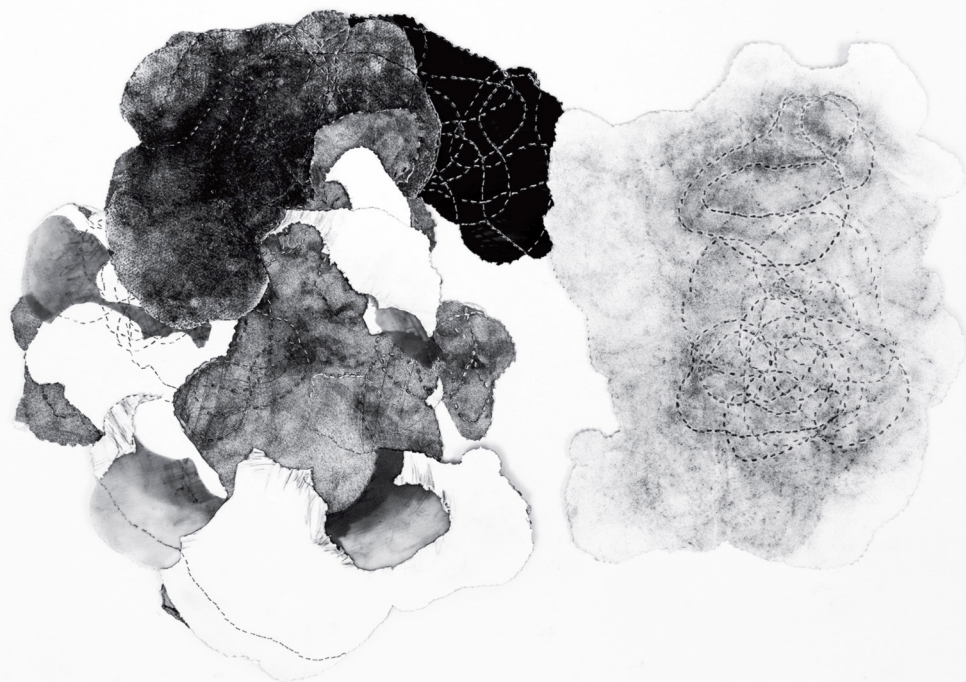


Figura 6. Amélie de Beaufort: *De la poudre aux yeux #13.2*, 2013. Papel perfurado, carvão.
Fonte: arquivo da artista.

Mas o ponto não é somente de visão, se ele possui uma relação com a visão, o punção é mais um traço, uma flecha que atravessa a materialidade do suporte. Se ele não nos oferece nenhum ponto de vista brunelesquiano (único e orientado ao olhar), ele é um gesto que orienta a superfície e que se multiplica: as bordas de cada furo são empurradas no sentido do atravessar, tornando-se o índice da frente em relação ao verso (pontualmente e sempre momentaneamente), pois as folhas se reviram e várias

Lacan destaca que a imagem budista parece apontar para um ponto 0 do olhar. A pálpebra abaixada nos protege do fascínio e ao mesmo tempo nos indica isso. Essa figura do visível está voltada para o invisível, mas dele nos poupa.



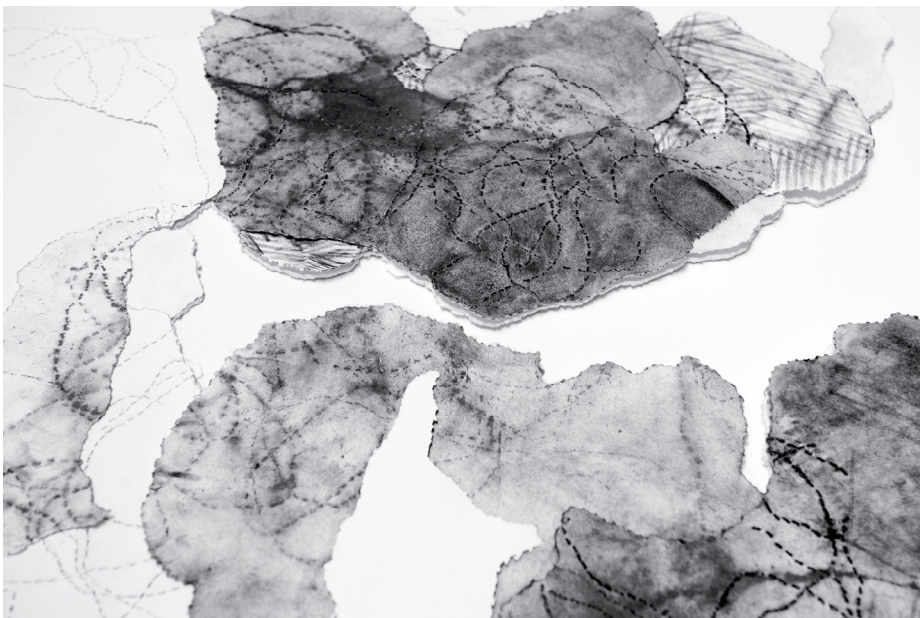


Figura 7. Amélie de Beaufort, *De la poudre aux yeux #15.1* [detalhe], 2015.
Papel perfurado, carvão. Fonte: arquivo da artista.

camadas trocam o “sentido” encima-embaixo, um para-baixo se inverte, enquanto o gesto do atravessar, este, jamais vem em direção ao alto.

Furo, traço ou flecha, sua repetição faz do desenho uma arte da pe-neira: o meio vaza por todos os lados, ele foge a sua determinação como suporte e reinventa sua função de superfície (e não tela) de projeção¹⁵,

15 Éliane Escoubas (2007, p. 47-59). A respeito do prefácio de Derrida em *Memórias de cego, autorretrato e outras ruínas* (2010), “O que é notável é que Derrida, embora negue a sensação, também não a ignora, pois há nele, ao que parece, uma estranha substituição. Não veria ele o “apontar” da ponta como um “ponto de fuga” tal como o “vemos” na estrutura de perspectiva e na “construção legítima” da Renascença? Não faria ele do “ponto” traçado ou escrito um “ponto de fuga”, isto é, este ponto que, na perspectiva renascentista, nunca vemos e através do qual tudo escapa e desaparece - este ponto da fuga de tudo no espaço, onde nada mais pode ser controlado, onde se perde a visão, esse ponto que é o da perda da visão? Ou, diz ele, um “ponto cego” – aquela de onde se vê, mas que não se vê. Ponto da ponta, ponto de fuga e ponto cego não são para Derrida um único ponto? No entanto, é isso que *Os Cegos* de Bruegel contradizem. Com as mãos estendidas para frente, agarrados às bengalas e uns aos outros, eles avançam (disso, desse movimento, eles devem ter a sensação), mas um cai e arrasta todo o grupo de cegos para dentro do buraco. O buraco é para eles como um ponto de fuga onde se “precipitam”, o que os espera no final. E, no entanto, para Bruegel, não é o ponto de fuga da pintura, o ponto de fuga da representação. Talvez seja esta confusão dos “dois pontos” (o ponto de queda dos cegos e o ponto de fuga do pintor ou do desenhista) que Derrida operaria.”

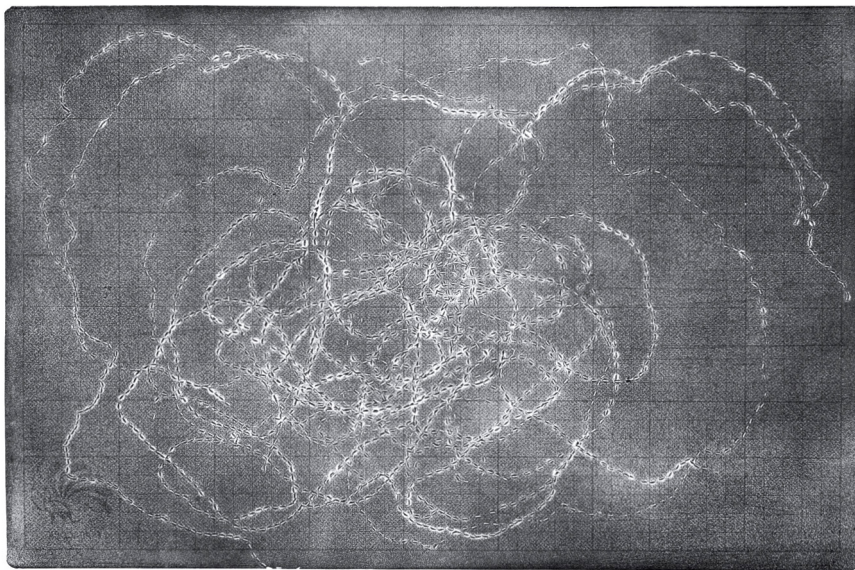


Figura 8. Amélie de Beaufort. *Tapis de coups*, 2012. Impressão, tiragem única, 53 x 43 cm. Fonte: arquivo da artista.

esta torna-se projetante e contaminante. Cada golpe do punção faz pal-pitar as camadas do papel, cria e desfaz, de igual modo, formas e maté-rias. Cada golpe desferido retira aqui, dissemina acolá, e faz transpassar o pó do carvão pelas diferentes camadas. Atravessamentos do papel que se repetem, se banalizam, contaminando a extensão da superfície, formando pequenas bordas recurvadas como lábios, a boca cheia de pó (um tipo de queda?). Morder a poeira / erotizar a superfície.¹⁶

DISPOR, EXPOR

Les photogrammes, repertoriam, inventariam as formas projetadas, criadas pelo nó de 8 incisivo e diáfano, depositado sobre um papel fotossensível e com uma vontade quase natural.

¹⁶ O olho, a boca e o sexo: para esses movimentos, é claro que pensaremos em Bataille e *l'Histoire de l'œil*.



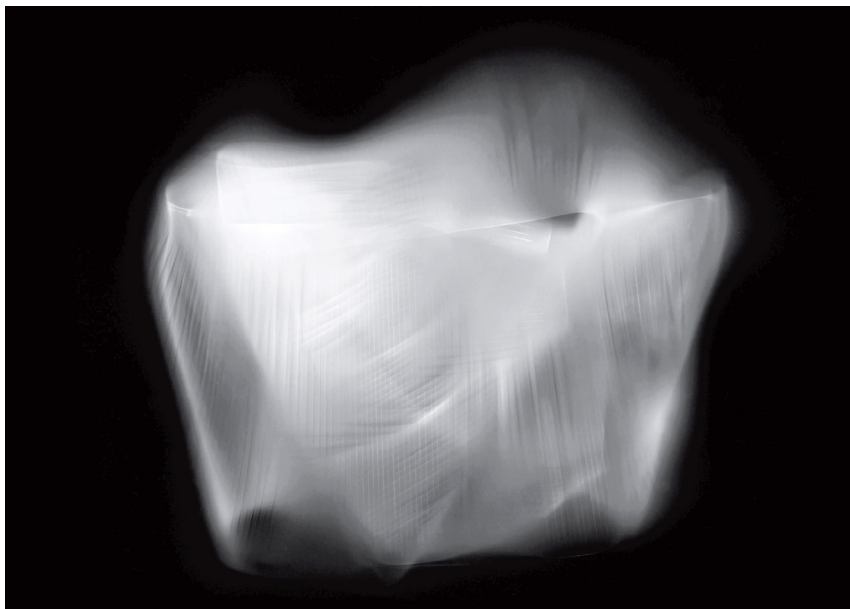


Figura 9. Amélie de Beaufort. #11.3, 2011. Fotograma, 43 x 53 cm. Fonte: arquivo da artista.



Figura 10. Amélie de Beaufort. #13.7, 2013. Fotograma, 43 x 53 cm. Fonte: arquivo da artista.



Figura 11. Amélie de Beaufort. *Sem título*, 2014. Fotograma, 43 x 53 cm. Fonte: arquivo da artista.

Por mais que os objetos de *Persée*, (8x8).8, *par exemple*, sejam concebidos em um tempo de fabricação muito lento (entintar/perfurar/fazer o nó/pendurar), os fotogramas impõem um tempo de exposição relativamente curto à fonte de luz. Iluminar é, sem dúvida, fazer aparecer, mas aqui corre-se o risco de fazer com que tudo se dissolva no preto fotográfico por uma exposição demasiado longa. Conhecemos o princípio, isso se passa na sala escura onde a sombra do objeto se inscreve de modo invisível sobre o papel sensível, graças à luz que o tornou visível. Os mais escuros na visão real provocam os valores mais luminosos sobre a gelatina e, claro, a operação se passa no escuro, às cegas e como teste de paciência, pois aquilo que a luz traça, o





Figura 12. Amélie de Beaufort. *C de 8*, 2014. Fotograma, poliéster pintado, 100 x 100 cm.
Fonte: arquivo da artista.

olho só descobre *après coup*. Essa tensão entre visível e invisível que o fotograma carrega e onde se joga a inversão de valores apresenta uma reversão similar àquela manifestada na usura e na cegueira do desenhista. Essa série produziu outras que giram em torno da questão dos restos. Uma dentre estas é oriunda de fotogramas deixados por *muito* mais tempo na bacia de enxágue, ao ponto da água erodir a parte da gelatina escurecida e submersa, a ponto de torná-la em poeira.

Uma outra série se desenvolve a partir de fotogramas descartados, considerados naquele momento como erros, que rolam sem destino



Figura 13. Amélie de Beaufort. *C de 8* [detalhe], 2014. Fotograma, poli-éster pintado, 100 x 100 cm. Fonte: arquivo da artista.

imediato pelo atelier. Eu não sei o que fazer com isso. Por vezes, depois de esquecidos, um novo olhar é retomado e faz uso daquilo que cai em nossas mãos. Os trabalhos *C de 8*, onde *c* é a primeira letra de curva, mas que podemos entender, igualmente, como “C de oito”, são assemblages de fragmentos de fotogramas submetidos a operações similares às aquelas da série *De la poudre aux yeux*. Um fio cheio de nós cai sobre o suporte, seu percurso sinuoso é seguido, perfurado e essas operações são incansavelmente repetidas. Os pontos em branco lembram a costura, no entanto se trata mais de descostura. Os fragmentos se desprendem e se reagrupam em grandes pedaços com laços complexos onde o olhar divaga. Usufruto do desperdício, o que eu não pude ver a princípio é retomado e retrabalhado em um novo ciclo, o *après coup* é de importância



capital. O olho estava enganado, e se a pintura usa os artifícios do *trompe-l'œil* há muito tempo, eis aqui uma outra enganação do olhar, ou melhor, uma incerteza. A arte é essa experiência onde a diferença entre aquilo que pode ou não perder valor é tão ínfima quanto o que separa as duas faces da fita de Möbius; e é similar à passagem contínua de um lado ao outro. A tensão entre contínuo e descontínuo se mantém até que a fita se rompa. Positivo ou negativo, a valorização se reduz a ser uma ruptura na continuidade do tempo.

REFERÊNCIAS

BAUMANN, Pierre. Drawing, carve, bore and be bored. [La part de l'œil](#): Dossier le dessin dans un champ élargi. Bruxelas, n. 29, p. 42-65, 2014-2015.

BECKETT, Samuel. [O inominável](#). Tradução: Ana Helena Souza. Rio de Janeiro: Globo, 2009.

DERRIDA, Jacques. [Penser em não ver](#): escritos sobre as artes do visível (1979-2004). Tradução: Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: UFSC, 2012.

DERRIDA, Jacques. [Memórias de cego](#), O auto-retrato e outras ruínas. Tradução: Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2010.

ESCOUBAS, Éliane. Derrida et la vérité du dessin: une autre révolution copernicienne? [Revue de métaphysique et de morale](#), n. 53, p. 47-59, 2007/1. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2007-1-page-47.htm>. Acesso em: 20 ago. 2024.

HANTAÏ, Simon. Fragments choisis par Simon Hantaï dans les lettres à Jean-Luc Nancy de 1999 à 2000. [La part de l'œil](#): Dossier ouvrir le support. Bruxelas, n. 20, p. 32-33, 2004-2005.

LACAN, Jacques. [Le séminaire](#). Livre X. L'angoisse. Paris: Seuil, 2005.

MASSAERT, Lucien. En guise de préambule. ENTRE, repli et ouverture. [La part de l'œil](#): Dossier ouvrir le support. Bruxelas, n. 20, p. 7-19, 2004-2005.

NANCY, Jean-Luc. [Les muses](#). Paris: Galilée, 1994.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise. La “fille de Dibutade”, ou l’inventrice inventée. [Cahiers du Genre](#), n. 43, 2007/2, p. 133-151. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-133.htm>. Acesso em: 20 ago. 2024.



Amélie de Beaufort é artista e professora. Coordena o Curso de Desenho na Academia real de Belas Artes de Bruxelas (ARBA-ESA), cidade onde vive e trabalha. Produz, expõe e publica sobre desenho regularmente. Co-fundadora da Fédération des Arts Plastiques. E-mail: troffuaeb@gmail.com
Site: <http://www.ameliedebeaufort.org>

Tradução: Marina Polidoro
(<https://orcid.org/0000-0001-5801-1157>)

Revisão da tradução: Flávio Gonçalves