# DOSSIÊ DOCUMENTOS DE TRABALHO

# DOCUMENTOS DE TRABALHO: PERCURSOS METODOLÓGICOS

**Flávio Gonçalves**

Nasceu em Porto Alegre em 1966. É bacharel em Artes Plásticas (1988) e mestre em Artes Visuais (1993) pela UFRGS; obteve seu doutorado em arte (2000) pela Universidade de Paris I, França. É Professor Titular do Instituto de Artes da UFRGS, trabalhando nas disciplinas de desenho e junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais no mesmo instituto. Tem participado desde 1988 de exposições coletivas e individuais. Como pesquisador sua atividade está centrada no estudo do desenho como meio de expressão, dos documentos de trabalho e da semiótica.

**Resumo:** Este artigo procura apresentar em linhas gerais o estudo, em boa parte inédito, sobre os documentos de trabalho e a pesquisa em poéticas visuais. Os *documentos de trabalho* são descritos aqui como sendo elementos periféricos ao olhar e a ação do artista, mas que representam a forma como este percebe o mundo, contribuindo para a análise de uma produção em artes visuais. A partir de seu caráter muitas vezes indireto esses documentos propiciariam uma análise mais voltada ao processo de trabalho que apenas ao produto final. Conceitos como alegoria, coleção, apropriação e fantasma são estudados a fim de conceituar a forma de atuação desses documentos.

**Palavras-chave:** Pesquisa em poéticas visuais; documentos de trabalho; semiótica.

## WORKING DOCUMENTS: METHODOLOGICAL PATHS

**Abstract:** This article tries to present in a general way the study, largely unpublished, on the working documents and the research in visual poetics. *Working documents* are described here as peripheral elements to the artist's gaze and action, but represent the way the artist perceives the world, contributing to the analysis of a production in the visual arts. From their indirect character these documents would provide an analysis more focused on the working process than just the final product. Concepts such as allegory, collection, appropriation and phantasy are studied in order to conceptualize the way these documents work.

**Keywords:** Visual poetics; working documents; semiotic.

Esse artigo procura abordar o estudo dos elementos materiais e imateriais que participam do processo de trabalho em arte e da constituição dos modos de operar do artista através do que chamamos *documentos de trabalho*[1]. Esses documentos fazem parte do processo que se situa no limiar da concepção da obra propriamente dita, como objetos, fotografias pessoais, anotações, imagens apropriadas ou lembranças que povoam ou circundam o espaço e o imaginário do artista. A posição periférica, quase à margem do processo, permite que esses documentos auxiliem na proposição de conceitos operatórios quando da análise de uma produção em artes visuais. A abordagem dada ao estudo dos documentos de trabalho é metodológica, apontando perspectivas de estudo e aspectos relativos a caracterização desses documentos. O roteiro proposto aqui segue a estrutura da disciplina do mesmo nome ministrada pelo autor junto ao PPGAV/UFRGS desde 2008.

A intenção é debruçar-se nas seguintes questões: de que forma os documentos de trabalho podem auxiliar na análise de uma produção em arte? Quais as operações necessárias para que isso ocorra e quais os possíveis conceitos envolvidos?

O desafio é compreender a natureza cambiante desses documentos, o que são e como podem ser identificados como tal (se frutos de uma busca ou de um encontro inusitado), e qual sua função no processo de trabalho do artista/pesquisador.

Nos meus trabalhos, o tipo de informação que esses documentos fornecia dava conta de opções e escolhas que permeavam, numa visão de conjunto, a produção como um todo; fazendo com que muitas idéias fundadoras de minha poética estivessem melhor representados nesses documentos do que nos trabalhos propriamente ditos. Isso se deve em muito, como veremos, ao caráter aberto e projetivo dos documentos envolvidos num processo de trabalho, o que fornece terreno tanto para proposições poéticas quanto conceituais.

## ANTES DE COMEÇAR

Nesse estudo a origem do termo *documento de trabalho* surgiu para mim de um catálogo sobre a obra do artista inglês Francis Bacon[2], que designava o conjunto de fotos e ilustrações arrancadas de jornais, livros ou revistas as quais o pintor se servia para fazer suas pinturas. A partir da aparente autonomia desse material em relação aos trabalhos de Bacon abriu-se a possibilidade de investigar

minha própria coleção de documentos de trabalho.

A relação de Francis Bacon com seus *documentos* levantou algumas questões chaves tratadas aqui. Bacon chamava esse material simplesmente de *minhas imagens*, e essas representavam para ele a referência exterior indispensável para a realização de suas pinturas, "o apoio que lhe permitia não se bloquear" (Hergott, 1996, 55), acionando dessa forma suas idéias e ações (Sylvester, 1995). Ele as utilizava como um ponto de partida e mesmo de retomada no decorrer do trabalho. Essas imagens formavam, junto com os objetos e a arquitetura de seu atelier, o referencial exterior dos seus trabalhos.

Basta olharmos para os *documentos* de Bacon (com suas manchas de pinturas e outras marcas), para compreendermos que se trata de uma relação de apropriação do objeto circunstancial, representado por essas fotos e páginas arrancadas e não simplesmente da imagem em si, que ele teria podido obter em quantidade, como é o caso do retrato do Papa Inocêncio X de Velázquez[3]. Bacon recorria constantemente a esse material, mesmo que estivesse pintando um outro tema[4]. Pela forma como esses documentos eram tratados pelo artista, podemos supor que a ação de colá-los sobre papel cartão ou mesmo sobre capas de livros, representava para ele uma espécie de rito de apropriação que perpetuava assim seu uso (fig. 1). Uma outra informação secundária nos parece relevante aqui: encontramos no catálogo de sua retrospectiva a mesma legenda repetida sistematicamente: "documento de trabalho encontrado no chão de seu atelier "

Esse material permanecia jogado durante ou após sua utilização, espalhados na célebre desordem de seu atelier. Esse fato não constitui no entanto nenhuma ambigüidade com a definição que lhe é dada de *documentos*, pois no método de trabalho de Bacon o chão de seu atelier representava uma fonte importante de informação para a realização de suas pinturas e marcava de forma contundente o seu contexto de produção, sendo possível tomá-lo como documento de trabalho em si.

**Figura 1. Documento de trabalho de Francis Bacon. Photomatons de Francis Bacon e Gerge Dyer. Fotografia em preto e branco colada em cartão. Fonte: Catálogo Francis Bacon. Edições do Centre Georges Pompidou, 1996.**

Isso nos coloca diante de algumas reflexões:

- A origem da escolha desses documentos por Bacon parece ter relação direta com o seu meio de expressão: a pintura. Qual seria, nesse caso, a relação dessa escolha com uma ideia que se possa constituir de pintura? Ou seja, seria possível falar de pintura através daquilo que atraía (e formava) seu olhar, ou mesmo do contexto onde elas foram produzidas?

- A utilização dos *documentos* de trabalho, por parte de Bacon, sugere uma forte evocação da maneira de operar da memória. O atelier poderia ser tomado como metáfora de um lugar onde as lembranças são depositadas, reordenadas, esquecidas, perdidas e principalmente enfrentadas, dentro de uma dinâmica de construção contínua de ligações através da utilização de todo o tipo de material que estivesse em seu entorno; como uma forma de enfatizar a ligação visceral entre o seu universo mental e as coisas à sua volta.

Essas questões sugerem que os *documentos de trabalho* fazem referência mais à forma como o artista olha o mundo e o representa de algum modo, do que são eles mesmos representados na obra como uma referência direta e imediatamente

identificável quanto ao seu sentido ou origem.

*

A partir de uma exposição organizada em agosto de 2000 reunindo documentos de trabalho de dez artistas convidados[5], nasceu a ideia de aprofundar a reflexão sobre o tema como forma de propor uma abordagem possível para uma pesquisa em poéticas visuais. O estudo dos documentos de trabalho partiu assim de um pressuposto metodológico: promover a reflexão (escrita) por parte do artista/pesquisador sobre sua produção em arte (fig. 2 e 3).

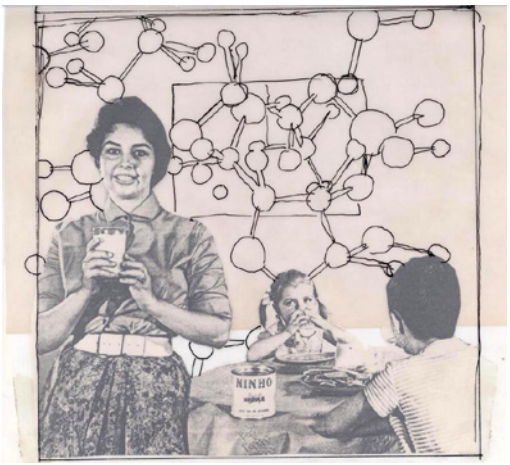


**Figura 2. Richard John. Documento de trabalho, s/d. Fonte: do autor.**

**Figura 3. Nico Rocha. Documento de trabalho, s/data. Fonte: do autor.**

O texto de apresentação da exposição serviu (e serve ainda) de referência para o estabelecimento dos contornos do que se quer conceituar aqui:

> "A exposição *Documentos de trabalho* reúne apontamentos, imagens, objetos e outros materiais que participam do processo criativo dos artistas participantes. A ideia principal é de trazer a público esse material de caráter privado que testemunha o momento de instauração de uma ideia, referindo-se assim a obras já realizadas ou a outras que ainda se vêem potencializadas pelas qualidades específicas desses elementos. O que se chama aqui de *documento* é em geral anterior ao que chamamos de projeto. Eles podem fazer parte da rotina do atelier ou do entorno dos artistas; são imagens coletadas com rigor ou simplesmente redescobertas pelo olhar. O valor de documento que essas imagens ou objetos possam conter está relacionado à maneira como esses se colocam em perspectiva com o olhar sobre o mundo proposto por cada um dos artistas através de suas obras. O que se documenta, nesse caso, é o desejo de criar incorporado a esses elementos.
>
> Esses documentos, ainda que colecionados, permanecem como lembranças num terreno da memória; guardados nos fundos de uma gaveta ou largados invisíveis num

> canto do atelier. Eles compõem, portanto, uma teia imaginária de referências que se tece continuamente; e quando analisados revelam a persistência (ou a recorrência) de ideias ou temas, de formas ou modos de agir que não são facilmente visíveis nos trabalhos.
>
> A vontade é de se aproximar desse momento onde o desejo de realização de uma obra é projetado, investido materialmente numa imagem ou num objeto qualquer que se torna, dessa forma, registro, documento ou referência de uma origem possível da criação artística."

*Documentos de trabalho* seriam assim como 'pistas', indícios que podem servir ao estudo das ações e caminhos que constituem o contexto de concepção de um trabalho em arte.

Para construirmos esse conceito de documentos, devemos compreender como se dá a sua utilização e relevância no processo criativo em arte de cada artista/pesquisador (o que torna essa construção um desafio pessoal de investigação)[6]. Uma das principais funções que podemos inferir desses elementos é a de fomentar o processo criativo, independente do quanto estes sejam perceptíveis na obra final. O que estaria ali *documentado*, como dissemos, é a maneira como o artista constrói sua visão de mundo, estabelecendo suas escolhas a partir de seu processo de trabalho e do material significante utilizado.

Mesmo que sua função seja em muito periférica e mesmo imaterial (pois relacional e associativa), é preciso numa pesquisa apontar para esses documentos, nomeá-los; pois sabemos que eles se apresentam ali como numa *substituição*. Ao nomeá-los podemos deslindar um pouco da rede ou do fio de significações no qual eles estão inseridos.

A intenção de fazer com que o olhar se volte para o que é periférico no processo de trabalho procura retirar o peso da análise sobre a obra/proposta pronta, estimulando a reflexão sobre as escolhas feitas e como essas repercutem numa produção como um todo.

Esse olhar sobre a própria produção é um olhar *de través*, pois indireto e, num certo sentido, incerto; voltado ao estabelecimento de associações poéticas a partir de informações muitas vezes dispersas ou mesmo ocultas por detrás de um projeto ou estratégia. Esse olhar *de través* tem sua origem no pensamento sobre o desenho; na evidência de que é no lançamento primeiro das ideias que podemos ter acesso ao momento em que as possibilidades e os caminhos se mostram

em generosa quantidade[7]. Analisar uma opção em relação a outras que foram preteridas é se aproximar um pouco mais do contexto de produção de uma obra.

A premissa que faz do desenho um campo onde as projeções vão ganhar forma e corpo para além de sua realidade imediata, serve também para construir uma visão a respeito dos documentos de trabalho: num documento já estaria potencializado sua forma de utilização, pois o que move o trabalho, o que direciona o desejo do artista já estaria impregnado ali de algum modo.

*

Durante a pesquisa iniciada em 2001, procurou-se conceituar os documentos de trabalho através de entrevistas com os artistas escolhidos, na tentativa de identificar possíveis formas de sua utilização. Verificou-se que estes documentos participam em momentos distintos, variando conforme o processo de criação em arte: eles podem existir de antemão, ser produzidos durante a elaboração dos trabalhos e/ou serem gerados a partir de propostas já prontas (situação em que o trabalho pode ser tomado como um documento). A partir dessa identificação podemos qualificar os documentos de trabalho como sendo elementos subsidiários ao trabalho num sentido e como os constituindo num outro. Um documento de trabalho como o compreendemos aqui pertence a essa posição dinâmica capaz de fazer ver numa referência o contexto maior do qual ele surge[8].

Os documentos de trabalho possuem diferentes graus de complexidade, o que corrobora para a facilidade ou não de sua identificação dentro do processo de trabalho do artista.

Alguns exemplos de documentos seguindo ordem de complexidade seriam:

- Documentos organizados como coleções;

- Documentos do processo;

- Trabalhos como documentos;

- Projetos como documentos;

- Objetos como documentos;

- Lembranças como documentos.

A fim de propor uma aproximação do nosso trabalho em arte através dos documentos de trabalho, formulamos um conjunto de questões cujas respostas visam a fomentar a análise e a produção textual na abordagem de uma produção em arte. Seriam elas:

1. O que seria para você um *Documento de Trabalho*?

2. Quais seriam as principais fontes de aquisição desse material?

3. Aquilo que é tomado como um *documento* (ou referência) é fruto de um encontro inusitado ou de uma busca? (Busca, nesse caso, pressuporia um projeto anterior, uma intenção preexistente)

4. Qual o procedimento que você realiza com suas referências que caracterizaria um ato de apropriação?

5. Um elemento encontrado/apropriado poderia permanecer como desejo ou possibilidade, sem vir a constituir a elaboração de um trabalho?

6. O espaço onde você trabalha (com tudo o que o constitui), pode se tornar uma referência para a realização de seus trabalhos? Caso a resposta for positiva, o que isso poderia significar?

7. De que forma esse material tomado como documento se mantêm ou não como possibilidade de trabalho?

8. Como você situaria a importância ou relevância dessas referências no seu processo de criação?

9. De que forma ou quais os motivos que fazem com que uma referência deixe de ser interessante como possibilidade de trabalho?

10. Já aconteceu de você descobrir que um mesmo objeto ou imagem está sendo (ou já foi) utilizado por um outro artista? Qual a sua reação diante disso?

11. De que forma (ou em que medida) o material com que você trabalha condensa inquietações pessoais sobre a arte, sobre a vida?

*

A ideia de documento, de forma geral, está investida (ou envolta) de um valor que lhe é imputado: um fato histórico ou legal, por exemplo. Algo que faz com que seu poder de representação aluda a um significado maior do que sua presença material nos sugere. Ele é antes de tudo algo diverso dele mesmo – por isso podemos dizer que sua função é substitutiva ou indicial. Esse valor do documento é atribuído às coisas por força da autoridade ou através de nossa experiência habitual com elas. Trazendo essa perspectiva para o nosso campo de estudo, tomamos aqui a arte (a exemplo de Gadamer e Pareyson, por exemplo) como fruto da experiência no sentido de práxis – e seu valor repousaria nesse pressuposto. Os documentos dessa experiência possuiriam assim o valor de representá-la (ou ao menos de fazer refletir sobre seu percurso de instauração).

O documento sendo indicial, seria capaz de estabelecer relações contextuais a partir daquilo que ele indica (e que eventualmente substitui ou representa). Um documento de trabalho fala por outro, ou de outro; donde propomos que ele *alegoriza* no processo de trabalho o olhar do artista, suas importâncias e escolhas. Esse potencial alegórico do documento de trabalho está longe de constituir-se num conteúdo pré-estabelecido do qual o artista se cerca por sua segurança convencional – e cujo significado é conhecido de antemão, como em uma alegoria tradicional. Por sua natureza poética, nem todo documento se apresenta facilmente como tal, o que torna sua identificação direta e inequívoca um desafio de análise. Eles têm, muitas vezes, que ser descobertos a partir de uma visão de conjunto sobre os trabalhos realizados; indicados por outrem ou mesmo percebidos ao acaso.

Como tratamos aqui de uma análise empreendida idealmente pelo próprio artista a respeito de sua produção, muita semelhança há entre esta análise e o trabalho de análise tal como proposto por diferentes campos de estudo: um ou mais fios precisam ser deslindados, tecidos; conexões precisam ser estabelecidas (Freud, 1991). Deparamo-nos então com uma característica essencial da função indicial dos documentos de trabalho que diz respeito à relação contextual que esta estabelece; a posição em relação ao aqui e agora do trabalho em arte. Os documentos precisam ser identificados, lidos e compreendidos a partir do que denotam imediatamente, o que só uma descrição atenta é capaz de revelar. E, num outro sentido, é preciso atentar para os desdobramentos desses documentos no contexto da poética do artista (as ideias que estes encerram ou o contexto de ideias as quais estes se filiam).

A semiótica nos ensina que essa posição indicial na qual o documento

de trabalho se coloca constitui dois aspectos interpretativos interdependentes: o *emocional* e o *dinâmico*, que podem se abrir ao discurso poético e conceitual, respectivamente: perceber como algum elemento se apresenta *imediatamente* à nossa percepção e como, de modo dinâmico e *mediato* esse mesmo elemento estabelece relações com o contexto e com nossa história pessoal.

*

É preciso que se faça algo com o que é documento ou mesmo simples referência para trazê-lo para um terreno de operações (torná-lo operatório, como se diz a respeito dos conceitos): precisamos lê-los, relacioná-los entre si, confrontá-los com nossas próprias ideias do que seja o nosso trabalho. Um documento de trabalho, é preciso reafirmar, nem sempre está na obra de forma direta ou inequívoca. Mas o que remete  ele é a obra e seu processo.

Propomos então uma distinção crítica entre documento de trabalho e referência – duas formas distintas de indicialidade, que precisam ser conectadas a fim de fomentar a invenção poética. Chamamos de crítica essa distinção, pois, de algum modo, documento e referência compartilham fundamentos em comum, ocasionando uma sobreposição de fronteiras. Uma referência na obra é determinada pelo documento de trabalho e este último é determinado pelo conteúdo de que é alegoria[9]. Nada impede que tratemos apenas do que é simples referência e possamos avançar em muito naquilo que forma o modo como olhamos o mundo através de nosso trabalho.

Observar o entorno, o contexto imediato em que nossa produção se insere permite com que estendamos nossa análise para outros conceitos e suas conexões. Como pensar *percepção* e *memória* sem procurar compreendê-las em relação ao *tempo* e a *experiência?* Por essa razão é preciso investigar o que seja o tempo e como somos afetados por quaisquer definições que tenhamos sobre ele. O estudo da *imagem* se associa ao estudo do *tempo* e da *experiência* através de labirintos que nos remetem à antiguidade[10]. Tomados como conceitos esses três termos são capazes de conduzir, em grande parte, a compreensão de uma produção em arte, se nos dedicarmos a compreender o encadeamento de ideias que os aproximam e os impulsionam.

A transação entre documento e obra, pode ser compreendida pelo uso de estratégias de construção nos trabalhos. Ao chamarmos a atenção para os documentos de trabalho a partir da posição do artista e sua prática, vemos surgir

uma série de conceitos subsidiários a essa posição.

O conceito de alegoria é aquele que remete de forma mais geral à tarefa de ler uma imagem. A alegoria, no entanto, é um termo maldito nas artes visuais. O desconforto de seu uso remete ao caráter convencional com que ela foi utilizada tanto na construção quanto na leitura das obras de um passado recente. Sua utilização aqui procura confrontar o trabalho de arte às limitações das quais gostaria de se ver livre – principalmente o fato de que a arte opera dentro de um sistema de significação que é ora negado, subvertido ou reafirmado, mas que se mostra sempre presente. As evidências desse fio tênue que costura as coisas entre si encontra na estrutura alegórica um fantasma dos mais presentes. Propomos aqui que um documento de trabalho *alegoriza* a forma como o artista percebe o mundo. Mesmo que a estrutura alegórica tradicional enfatize os aspectos mecânicos da construção de seu significado, precisamos olhar mais além dessa distinção e perceber que os sistemas de significação, sempre presentes, atuam em estados mais ou menos convencionais.

> "No que concerne sua estrutura tradicional, sua construção, a alegoria seria uma operação de ocultação da verdade (de seu significado), enquanto que sua leitura, ao contrário, seria como uma emersão reveladora dessa verdade. É próprio, pois, a esse jogo a presença de uma estrutura fragmentada, onde somos compelidos diante dessas lacunas, a interpretar seu enigma aparente." (Gonçalves, 2000, 126)

Esse enigma que a estrutura alegórica propõe nos fala mais de nossa propensão ao decifrar que à existência de um conteúdo a ser revelado.

O que aproximaria o conceito de documento de trabalho da alegoria é o sentido de substituição presente em ambos (apontando sempre para outro lugar); um sentido que se apresenta encarnado e conformado como uma quebra-cabeças. Numa alegoria tradicional a boa reunião das peças faz o sentido oculto emergir; num documento de trabalho esse sentido é intuído, sendo desenvolvido a partir de uma abordagem poética e exploratória. Mesmo que compartilhem o desejo de deciframento, a convencionalidade alegórica é substituída aqui pela abertura poética do documento.

A coleção é outro conceito importante na análise dos documentos de trabalho. Ela é a forma mais corrente de reunião desses documentos e está diretamente associada à coleta e à apropriação. Sabemos que numa coleção o sentido maior, organizador, se sobrepõe à unidade da coisa colecionada. O que

constitui uma coleção está subjugado pelo desejo do colecionador – e por seus caprichos. Colecionar, nesse sentido, é como construir um mundo, como afirma Benjamin (2006, 239-240). Um mundo interior investido nos objetos os mais díspares. O ato fundamental do artista colecionador é a *apropriação*, assim como a aquisição o é para o colecionador tradicional.

A apropriação se constitui num outro conceito a ser considerado no estudo dos documentos de trabalho. Através da compreensão do imaginário utilizado por um artista numa dada coleção, podemos refletir sobre as recorrências, os procedimentos utilizados e a forma como esse imaginário se transfigura em seu trabalho.

Alegoria, coleção e apropriação põem em perspectiva algumas estratégias de construção de sentido num trabalho de arte. Tal como o conceito de *fantasma*, essas estratégias nos remetem mais ao continente dessas construções.

A evocação da figura do fantasma (e a conseqüente aparição da psicanálise como referência), se deve à relação que podemos estabelecer entre os documentos de trabalho e o desejo. Dizemos que os documentos são a expressão de um desejo: achados ou garimpados, eles seriam investidos deste.

O termo fantasma foi utilizado por Freud para designar a produção imaginária do sujeito em seu embate com o real. Essa produção imaginária constituiria a noção de realidade do sujeito, onde o seu desejo seria investido. O fantasma é, portanto, considerado como o elemento de ligação entre o sujeito e o objeto real de desejo (Ribettes,1984, 185-213.). Viver às voltas com seus fantasmas seria o equivalente a se deixar levar por seus desejos (e fantasias). Segundo a psicanálise existiriam dois grandes fantasmas que a naturalidade da existência nos legou: o da origem e o da criação (Racamier, 1984). Mas somos capazes de fabricar muitos outros.

E qual seria, senão alegórica, a relação entre os documentos de trabalho e o fantasma psicanalítico? Uma vez que os documentos de trabalho são vistos como uma alegorização (obscura, pois pouco evidente), da visão de mundo do artista, eles persistiriam no seu imaginário como um fantasma da criação? Visto que o documento em si não é um fantasma propriamente dito, ele alegorizaria a função deste; constituindo-se como um referente deslocado, obscuro do desejo do artista e de seu universo de criação. Uma estrutura mais que um conteúdo (Racamier, 1984, 46).

Se a visibilidade de um documento de trabalho pode ser de difícil percepção, em virtude de seu grau de recorrência ou transfiguração no trabalho, a sua persistência ou evocação estaria relacionada a uma reafirmação de seu potencial fantasmático.

Nesse sentido os documentos de trabalho são tomados como expressão do desejo de criar, configurando através de seu conteúdo alegorizado a visão de mundo do artista. Esse mundo pode ser entendido como arte, como vida, como princípio de realidade.

A figura do fantasma é proposta aqui como uma presença que nos remete a um enigma: a função dos documentos de trabalho no processo de criação. Um fantasma, portanto, nasce antes, é ele que aponta a presença de um documento encoberto num conjunto de ações, nas repetições e recusas que formam o processo de trabalho; algo que surge no canto dos olhos, na periferia do olhar (já que ele nos envolve), associando-se à qualidades distintas em organizações aparentemente fortuitas, casuais, e que vão sendo formados lentamente na nossa consciência. O olhar *de través* que de que tratamos acima ilustra esse processo. O fantasma é um conceito central quando pensamos no desejo, pois exemplo dos documentos de trabalho, as construções fantasmáticas precisam ser interpretadas e re-elaboradas na abordagem dos trabalhos. Nesse sentido o caráter fragmentário dos documentos de trabalho proporcionaria através de sua análise o desenvolvimento da escrita, que busca estruturar de forma intersubjetiva o processo de trabalho do artista. Como elemento de ligação entre o sujeito e o objeto real de desejo, a função do fantasma é potencialmente relacional. Ele constituiria, por extensão lógica (e por envolver-se e encobrir-se na periferia do olhar), o contexto em que o desejo se inscreve. Buscar por documentos de trabalho é também lidar com fantasmas.

O que se quer com a escrita através desses documentos fantasmas não é a transcrição do desejo ou de seu significado, mas o seu percurso e as suas marcas.

Nesse esforço interpretativo dos documentos de trabalho devemos evocar dois campos de estudo bastante consolidados: de um lado a iconologia, através de autores como Aby Warburg e Erwin Panofsky. Nesses autores encontramos dimensões subjetivas em relação a interpretação das imagens que procuram abordar imaginários coletivos, convencionais ou rupturas na construção de sentido que se aproximam do que queremos conceituar aqui. Cada um deles desenvolveu suas teorias a partir de uma lista de preceitos, com diferentes modos e graduações

de sentido de alguns elementos interpretativos que auxiliavam na classificação e leitura das imagens. O esforço da iconologia é o de interpretar o conteúdo simbólico das imagens. Nesse ponto ela se aproxima da ciência dos signos. Mesmo que maciçamente baseada num conceito de símbolo bastante amplo e pouco preciso, a iconologia propõe uma leitura dos elementos constituintes das imagens a partir de uma base que vai do perceptivo ao culturalmente convencionado (ver Panofsky e Warburg). De outro lado, temos a semiótica de Peirce fundamentada nas três categorias fenomenológicas. A semiótica possui alguns pontos de contato, por vezes simplesmente análogos, com a fundamentação teórica da iconologia. Se a iconologia surge aqui pela necessidade de leitura dos documentos de trabalho (e por reforçar uma dimensão emocional e subjetiva das imagens), acreditamos que as categorias fenomenológicas peircianas proporcionam uma base metodológica sólida para a leitura desses documentos numa produção em arte, o que nos leva, por conseguinte, a propor o estudo dessas categorias visando a pesquisa sobre o processo de trabalho em arte.

*

Em minha atividade como artista, muitos documentos de trabalho persistiram ao longo dos anos, assim como muitos outros foram esquecidos. Esses documentos que persistem gravitam em torno de minhas ideias como lembranças de ações que devo modificar ou caminhos que não mais devo seguir. Volta e meia a sedução de utilizar um recurso antigo se renova de forma irresistível e alguma coisa dali ainda se pode aproveitar. De forma geral, esses documentos simbolizam aspectos do meu pensamento sobre o desenho que não se modificaram de todo: a mão armada, as figuras levitando ou na água, as sombras repartidas de seus corpos, um *tetrapode* ambíguo, etc. Esses conceitos parecem se colocar acima do contexto de produção dos trabalhos, podendo resistir a mudanças radicais e mesmo ao passar do tempo.

No entanto, uma outra classe de documentos está intimamente relacionada a esse contexto de produção: o espaço do atelier, os objetos de uso ou não que formam o entorno da ação do trabalho. Esses documentos são circunstanciais e entram no imaginário, às vezes, de forma sutil. Um desses documentos descreve a sobreposição do espaço interno e externo do atelier, representado pela sua janela e a grade que a emoldura (fig 4). Ele nasce da improvável circunstância onde o dentro e o fora possam compartir o mesmo espaço. Essa sobreposição de planos e de elementos que são postos em relação num mesmo espaço é de grande interesse no meu trabalho, pois envolve a conjugação de diferentes regimes ou

"camadas" de representação, como no desenho "Janela de Atelier" (fig 5). Essa ação reproduz num certo sentido a forma como percebemos a complexidade de uma cena onde elementos se sobrepõem e se justapõem em diferentes escalas e distâncias; a atenção é fragmentada e repartida entre esses elementos e num breve instante podemos construir associações e aproximações inusitadas.

**Figura 4. Janela de atelier, 2007. Fotografia digital, 65 x 100 cm. Fonte: do autor.**

**Figura 5.** ***Janela de atelier*****, 2006. Desenho sobre papel, 121 x 153 cm. Fonte: do autor.**

O espaço do desenho permite que planos sejam construídos com os mais

diversos materiais de referência: uma fotografia, um desenho de observação, uma embalagem planificada, um risco rápido e muita água, por exemplo. O espaço formado pelo desenho é como um campo mnemônico onde essas referências são inscritas, coabitam e se associam livremente. Como num plano em aberto, onde rascunho e finalização se equivalem, os elementos circundantes tendem a fazer parte do repertório de meus desenhos, em virtude do caráter imediato da linguagem utilizada.

*

O estudo dos documentos de trabalho se constitui numa abordagem metodológica na pesquisa em poéticas visuais que busca por esses elementos que se colocam na periferia do processo de trabalho, mas que o movem. Procuramos com isso uma posição de análise implicada com as decisões e escolhas tomadas, com os processos e materiais utilizados, partindo em crescente para associações contextuais e teóricas. O desafio é a escolha de uma abordagem que, por sua proximidade, põe em xeque apriorismos e ideias comumente aceitas. Esse texto procurou, dessa forma, delinear os contornos desse conceito, lançando perspectivas que podem ser melhor compreendidas no contato com os trabalhos e na rememoração de seu percurso.

## NOTAS

[1] Uma versão anterior desse texto foi publicada na versão eletrônica da Revista Panorama Crítico nº 2, Ago/Set 2009, com o título *Uma Visão dos Documentos de Trabalho*.

[2] Catálogo da exposição retrospectiva de Francis Bacon realizada em 1996, no Centre George Pompidou, em Paris.

[3] Essa afirmação é reforçada por uma declaração de Bacon à Sylvester a respeito da utilização das fotografias: "[...]minhas fotos estão muito estragadas. As pessoas caminham sobre elas, amassam, lhes fazem um monte de coisas. E isso traz outras implicações para a imagem; por exemplo, para uma imagem de Rembrandt, implicações que são estranhas à Rembrandt", in Entrevistas com Francis Bacon. Cosac & Naify Edições, 1995, p. 38.

[4] Idem, p. 32.

[5] A exposição *Documentos de Trabalho* ocorreu na Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS em agosto de 2000. Os artistas participantes foram: Adriana Boff, Angela Pohlmann, Elaine Tedesco, Fábio Zimbres, Lúcia Koch, Luis Marcelo Stralliotto, Marilice Corona, Mario Röhneldt, Nico Rocha e Richard John.

[6] O primeiro estudo feito sobre os documentos de trabalho procurou conceituá-los identificando seus usos e sua forma de aparição na obra dos artistas participantes da exposição realizada em 2000. Esses documentos eram em geral anotações, fotografias pessoais, objetos e imagens apropriadas que circundavam o espaço de trabalho daqueles artistas. A pesquisa *Documentos de trabalho: um estudo do momento anterior à obra* foi financiada pela FAPERGS em 2001 e que contou com a colaboração de Marina Camargo como bolsista à época.

[7] Ver o artigo do autor O Desenho e a infância das imagens, in *Projeto: Revista de Educação*, v. 3, n° 5, junho/ dezembro de 2001, pp. 16-19. Editora Projeto: Porto Alegre, 2001.

[8] O *Atlas* do pintor alemão Gerard Richter, que reúne de forma sistematizada seu referencial imagético apropriado ou pessoal, coloca seus documentos numa posição dinâmica entre referência e obra em si. Como um Atlas ele assume a dimensão de um imaginário favorecendo uma apreensão de conjunto e permitindo imersões pontuais e fragmentadas.

[9] Um signo é determinado pelo objeto num sentido predicativo, ou seja, o objeto determina no signo uma qualidade em particular (uma ideia), ver Lucia Santaella, *A Teoria Geral dos Signos*. Editora Thomson Pioneira, São Paulo, 2004, principalmente as páginas 24 a 31.

[10] Tomemos aqui dois textos clássicos como exemplos: *Enéadas* (livro III) de Plotino e *O homem e o tempo* de Santo Agostinho.

## REFERÊNCIAS

BARACAT, José Carlos. *Plotino, Enéades I, II e III; Porfírio, Vida de Plotino. Introdução, tradução e notas (Volume I)*. Tese apresentada no curso de Linguística do IEL/ UNICAMP, 2006.

BENICHOU, Anne. Esses Documentos que são também obras..., in *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 3, n. 6, ano 3, dezembro de 2013.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2006.

BUCHLOH, Benjamin. Allegorical procedures: appropriation and montage in contemporary art, in *Artforum*, 21 (September 1982), pp. 43-56.

CARAËS, Marie-Claude e MARCHAND-ZANARTU, Nicole. *Images de Pensée*. Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2011.

CHIRON, Eliane. Pas propre, donc propre, in *Appropriation*, revue du CEREAP – n° 2, septembre 1996, p. 49-52.

COWAN, Bainard. Walter Benjamin's Theory of Allegory, in *New German Critique*, n° 22, Special Issue on Modernism (winter, 1991), pp. 109-122.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: logique de la sensation*. Editions La différence, Paris, 1984, 2 volumes.

ELSNER, John e CARDINAL, Roger (ed.). *The Cultures of Collecting*. Reaktion Books, Londres, 1997.

FLETCHER, Angus. *Allegory: the theory of a symbolic mode*. Princeton University Press, 2012.

FONTANILLE, Jacques. La Chute de Lucifer: la fin des évidences et l'avènement de la rhétorique du visible, in *Visio: la revue de l'association internationale de sèmiotique visuelle*, vol 2, n° 1, 1997.

FREUD, Sigmund. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Editions Gallimard, édition bilingue, 1991.

GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da Obra de Arte*. Martins Fontes, São Paulo, 2010.

GONÇALVES, Flávio. *Ou se trouve le dessin: une idée de dessin dans l'art contemporain*. Tese de doutorado defendida na Université de Paris 1, Sorbonne, França. Ano 2000, 342 páginas.

HARRISON, Martin. *Francis Bacon: archivos privados*. La Fabrica Editorial, 2009.

HERGOTT, Fabrice. La chambre de verre, in *Francis Bacon*, catálogo da exposição.

Edições do Centro Georges Pompidou, Paris, 1996, pp. 55-61.

KOFMAN, Sarah. *A infância da arte: uma interpretação da estética freudiana*. Edições Relume-Dumará, RJ, 1996.

LACAN, Jacques. *Le séminaire livre IX: les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Editions du Seuil, Paris, 1973.

LAPLANCHE, Jean & PONTALIS, J-P. Fantasy and the Origins of Sexuality, in *The International Journal of Psycho-analysis*. Vol. 49, parte 1, 1968.

OWENS, Craig. O impulso Alegórico : sobre uma teoria do pós-modernismo, in *Arte Ensaios*, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes, n° 11, EBA/UFRJ, 2004, pp. 113-125.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2011,

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Editora Vozes, Petrópolis, RJ, 1993.

PEARCE, Susan. *On Collecting: an investigation into collecting in the european tradition*. Routledge, 2005.

RACAMIER, Paul. Sur la fonction du fantasme dans la création artistique et dans la psychose, in *Art et fantasme*. Editions Champ Vallon, Seyssel, 1984, pp. 41-49.

REIS, José. O tempo em Plotino, in *Revista Filosófica de Coimbra*, nº 12, 1997, pp. 381-439.

RIBETTES, Jean-Michel. La troisième dimension du fantasme, in *Art et fantasme*. Editions Champ Vallon, Seyssel, 1984, pp. 185-213.

ROCHLITZ, Rainer. *O Desencantamento da arte:* a filosofia de Walter Benjamin. Edusc, Bauru, SP, 2003.

SANTAELLA, Lucia. Peirce's three Categories and Lacan's three registers of human condition, disponível em http//www.pucsp.br/~lbraga/percelacan.html.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Editora Nova Cultural, São Paulo, 2004.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon: a brutalidade dos fatos*. Cosac & Naify Edições, 1995.

WAJEMAN, Gérard. Narcisse ou le fantasme de la peinture, in *Art et fantasme*. Editions Champ Vallon, Seyssel, 1984, pp. 107-126.

WIART, Claude. Des fantasmes et des "ismes" en peinture, in *Art et fantasme*. Editions Champ Vallon, Seyssel, 1984, pp. 25-39.