

SOBRE A FISSURA: PENSAR O ENTRE NOS PROCESSOS DE DESENHO

Claudia Hamerski

Resumo: O texto deriva de minha tese de doutorado na qual explorei a imagem visual da fissura, a partir da escrita de Gilles Deleuze, como um espaço de deslocamento entre processos e estruturação do pensamento aliada à prática do desenho. Ao analisar as etapas de criação e exposição de alguns trabalhos busquei tecer relações com obras de Tom Marioni, Ellsworth Kelly, Jorge Macchi, Rommulo Vieira Conceição e Willian Kentridge para discutir processos espontâneos e desvios na prática do desenho.

Palavras-chave: Desenho. Processo criativo. Fissura. Espaço entre.

ON THE FISSURE: THINKING ABOUT THE IN-BETWEEN IN THE PROCESSES OF DRAWING

Abstract: The text derives from my doctoral thesis in which I explored the visual image of the fissure, based on the writing of Gilles Deleuze, as a space for displacement between processes and structuring of thought combined with the practice of drawing. When analyzing the creation and exhibition stages of some works, I sought to weave relationships with works by Tom Marioni, Ellsworth Kelly, Jorge Macchi, Rommulo Vieira Conceição and Willian Kentridge to discuss spontaneous processes and deviations in the practice of drawing.

Keywords: Drawing. Creative process. Fissure. Space between.

Olhando para a minha produção a partir das rotinas de ateliê, gerenciamento dos materiais e seu uso na produção de desenhos em grandes dimensões, fui descobrindo, na experiência do fazer, que a preferência por determinados materiais e modos de operação definia os resultados e expressava um potencial para além do produto final – potencial manifesto no próprio material do desenho, nos resíduos, marcas e modos de operação concernentes ao processo de criação.

Ao realizar desenhos de vegetações surgindo entre as fendas dos muros e fachadas, foco de minha investigação, considereei esses elementos vegetais, metaforicamente, o que me fez refletir sobre a imagem da fissura, buscando aspectos que se localizam no íterim de processos, dos modos de apresentação, nos intervalos entre um projeto e outro ou em uma camada que permeia toda a criação. Assim, a imagem vegetal era marcada com maior vigor e robustez, reforçando sua existência entre o concreto, como resíduo e resistência.

Tais imagens me levaram a um segundo momento, quando surgiram as instalações *Rua Caldas Junior*, 375 (2018) e *Entre* (2019), (Figuras 2 e 3), com o objetivo de reforçar a ideia da fissura, causar uma ruptura em relação a expectativa do desenho bidimensional através de trabalhos que se instalavam pelo ambiente de exposição, alterando a percepção do desenho bidimensional e o espaço de circulação na sala.

Por outro lado, o olhar para a matéria do desenho, para o lápis e para o papel, seu manuseio e potencialidades geraram um conjunto de trabalhos que partiram do rejeito, do residual, exemplificados nas instalações *Periferia* (2020), *Perspectiva* (2022) e no trabalho *O tempo presente pode ser longo?* (2018), (Figuras 6, 7 e 8). Nessas propostas, as sobras passaram a configurar trabalhos por meio dos quais busquei refletir sobre a matéria do desenho. Os trabalhos procuraram evidenciar as relações entre as transformações do status do desenho na história da arte e os modos de configuração espacial possíveis na busca pela ativação dos espaços expositivos através das propostas apresentadas.

Nos trabalhos dos artistas Tom Marioni e Ellsworth Kelly, características de performatividade e liberdade aos processos espontâneos do momento de ateliê foram analisadas como propulsores para a ampliação do pensamento sobre o desenho. Já nos trabalhos dos artistas Jorge Macchi e Rommulo Vieira Conceição, identifiquei elementos que



problematizam a história da representação e o uso da perspectiva. Na produção de Willian Kentridge e seus processos de ateliê, me detive na intimidade e multiplicidade pertencente ao ateliê, lugar e momento onde as ideias são materializadas. Por isso, neste texto, busquei desenvolver a ideia de que o processo de criação em desenho tornou-se um campo gerador de desdobramentos e reflexões, à medida que me concentrei no momento de cada ação, dando abertura para receber e desenvolver processos não programados, que se evidenciaram nas rotinas de ateliê através dos desvios, que, muitas vezes, são rejeitos e podem ser considerados, num primeiro momento, erros ou falhas.

Nesse sentido, compreender os processos situados entre projetos, como uma fissura que vem a romper protocolos estabelecidos, abrindo novos rumos no desenvolvimento dos trabalhos, se mostrou como o fio condutor das produções que vieram posteriormente, e sobre as quais falarei a seguir.

O aspecto determinante para a condução de minha produção e investigação da minha poética artística está relacionado ao olhar que observa as bordas e os resíduos vegetais na cidade. Foi a partir daí que se desencadearam, também, uma série de processos, por meio dos quais pensei a fissura, ou que vêm a partir da fissura, da fenda, do rasgo na teia urbana, contexto em que me interessei por pensar o entre, o que ocorria entre um processo e outro, o que os conectava e os separava.

Em alguns trabalhos, a ideia de espaço entre de uma fissura se mostrou mais evidente, estando a designação da palavra, inclusive, no título. No trabalho intitulado *Fissura – Rua 24 de outubro, 200* (Figura 1), apresentei a primeira proposta, que tinha como foco uma planta nascendo em uma abertura no concreto. Quando reapresentados no desenho, essas pequenas “cicatrices na malha urbana” tornaram-se mais evidentes e adquiriram um aspecto de maior profundidade em relação à abertura no local de onde se originaram os registros.

No texto *Porcelana e vulcão*, de Gilles Deleuze (1974, p. 158), o autor afirma que: “A fissura não é nem interior nem exterior, ela se acha na fronteira, insensível, incorporal, ideal [...] tudo o que acontece de ruidoso acontece na borda da fissura e não seria nada sem ela [...]”, o que me levou a refletir que era mais significativo para mim ressaltar características que apontassem para essas plantas nascendo



Figura 1. Claudia Hamerski. Esquerda: *Fissura – Rua 24 de outubro*, 200, 2017. Desenho de lápis grafite black sobre papel, 145 x 100 cm. Centro: *Fachadas II*, 2017, desenho de lápis grafite black sobre papel, 128 x 76 cm. Direita: *Fachadas III*, 2017, desenho de lápis grafite black sobre papel, 76 x 136 cm. Fotografia: Claudia Hamerski. Fonte: arquivo da artista.

no concreto, na pedra, no muro, do que simplesmente trazer ou sugerir imagens de elementos naturais retirados do contexto urbano. Logo, pareceu-me mais significativo pensar sobre a oposição entre a aparente fragilidade e a rigidez, de modo que o elemento vegetal se impõe à construção humana. Assim, a fissura não era mais a fenda no concreto, mas essa ruptura com uma expectativa, a de que não houvesse mais vida ali.

Nesse sentido, a construção cede espaço, através da fissura, à manifestação da natureza em seu fluxo natural de crescimento (Figura 1). A imagem da fissura, apresentada através dos desenhos, remetia ao registro fotográfico de uma planta nascendo espontaneamente entre o concreto. Mas, para além de representar esse acontecimento, o desenho possibilitou pensar nestes espaços que podem surgir, seja na cidade, nas edificações, como também nos processos de criação, seja em uma proposta de arte, na escrita, na condução do pensamento, de modo que investigar a ocorrência desses “espaços entre” no desenvolvimento de minha pesquisa e construção de minha poética, passou a ser uma necessidade para compreender as mudanças de rumo e desdobramentos ocorrendo durante o caminho da produção.

Igualmente, como uma proposição metafórica, pensar a partir desse espaço que existe na fissura, entre o concreto, me possibilitou ver outras camadas que surgiam no trabalho. Deste modo, apresentei, em 2022 a tese *ÀS MARGENS DO DESENHO: uma investigação sobre*



rastros, resíduos e marcas do processo de criação, pesquisa realizada a partir da produção de desenhos em grandes dimensões, provenientes da observação de elementos de uma natureza que brota espontaneamente nas fissuras das cidades, que se desdobraram em objetos, ações, instalações ou obras bidimensionais.¹

No presente texto, busquei um aprofundamento de aspectos discutidos na tese, tratando de entender o espaço entre, tendo presente a imagem da fissura como esse entre (como um reduto, um recuo, um refúgio), presente no caminho da produção, pensada, então, como o acontecimento que vem a interromper um processo, reivindicar a atenção para outros aspectos – talvez, em algumas situações, causando um impacto de direção oposta ou de reavaliação das trajetórias. Igualmente, a fissura é uma abertura, uma fenda, algo que rompe. Desse modo, pode remeter a inúmeras imagens gráficas; a ações como um corte, o sulcar ou um rasgo no papel.

Partindo de desenhos que mostram a imagem da fissura, os trabalhos passaram a adquirir caráter cada vez mais processual e ambiental, procurando a relação com as etapas da criação e com o ambiente de exposição. Desse modo, passei a trabalhar com a espacialização dos desenhos através da instalação, buscando tencionar a expectativa em relação ao bidimensional e alterar os fluxos de circulação no ambiente.

Dentre os trabalhos que promovem uma relação com o local onde são instalados, estão os desenhos *Rua Caldas Junior, 375* (2018),² representativo desse momento de abertura para outras abordagens, no qual me propus a trabalhar com o suporte bidimensional, sob uma perspectiva diferente; e os desenhos da instalação *Entre* (2019),³ seguindo

1 Tese defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV/UFRGS), em 16 de setembro de 2022.

2 O trabalho *Rua Caldas Junior, 375* (2018) fez parte da exposição individual *Entre Fissuras*, com curadoria de Elaine Tedesco, realizada de 17 de setembro a 31 de novembro, na Galeria Mamute, em Porto Alegre, RS, Brasil.

3 A instalação intitulada *Entre* (2019), apresentada na exposição *Cá e lá... Utopos*. Com a coordenação geral e curadoria de Sandra Rey, a exposição *Cá e lá... Utopos* abordou a relação com o meio ambiente, seja natural, seja cultural, através de um recorte de artistas e obras de caráter pluricultural. A mostra apresentou artistas que vivem e desenvolvem suas carreiras no Brasil – Camila Moreira, Claudia Hamerski, Carlos Donaduzzi, Fernando Bakos, Glaucis de Moraes, Sandra Rey – e na França – Eliane Chiron, Hervé Penhoat, Lina El-Herfi e Susanne Müller. Foi



Figura 2. Claudia Hamerski. *Rua Caldas Junior*, 375, 2018. Desenho de lápis grafite, crayon e carvão sobre papel, 500 x 150 cm. Registros da instalação na exposição individual *Entre Fissuras* realizada na Galeria Mamute de 14/09 a 30/11/2018. Fotografia: Anderson Astor. Fonte: arquivo da artista.

uma proposta semelhante. O trabalho *Rua Caldas Junior*, 375 consiste em instalação de um desenho de 500 x 150 cm, realizado em 2018, a partir de um registro fotográfico de uma planta se desenvolvendo no interior da fachada de um prédio da rua de mesmo nome. Na instalação, o desenho fixado na parede descia até encontrar o chão e prolongava-se pelo ambiente em que estava instalado. Conceitualmente, o trabalho sugeria a imagem de uma planta em crescimento na parede e causava uma rachadura a partir de suas raízes, descendo até o chão e seguindo sua trajetória (Figura 2). Na sala, rompia com o fluxo habitual imaginado, convidando, assim, o visitante a alterar sua trajetória, de maneira que era preciso contornar o desenho para seguir o curso e observá-lo de frente.

Tal proposta inaugurou o momento em que passei a considerar o espaço, o deslocamento, a relação do corpo do trabalho com o corpo do ambiente e com o corpo do observador nas proposições expositivas. Dessa maneira, o trabalho rompeu, como uma fissura, um modo de proceder e trabalhar com o bidimensional já estabelecido,

realizada de 25 de outubro a 1º de dezembro na Galeria Xico Stockinger da Casa de Cultura Mário Quintana (CCMQ), em Porto Alegre, RS.



ou seja, no momento em que passei a observar as relações que cada proposta gerava com o ambiente e com as pessoas, me interessei por abordar as questões que envolvem o tempo de elaboração, de permanência, o estado de presença e o envolvimento com cada processo como aspectos significativos na produção de meus trabalhos.

Entre foi uma proposta de instalação que surgiu na sequência das questões pensadas e abordadas em *Rua Caldas Júnior, 375*, na qual mantive a conexão com a imagem da ruptura e com o pensar um espaço que ocorre entre. Assim, a instalação intitulada *Entre* (2019), apresentada na exposição *Cá e lá... Utopos*, era composta por dois desenhos, de 580 x 75 cm cada, que foram fixados nas paredes laterais da Galeria, um de frente para o outro. Ambos foram presos pela sua parte superior e desciam a parede prolongando-se pelo chão, ao ponto de quase se encontrarem, havendo um intervalo proposital para o fluxo dos visitantes, de modo que, com o trabalho, se pretendia alterar a percepção e circulação pelo ambiente, induzindo as pessoas a transitarem pelo espaço deixado entre os dois desenhos (Figura 3). Assim, nessa proposta, o *entre* era também um convite: se colocar entre e também como aquele que conecta e, ao mesmo tempo, entrar, atender ao convite e passar para o outro lado, já que a exposição abordava questões relacionadas ao pensamento sobre fronteira, território e trânsitos possíveis, a partir de trabalhos de artistas brasileiros e de outros países.

Semelhante à proposta que antecedeu a instalação *Entre*, permanecia a imagem de uma vegetação que se desenvolve fixada a uma estrutura vertical e a ideia de uma fissura que se prolonga pela parede e chão, embora, nessa situação, o desenho não só cortava o espaço, mas pretendia se conectar ao outro, sendo impedido por um pequeno intervalo.

A pesquisa sobre trabalhos de artistas que desenvolveram propostas nas quais pude refletir sobre aproximações em que estava interessada, me auxiliaram a aprofundar aspectos técnicos e processuais que envolveram as instalações de *Rua Caldas Junior, 375* e *Entre*. Embora as proposições tivessem propósitos muito distintos, nas obras de Tom Marioni, *Drawing a Line as Far as I Can Reach* (Edinburgh Drawing), 1972 e o *Ângulo branco* (1966), de Ellsworth Kelly (1923-2015) (Figuras 4 e 5), deparei-me com questões de forma, apre-

sentação e a respeito do pensamento criativo dos artistas, o que me proporcionou olhar para as questões presentes em meus trabalhos.

Na proposta de Marioni, o desenho é originado da performance na qual o artista desenha, sobre um papel fixado à parede e rente ao chão, uma linha até onde seu braço alcança, traçando, assim, uma vertical e horizontal contínua (Figura 4).

Já o trabalho *Ângulo branco* (1966), de Ellsworth Kelly, é composto de uma placa de alumínio pintada de branco, de 183,5 x 91,4 x 183,5 cm, formando um ângulo de 90° entre parede e chão (Figura 5). Essa peça foi realizada a partir de uma situação inesperada no ateliê do artista, quando um pedaço de papel caiu na frente de uma colagem, apoiada verticalmente em sua escrivaninha. Esse evento gerou a peça em escultura monocromática *Ângulo branco*. Primeiramente, o artista experimentou a junção de duas telas pintadas de branco, que se encontravam na junção parede e piso, para, em sequência, realizar a escultura.



Figura 3. Vista da exposição *Cá e lá... Utopos*, MACRS – Galeria Xico Stockinger, Casa de Cultura Mário Quintana. Porto Alegre, RS, Brasil, 25/10 a 1/12/2019. Claudia Hamerski. *Entre*, 2019 (direita: detalhe). Desenho de lápis crayon, grafite e carvão sobre papel, dois desenhos de 580 x 75 cm cada. Fotografias: Claudia Hamerski. Fonte: arquivo da artista.





Figura 4 e 5. Esquerda: Tom Marioni (1937). *Drawing a Line as Far as I Can Reach* (Edinburgh Drawing), 1972. Grafite sobre papel vegetal montado em suporte de papel, 281, 94 x 106, 68 x 233, 68 cm. San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA). Fonte: site de Tom Marioni. Direita: Ellsworth Kelly (1923-2015). *Ângulo branco*, 1966. Alumínio pintado, 183,5 x 91,4 x 183,5 cm. Fonte: site do Museu Solomon R. Guggenheim.

Marioni explora especificidades do desenho, do processo de criação e as limitações e experimentações através do corpo. Kelly parte da observação, atento aos processos de ateliê, dessa camada que permeia toda a criação, que é o que acontece em paralelo ao objetivo principal. Dessa queda, se origina outra possibilidade, que irá expandir seu olhar e gerar outras produções, reflexões e situações no contexto de sua obra. Assim, apesar de concebidas por processos e objetivos muito distintos, tanto o trabalho de performance e o desenho de Marioni quanto a escultura de Kelly conectam parede e chão, vertical e horizontal.

O traço sobre o papel é o divisor do espaço em branco e se destaca como uma fenda, no trabalho de Marioni, de modo que remete a sensação de fração, de uma ruptura, causando a ilusão de uma abertura, como um rasgo no suporte de papel; ação comum durante o processo de desenhar, pois, muitas vezes, ferimos acidentalmente o suporte,

rasgando-o sem querer. Todavia, esse rasgo no trabalho de Marioni não existe materialmente, mas como sensação.

Já no trabalho de Kelly, a superfície branca, intacta, é marcada apenas pela dobra que nem percebemos, pois ela sugere estar seguindo os contornos do ambiente, descendo a parede e correndo o chão. Deste modo, atentos a rigidez do material, estamos mais alertas sobre o fato de a peça manter-se em pé.

A partir do olhar para as propostas dos dois artistas, destaquei pontos relevantes para refletir sobre o meu processo de desenho, evidenciados na presença dessa fissura que se apresenta rompendo o espaço da folha, e que exige um tratamento distinto quando aparece em sua verticalidade e outro em sua horizontalidade. Igualmente, em seu processo de construção, o desenho que se vê na parede foi desenhado com o papel fixo na vertical e o desenho que se vê no chão foi desenhado sobre uma superfície horizontal.

Os desenhos *Rua Caldas Junior*, 375 (2018), e a instalação dos desenhos que compunham *Entre* (2019) geraram indagações sobre os materiais, sobre os elementos do desenho e sobre a relação com o local de exposição e como ativá-lo. Nesse sentido, ao olhar para os desenhos, refletir sobre sua construção, o material do qual eram feitos, a função dos pigmentos, do suporte e como estava abordando cada elemento em sua materialidade, resgatei o material proveniente de outros desenhos em grandes dimensões, que vinha guardando e estavam em suspensão. Nesse contexto, surge o trabalho *Periferia* (2020), (Figura 6), que se origina das sobras de papel reservadas a partir da elaboração de desenhos em grandes dimensões.

Periferia faz parte dos trabalhos que se configuram como instalação. No entanto, nessa abordagem já não está presente o desenho que apresenta elementos vegetais ou que sugere a fissura.

Ao refletir a respeito da natureza dos materiais que são sobras de outros desenhos - as bordas subtraídas dos desenhos - e tentar dispô-los no chão, concluí que seu lugar era na margem. Assim, de certo modo, são como molduras que não foram utilizadas. Ao ver as tiras dispostas desse modo, procurei refletir sobre esse espaço vazio que ficava no centro sem ter o desenho e, ao mesmo tempo, me questioneei sobre como o desenho, digamos principal, tensionava



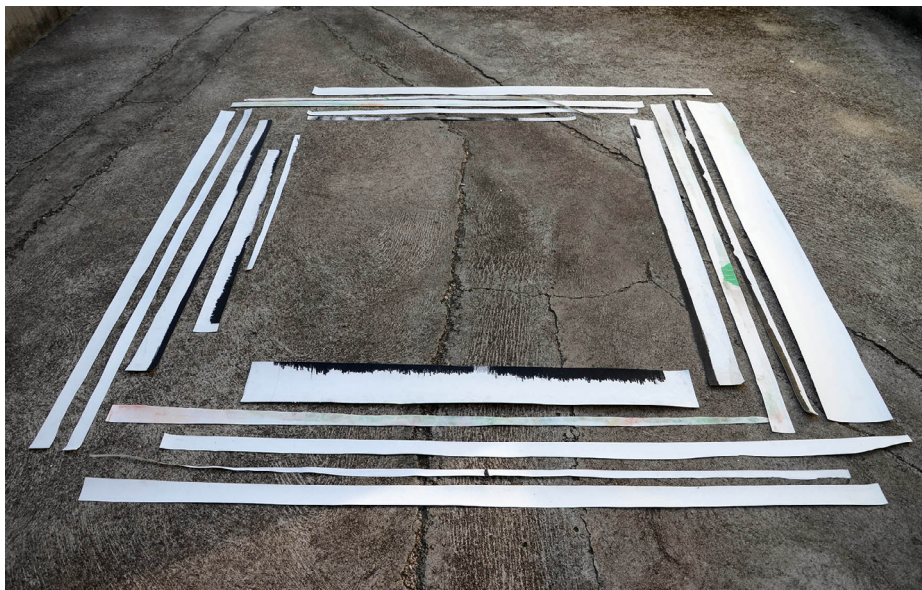


Figura 6. Claudia Hamerski. *Periferia*, 2020. Desenho instalação composto por bordas de desenhos coletadas de 2015 a 2020, 180 x 180 cm (aprox.). Fotografia: Claudia Hamerski. Fonte: arquivo da artista.

esse desenho na borda. Tais questionamentos me levaram a pensar sobre o central e o periférico, tanto na paisagem urbana - assunto que atravessa o meu processo - quanto em meu processo de desenhar, bem como em relação ao lugar do desenho no contexto da arte.

Deste modo, pensar a periferia do desenho é transitar pela borda da fissura, uma borda que não é fixa, nem determinada, mas contextual. O trabalho *Periferia* foi produzido a partir de bordas de desenhos desenvolvidos de 2015 a 2020. Esses resíduos oriundos de outros processos foram coletados e guardados durante esse período sem a pretensão de serem outra coisa, mas pelo interesse que os desenhos formados nessas bordas me despertaram. As manchas, riscos, cores, nuances, marcas e sobras dos desenhos em grande escala ali contemplados convidavam o olhar a permanecer. Então, reservar estas aparas foi uma necessidade, no que tange poder observá-las por mais tempo.

Trazer tais inquietações para o espaço de exibição foi o segundo momento deste trabalho. Assim, a instalação foi apresentada na

exposição intitulada *O lugar costuma ser o centro* (2020).⁴ A proposta era de um diálogo com o título e toda a estrutura pensada para a exposição, tendo em vista que o trabalho que recebeu o nome de *Periferia* e foi apresentado no centro da sala expositiva, e nas paredes foram apresentados trabalhos no modo mais habitual de quadro com moldura e alguns desenhos sem moldura.

Com o trabalho *Periferia*, disposto no centro da galeria, procurei pensar o espaço tanto na relação entre central e periférico, quanto no espaço da própria montagem, como a instalação se especializava e que movimentos poderia causar. Em diálogo com a exposição, em um âmbito mais ampliado, a periferia era deslocada para o centro e o que estava apresentado ali eram restos de processos, os descartes dos desenhos emoldurados na parede, causando, assim, uma inversão, pois, nessa configuração, a parede se tornava a periferia. Ou seja, o que se esperava como um elemento central estava na periferia e o que se esperava como periférico estava no centro. Ademais, além de estar no centro, alterava a relação com o espaço, mudando a circulação e, ao mesmo tempo, criando um novo lugar em seu centro, que poderia ou não ser utilizado, pois o centro estava livre para ser ocupado.

Ao refletir sobre a borda, podemos esclarecer esse processo. Como elemento da nossa visão periférica, ela é também essencial quando pretendemos olhar o todo, ao abarcar uma situação complexa em uma visão panorâmica. O que é visto de modo indireto, ou seja, mesmo fora do campo visual central, é crucial para montarmos o quebra-cabeças que nos permite compreender os fluxos no interior do processo. Os resíduos e sobras gerados a partir do uso de determinados materiais, essas partes que vão se soltando durante o percurso, são participantes do “dar forma”, da ação, e são tão integrantes do trabalho quanto o resultado final, só não são mostrados.

Em conformidade com tal pensamento, explorei as características dos materiais que sobram e como me auxiliam a refletir sobre

⁴ A exposição *O lugar costuma ser o centro* foi apresentada no Projeto Perímetros 3 realizado pelo Adelina Instituto, com curadoria de Mario Gioia. A exposição aconteceu de 10 de junho a 1º de agosto no Adelina Instituto em São Paulo/ SP, Brasil. Em virtude da Pandemia da covid-19 não foi aberta ao público, sendo disponibilizada pelo canal do Youtube da Instituição em: <https://www.youtube.com/watch?v=AGmovakVNxo>.



o próprio desenho. Posterior à *Periferia*, a composição *Perspectiva* (2021) é outro trabalho gerado a partir das bordas.

Perspectiva é um trabalho constituído por duas hastes, que são instaladas na parede, formando ângulos de 45° para a esquerda e para a direita, nas quais estão suspensas as bordas de papel em dimensões variadas, dispostas de modo a sugerir uma perspectiva. Com o título, por um viés da borda, do que está à margem, essa apresentação do trabalho remete à tradição do desenho e ao surgimento da técnica que me permitiu trabalhar a representação tridimensional, a ilusão de espessura e profundidade (Figura 7). Os trabalhos *Representatividade: o óbvio I, II e III* de Rommulo Vieira Conceição⁵ e *Perspectiva* de Jorge Macchi, nos quais eles problematizam a história da representação, foram referências importantes para tatear aspectos do desenho que se referem a este constructo e às mudanças que o modo de pensar e refletir sobre e a partir do desenho constantemente sofrem historicamente e, de modo mais próximo, em meu processo de pensar essa prática (ou essa linguagem).

Nos desenhos da série *Representatividade: o óbvio I, II e III*, Rommulo Conceição problematiza a história da representação ao usar simultaneamente diferentes soluções técnicas: a japonesa, que coloca o maior na frente e o menor atrás; a clássica, que trabalha com ponto de fuga; até as limitações dos programas de computador que, segundo ele, distorcem a perspectiva clássica para tornar os objetos mais reais do que eles de fato são (Canetti, 2013, p. 1).

A partir da abordagem proposta pelo artista ao apresentar as soluções técnicas japonesa, clássica e de programas de computador, utilizando a perspectiva para percebermos as diferenças entre as três apresentações, é preciso atenção ao observar o que ocorre em cada desenho, pois a transição de planos e destaque de cada camada do desenho torna-se sutil em função do material utilizado.

⁵ Os trabalhos *Representatividade: o óbvio I, II e III* (2013) são constituídos de três desenhos de acrílica sobre papel e plástico, medindo 198,4 x 98,3 cm cada desenho. As obras pertencem ao Acervo Pinacoteca de São Paulo e podem ser acessadas no site da Instituição, em: <https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?id=12191&ns=201000>.



Figura 7. Claudia Hamerski. *Perspectiva*, 2021. Desenho instalação, bordas de desenhos realizados entre 2015 e 2021, 180 x 150 x 100 cm aproximadamente. Fotografia: Claudia Hamerski. Fonte: arquivo da artista.

Na proposta de Jorge Macchi intitulada *Perspectiva* (1991),⁶ em uma montagem que simula uma perspectiva de profundidade através da justaposição, dimensão e distância entre os objetos, o artista trabalha com corda e concreto e nos envolve em uma projeção onde o jogo de objetos, linhas e sombras direciona nosso olhar para o interior da composição.

⁶ *Perspectiva*, 1991, é um trabalho composto de corda e concreto, medindo 220 x 180 x 150 cm. O trabalho pode ser acessado no site do artista, em: <https://www.jorgemacchi.com/en/works/123/perspectiva>.



A relação com o trabalho composto por sobras de recortes de bordas do papel (Figura 7) passa pelas temáticas tratadas pelos dois artistas e busca uma abordagem que materializa o desenho. Ambos propõem o desdobramento da técnica clássica de representação na história da arte, a perspectiva, para uma reflexão contemporânea, tensionando a possibilidade de sua distorção e/ou distintos modos de representação, como ocorre no trabalho de Conceição; ou trazendo, em sua materialidade, a possibilidade de ilusão pelo uso da técnica da perspectiva, uma vez que Macchi cria um desenho que é composto por objetos através do qual temos a sensação de podermos adentrar na superfície em que a obra está instalada. Ao testar e desdobrar o uso do desenho e o uso da perspectiva, as obras convidam a refletir sobre as estratégias de representação na arte e como podemos apreender ou subverter seu uso e a imagem em si.

Dessa maneira, em meu trabalho *Perspectiva* (Figura 7) são tensionados a concepção de perspectiva como uma premissa do desenho clássico e o desenho que está na borda. Assim, os elementos compositivos dessa proposta são os resíduos de um desenho criado no modo mais clássico, o de representação de plantas espontâneas. No entanto, neste formato de apresentação, o que está presente é a sobra como uma possibilidade de desenho, e que se apresenta como a própria linha, ao sugerir uma perspectiva. Através desses pontos, proponho o alargamento do termo, que serve como título da instalação, ao mesmo tempo que deixo implícito o sentido que esta palavra pode ter.

À vista disso, nas duas instalações que são geradas a partir da sobra, *Periferia* e *Perspectiva*, procurei pensar os materiais a partir de sua função e de quando adquirem outro caráter. Ou seja, ao perderem sua função de suporte, tais materiais passaram a ser recebidos de outra maneira, como restos, como recortes. No entanto, quando as bordas são dispostas no formato exigido por cada instalação, já não é no papel que procuramos o sentido ou a importância.

Logo, pensar sobre o que caracteriza os materiais tornou-se um ponto relevante para nomear aquilo que resta no decorrer do processo, ou, como já mencionado, as partes que vão se soltando durante o percurso. Do mesmo modo, se tornou relevante pensar sobre os materiais que nos cercam no contexto do ateliê ou espaço dedicado à produção.

Ao refletir sobre a função dos materiais em situações específicas de meu processo de criação, basicamente, o papel serve para ser suporte e o lápis para desenhar. Tais materiais se desdobram no percurso da produção e vão deixando pelo caminho suas partes residuais, como as aparas, o resto de pó pigmento, os retalhos de papel. No entanto, o papel ainda é papel, mesmo que em tiras. Já o lápis não pode mais exercer a sua função quando só restam as aparas e o pigmento, de modo que tanto o que o lápis deixa pelo caminho quanto o que o papel deixa pelo caminho é um rastro, conectado diretamente à ação. Pois, somente no movimento de desenhar é que esses materiais são transformados, é que as partes ficam pelo caminho.

Ao observar o desprendimento de alguns materiais, como resíduos de outro processo, como aquilo que cai, surge o trabalho *O tempo presente pode ser longo?* (2018). A partir dos resquícios de pó de grafite, crayon e carvão, coletados de 2013 a 2018, contidos em uma amпуlheta de vidro (Figura 8), essa proposta solicitou procedimentos muito específicos que incluíram observar esse material proveniente dessa reserva que eu já vinha empreendendo há algum tempo, no caso, os pigmentos que caem pela fricção do lápis sobre o papel.

Na sequência, ao relacionar esse material com o tempo de trabalho em ateliê e ter em mente que no vidro em que guardava esse pigmento, estavam contidos, metaforicamente, cinco anos de tempo de produção, ocorreu-me ressignificar esse material e trazer a abordagem do tempo e como sentia a sua passagem no ateliê. A partir dessas relações, a amпуlheta foi a imagem que veio à mente.

Num segundo momento, passei a investigar as relações entre esses materiais e como conformá-los em uma proposta: os resíduos de pigmento e a amпуlheta. Assim, ao explorar a composição dos materiais, sua natureza e fatura, passei a refletir sobre as rotinas de ateliê, o tempo empreendido em cada projeto, o que antecede a ação, o momento da realização do trabalho na prática, o quanto dedico a observar, deixar em suspensão, tanto ideias quanto trabalhos em andamento, bem como objetos e materiais que me atraem. A partir disso, surgiu a ideia de substituir a areia da amпуlheta pelos resíduos de carvão e outros materiais.





Figura 8. Claudia Hamerski. *O tempo presente pode ser longo?*, 2018. Resquícios de pó de grafite, crayon e carvão coletados de 2013 a 2018 em ampulheta de vidro, 24 x12 cm. Fotografia: Anderson Astor. Fonte: arquivo da artista.

Nessa etapa, foi preciso encomendar a produção de uma peça com as especificidades de uma abertura um pouco maior, pois tinha a ciência de que o pó não escoaria com a mesma facilidade que a areia, devido às propriedades dos materiais. Na verdade, isso era justamente o que eu esperava, pois o trabalho trata desse tempo em suspensão, um tempo que, quando estou imersa no trabalho de ateliê, deixa a sensação de passar em outra velocidade, às vezes contida, às vezes acelerada. Deste modo, a peça contém os resíduos coletados nesse período de imersão. E quando observamos a ampulheta, o tempo não passa, está suspenso, é preciso que atuemos movimentando o objeto para que o pigmento escoe.

Da reflexão sobre a leitura do texto *O homem e o tempo*, do livro *Confissões* de Santo Agostinho (escrito no século IV), surgiu o título do trabalho *O tempo presente pode ser longo?* No texto, o autor apresenta as três divisões do tempo – o passado, o presente

e o futuro – e realiza uma reflexão sobre a possibilidade, ou não, de o tempo presente ser longo (Agostinho, 1987, p. 323). A partir dessa leitura, ocorreu-me lançar a questão para convidar outras pessoas a refletirem sobre o assunto. Desse modo, o título do trabalho lança uma pergunta e a deixa em suspensão.

A proposta, levou-me a pensar a respeito dos elementos que se referem a experiência de ateliê: o ambiente e o espaço físico, os objetos que povoam esse lugar, como nos influenciam e interferem no processo. Igualmente, pensar as percepções sobre os acontecimentos durante o período em que estamos trabalhando, os pensamentos, a relação com os materiais, as interferências e ocorrências dos materiais e como eles são manejados. Por fim, o tempo de permanência, de ausência, de observação e de trabalho. Todos esses elementos, essas camadas que margeiam o fazer, influenciaram no processo de criação do mesmo.

Em conformidade com essa reflexão, um olhar sobre aspectos da produção do artista William Kentridge, especialmente no que se refere ao tempo e às experiências de ateliê, muito marcantes no trabalho do artista, foi essencial para analisar as diversas camadas que povoam o espaço e o tempo do processo criativo em ateliê.

Ao escrever sobre o trabalho do artista para a exposição *William Kentridge: Fortuna*, Lilian Tone aborda o presente contínuo na obra de Kentridge a partir de seu processo e sua prática, que consiste na produção de desenhos em movimento. Nas animações de seus filmes, ele subverte os métodos convencionais que utilizam um desenho para cada fotograma, sendo que “[...] Kentridge retrabalha continuamente cada desenho num ritual obsessivo de adição e subtração, acumulação e apagamento” (Tone, 2012, p. 9).

Como coloca Kentridge:

Minha técnica consiste em prender uma folha de papel na parede do estúdio e, no meio da sala, colocar minha câmera, geralmente uma velha Bolex. Começo um desenho no papel, caminho até a câmera, disparo um ou dois fotogramas, volto ao papel, mudo o desenho (um pouco), volto à câmera, volto ao papel, à câmera, e assim por diante. Assim, cada sequência, e não cada fotograma, é um desenho único (Kentridge, 2012, p. 294).



Considerando que o artista fotografa o desenho a cada nova alteração, as animações nos permitem acompanhar as cenas em movimento e também o caminho do desenho, que foi sendo continuamente retrabalhado nesse processo de desenho e apagamento, uma vez que as camadas vão se sobrepondo e deixando rastros e marcas do desenho anterior.

Nesse sentido, a percepção do tempo no trabalho do artista acontece de modo diferente quando observamos as animações, pois vemos o desenho se fazer e desfazer continuamente. Como o suporte material do desenho é sempre o mesmo, não existem vários frames, temos acesso ao processo e as suas etapas no próprio trabalho final.

Uma das características da produção de Kentridge é a utilização de diversas linguagens. Desta forma, desenho, filme, vídeo, objeto, escultura, gravura e performance se somam, apresentados por meio de suas camadas de desenhos, colagens e objetos tridimensionais que se movimentam, trabalhados em suportes e elementos muito simples, como sucata e livros antigos.

Sobre o estúdio, Kentridge comenta:

O estúdio sempre tem dentro dele mais coisas do que fazem sentido. Há restos de projetos presos às paredes. Os primeiros esboços de projetos a ponto de começar. Os vestígios de projetos que foram abandonados. Há objetos nas paredes e no chão do estúdio que estão ali há anos, esperando ser completados ou guardados (Kentridge 2012, p. 25).

Assim sendo, no ateliê, estão em diálogo distintas camadas, que fazem parte do processo de criação, desde os elementos que povoam o imaginário até os polos de atração, motivadores, ou instigadores de quem produz.

Um universo de formulação relativo à linguagem, desde livros, notas, textos que possam agregar, está em diálogo, assim como um universo de impressões que pode surgir através de uma música utilizada no momento do trabalho prático, um cheiro, um sabor através dos quais se cria uma atmosfera. Também cabe considerar os objetos utilitários, os instrumentos, os tipos de materiais mais convencionais ou que foram descobertos, agregados ou inventados, e também

as conversas, os encontros, os registros feitos no ateliê. Todos esses elementos atuam como documentos de trabalho. Conforme coloca Flávio Gonçalves, no texto *Documentos de trabalho: percursos metodológicos*, são eles: os “[...] elementos materiais e imateriais que participam do processo de trabalho em arte e da constituição dos modos de operar do artista [...]” (Gonçalves, 2020, p. 20).

Ao propor um trabalho que busca a reflexão sobre o tempo da produção, de imersão no ateliê, observo, também, tudo que concerne ao espaço, ao processo, o que nele habita e como eu o habito. Nesse sentido, a partir do elemento residual, sua percepção, coleta e ressignificação, como um trabalho que se materializa no objeto da ampulheta, são contemplados vários estratos do processo do desenho, que dizem respeito a todos os elementos que venho elencando neste texto, no qual trato do espaço *entre*.

Assim, através do desdobramento do pensamento sobre o desenho, investindo na atenção para os materiais residuais do processo de criação, a proposta de *O tempo presente pode ser longo?* transcende a materialidade dos elementos para, então, propor um outro olhar para o objeto, a partir da percepção de um tempo que não passa e um título que não responde.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

À medida que me detive às práticas mais rotineiras de ateliê, inerentes ao meu processo de criação em desenho, pude perceber as mudanças presentes em cada momento, cada etapa, cada escolha de material, cada circunstância, cada ambiente de criação e/ou apresentação das propostas. Dessa forma, o processo passou a configurar-se como um campo gerador de desdobramentos e inquietações, com a presença cada vez mais constante da incerteza. No momento em que me propus a abrir espaço para as situações que fugiam ao meu controle e busquei desenvolver as ideias que surgiam sem planejamento, passei a compreender os fenômenos que ocorriam dentro do próprio processo. Neste momento, os desdobramentos, muitas vezes oriundos de ações que poderiam ser consideradas um desvio da rota, me conduziram a pensar o trabalho a partir de um viés de



priorização do processo e relação com o ambiente de exposição, de modo que, em algumas situações, a própria exposição dos trabalhos foi uma experiência de ateliê, na qual me arrisquei a entender durante o ato de exposição do trabalho o que o constituía e para onde deveria seguir a partir dele.

Nesse sentido, os primeiros desdobramentos do pensamento sobre o processo de criação apontaram para a imagem da fissura, como um elemento visual e linguístico para refletir sobre os inúmeros pormenores que estão no que chamei de “espaço entre”, que permeia os intervalos entre um projeto e outro, uma ideia nova que começa a ser nutrida, um desafio que se apresenta. Assim sendo, os primeiros desenhos apresentados como instalações rompem com a expectativa de apresentação do desenho bidimensional, se especializam e alteram os fluxos e modo de percepção no ambiente em que estão inseridos.

Nos desdobramentos seguintes, o foco nos materiais do desenho levou a discussão para outro âmbito, ainda mais centrado no processo, atento às ocorrências rotineiras que envolvem a matéria do desenho, os processos e resíduos oriundos destes. Também levaram a pensar sobre a linguagem e as particularidades pertencentes ao desenvolvimento do desenho como representação na história da arte, nesse sentido, pensar o lugar que é atribuído às distintas manifestações do desenho para discutir o que é central ou periférico, através da experimentação de novos modos de apresentação e novas configurações. Ainda, os trabalhos gerados dos materiais residuais suscitaram a reflexão sobre o tempo como elemento de investigação dentro do processo de criação, pensando os materiais e o tempo necessário para a elaboração de propostas específicas, bem como a percepção e envolvimento, que são parte das rotinas de ateliê.

Assim, a reflexão a partir da imagem da fissura apontou para as diversas camadas constituintes do que o desenho nos apresenta como processo, seja em sua apresentação bidimensional, como instalação, como ações, como objetos oriundos das sobras ou de ações secundárias no processo de cada criação, em sua materialização e como possibilidade de questionamento dentro da linguagem.

Tais abordagens configuram, dessa forma, um amplo campo

de investigações e desdobramentos possíveis, no que se refere ao cruzamento das linguagens, à investigação dos materiais e os eventos que habitam o ateliê, muitas vezes em uma camada não tão consciente, mas que se revela à medida que vamos trabalhando. Sendo assim, o estudo se mostrou bastante amplo e aberto a investigações que possam se relacionar com aspectos mais gerais sobre o desenho ou características processuais subjetivas pertencentes a processos individuais.



REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução: J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

CANETTI, Patrícia. Rommulo Vieira Conceição na Casa Triângulo, São Paulo. **Blog Canal Contemporâneo**, 2013. Disponível em: <https://www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/005597.html>. Acesso em: 19 ago. 2023.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, Universidade de São Paulo, 1974.

GONÇALVES, Flávio. Documentos de trabalho: percursos metodológicos. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 9, n. 16, ano 9, dez. de 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/87091>. Acesso em: 19 ago. 2024.

HAMERSKI, Claudia Inês. **ÀS MARGENS DO DESENHO**: uma Investigação sobre Rastros, Resíduos e Marcas do Processo de Criação. Tese de doutoramento apresentada ao PPGAV da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2022. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/252062>. Acesso em: 19 ago. 2023.

KENTRIDGE, William. Sala do excesso. In: **William Kentridge**: Fortuna, catálogo da exposição. Organização: Lilian Tone. Tradução: José Rubens Siqueira e Rafael Mantovani. São Paulo; Porto Alegre: Instituto Moreira Salles; Pinacoteca do Estado; Fundação Iberê Camargo, 2012.

TONE, Lilian. O presente contínuo de William Kentridge. In: **William Kentridge**: Fortuna, catálogo da exposição. Organização: Lilian Tone. Tradução: José Rubens Siqueira e Rafael Mantovani. São Paulo; Porto Alegre: Instituto Moreira Salles; Pinacoteca do Estado; Fundação Iberê Camargo, 2012.

Claudia Inês Hamerski é artista visual, doutora (2022) e mestra em Artes Visuais (2014). Possui especialização em Pedagogia da Arte (2012), bacharelado em HTCA (2010) e Desenho (2006), todos pela UFRGS. Desenvolve sua pesquisa artística atual investigando a linguagem do desenho e seus desdobramentos. Tem atuado em espaços formais e não formais com arte educação, ministrando cursos e palestras em paralelo a carreira de artista visual. Faz parte do grupo de pesquisa *Arte & natureza, processos e poéticas híbridas*, com pesquisa partindo do olhar para plantas periféricas e o estudo das relações que estabelecemos com o lugar, o sentido de centro e periferia e o desenho como resíduo. E-mail: ihclau@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9615-0016>

