ARQUIVOS

de artista pessoais

questões sobre o processo de criação

José Cirillo



de artista pessoais

questões sobre o processo de criação

JOSÉ CIRILLO

Vitória, ES 2019





UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

Reinaldo Centoducatti

REITOR

Ethel Leonor Noia Maciel

VICE-REITORA

Zenolia Christina Campos Figueiredo

PRÓ-REITORA DE GRADUAÇÃO

Nevval Costa Reis Junior

PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Angélica Espinosa Barbosa Miranda

PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO

Teresa Cristina Janes Carneiro

PRÓ-REITORA DE ADMINISTRAÇÃO

Anilton Salles Garcia

PRÓ-REITORA DE PLANEJAMENTO E DESENVOLVIMENTO INSTITUCIONAL

Cleison Fae

PRÓ-REITOR DE GESTÃO DE PESSOAIS E ASSISTÊNCIA ESTUDANTIL

Gelson Junauilho

PRÓ-REITOR DE ASSUNTOS **ESTUDANTIS E CIDADANIA** CONSELHO EDITORIAL

Breno Segatto (UFES); Brunela Vicenzi (UFES); Flávia Mayer dos Santos Souza (UFES); Gloria C. Aguilar Barreto (Universidade Nacional Caaguazú); Gustavo Menendez (Universidad Del Litoral); João Frederico Meyer (UNICAMP); Mariana Duran Cordeiro (UFES); Maurice Barcelos da Costa (UFES); Pat Moore (Universidad Pablo Olavides - ESP); Pedro Florêncio da Cunha Fortes (UFES); Regina Lúcia Monteiro Henriques (UERJ); Ubirajara de Oliveira (UFES); Renato Tannure Rotta de Almeida (IFES); Sergio Mascarello Bisch (UFES); Tânia Mara Zanotti G. Frizzera Delboni (UFES).

PESQUISA E TEXTO

José Cirillo

APRESENTAÇÃO

Rosa da Penha Ferreira da Costa Departamento de Arquivologia UFES

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Thais André Imbroisi - BETHA design studio

EDITORA PROEX/UFES

Av. Fernando Ferrari, nº 514, Goiabeiras CEP 29.075.910 Vitória-FS Telefones:

(27) 4009-2961 (27) 4009-2778 www.proex.ufes.br

Dados Internacionais de Catalogação-na- publicação (CIP) (Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Cirillo, José, 1964-C578a

> Arquivos de artistas : questões sobre o processo de criação / José Cirillo. - 1. ed. - Vitória, ES: UFES, Proex, 2019.

100 p.: il.; 22 cm

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-65276-53-5

1. Criação na arte. 2. Artistas - Arquivos. 3. Arquivos

pessoais. 4. Artes visuais. I. Título.

CDU: 7.021







Elaborado por Perla Rodrigues Lôbo – CRB-6 ES-000527/O

A reprodução de imagens nesta obra tem caráter pedagógico e científico, amparada pelos limites do direito de autor, de acordo com a lei nº 9.610/1998, art. 46, inciso III.

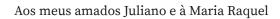
















•

•





A Cecília Salles, pela oportunidade de discutir suas teoricamente o processo de criação.

A Shirley Paes Leme, pelo carinho e atenção, bem como pela generosidade de disponibilizar seus arquivos pessoais.

Ao grupo de pesquisadores do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes.

A FAPES e ao CNPq pelo fomento.







•

•



- Arquivos de cientistas e de artistas: um olhar investigativo
- 22 Por uma taxonomia dos documentos de processo
- 48 A subjetividade dos diálogos e mediações
- Geografia Íntima: uma primeira análise geral dos arquivos pessoais de Shirley Paes Leme
- **93** Referências



Apresentar o livro daquele que é para mim, exemplo de profissional, grande pesquisador e fonte de ensinamentos constantes, é na verdade uma grande honra. Significa também, motivo de grande felicidade, uma vez que o título deste livro: *Arquivos de Artistas, arquivos pessoais: questões sobre o processo de criação*, traz duas grandes paixões: as artes plásticas e a arquivologia, que se entrelaçam quando o autor discorre sobre esses registros, que são produzidos pelos artistas no percurso de sua obra.

Com o desenvolvimento de novas pesquisas, no século XX, as fontes documentais, oriundas das investigações realizadas acerca dos processos usados pelos artistas, no desenvolvimento de sua obra, trazem a questão dos arquivos pessoais para as artes plásticas, e apontam um novo panorama no século XXI, no qual esses estudos são aprofundados, trazendo, dessa forma, importantes questões para a arquivologia: Como trabalhar esse acervo? De que forma essa produção documental é gerada e vem sendo tratada, uma vez que ao final da obra podem ser esquecidas, como afirma o autor, perdendo seu contexto e, consequentemente, sua organicidade? Como classificar, avaliar e descrever esses dossiês, permitindo seu acesso e difusão? Como preservar esses acervos, uma vez a preservação do patrimônio documental é responsabilidade dos profissionais arquivistas?

O autor faz ver que esses conjuntos documentais possuem formatos, suportes e tipologias diversos, que precisam ser tratados dentro de suas especificidades, pois, os documentos resultantes do processo de criação, são registros que trazem, não apenas a forma como a obra foi produzida, mas o resultado de pesquisas que mostram a evolução







dessa área do conhecimento humano, se tornando fontes de pesquisa para a crítica e a história da arte, assim como para a sociologia da arte e da ciência, como é relatado ao longo do livro. Portanto, os arquivistas devem fazer a sua gestão documental, permitindo a preservação da memória desse campo do saber.

A arquivologia, como as demais áreas do conhecimento, ao longo dos anos tem passado por vários processos de evolução, avançando em meio a conflitos, novas reflexões, novas pesquisas, novas descobertas, que ampliam o olhar sobre o documento, e à medida que evolui como disciplina, traz em seu bojo novas formas de trabalho, aumentando a inserção do profissional arquivista no mercado de trabalho.

Estas reflexões sobre documentos de processo de criação, trazidas pelo professor Cirillo, mostram a importância e necessidade daqueles que são responsáveis pela formação do profissional arquivista alargar o olhar sobre os arquivos pessoais, uma vez que esse ainda é um tema pouco estudado, e ao mesmo tempo apresenta aos arquivistas um espaço de trabalho, ainda a ser explorado, onde novas oportunidades devem ser identificadas, pois, apesar do perfil do arquivista se alterar ao longo do tempo, pouca ou nenhuma ênfase é dada aos arquivos pessoais nos cursos de Arquivologia e poucos são os profissionais que buscam sua inserção nessa área.

ROSA DA PENHA FERREIRA DA COSTA

Profa. do Departamento de Arquivologia Profa. do Mestrado em Ciência da informação /UFES







Arquivos de cientistas e de artistas: um olhar investigativo







A criação não é uma compreensão, é um novo mistério." (Clarisse Lispector)

Os mistérios da criação sempre motivarão curiosidades, fetichistas ou investigativas. No campo das artes, crê-se que esse mistério pode ser parcialmente desvelado pelos estudos dos rastros deixados pelo artista ao longo da produção de uma obra. Os arquivos e documentos da criação são fontes para a crítica e a história da arte, assim como o são os arquivos da literatura para a filologia e crítica literária, ou ainda das ciências em geral para a história das ciências (SANTOS, 2005). Segundo este autor, seguindo interesses da cultura da contemporaneidade, a procura das fontes documentais

[...] por historiadores da ciência só obteve sucesso, em grande parte, pela convergência de sua agenda de pesquisas com iniciativas de valorização dos acervos documentais produzidos por instituições e pessoas com trajetórias expressivas no campo da ciência. [...] Na década de 1980 iniciativas inseridas em um movimento mais amplo de resgate da memória e da conscientização da sociedade sobre a importância dos arquivos tomaram vulto no Brasil e em outros países. (SANTOS, 2005, p. 19)

Os arquivos se beneficiaram dessa "febre" de memória, ganhando cada vez mais abrigo institucional, formando centros de documentação e outras entidades similares. De fato, essa preocupação





generalizada com os arquivos acelerou os estudos do processo de criação na literatura no Brasil, abrindo campo para outras artes, entre elas, as artes visuais.

Assim, o estudo da arte contemporânea a partir dos documentos e arquivos dos artistas coloca-se em sintonia com investigações em diferentes campos do saber, cujos olhares começaram, desde a década de 1980, a focar não somente o objeto concluído; buscava-se também o seu processo de fabricação, de elaboração. Passaram a ser investigadas, as nuances da criação da obra, buscando revelar novas perspectivas dos fenômenos sensíveis a partir de um compartilhamento com a mente do artista no momento da criação, cujas marcas memoriais encontram-se grafadas nesses arquivos e documentos, muitas vezes condenados ao esquecimento com a finalização da obra.

São incontáveis aqueles produtores que originam essa "profusão de documentos" e anotações apontadas por Bellotto. Estudar esses arquivos é uma contribuição tanto para a crítica e história da arte, quanto para a teoria da arte e, mesmo, para a sociologia da ciência e, num campo mais subjetivo, para que os artistas possmam se compreender como cientistas da imagem e entender um pouco das artimanhas do seu processo criativo. Para a teoria, crítica e história da arte, ele abre caminho para um mapeamento e contato com as decisões e incertezas do artista no seu processo de aproximação do objeto expressivo desejado, revela a obra a partir de seus procedimentos, diretrizes e encargos que envolveram o projeto em tela; também nessa mediação sociológica - com encargos que impulsionam a criação e diretrizes que, segundo BAXANDALL (2006), delimita o contorno dessa criação — começam a estabelecerem-se as contribuições para o entendimento da arte como um fenômeno em interação com o contexto social e cultural. Assim, para a sociologia da arte e da ciência, esse estudo dos procedimentos de elaboração e criação de uma obra, ou de um conjunto delas, revela as interações com o outro socialmente instituído, com a sociedade em si e com a cultura, antes mesmo dessa interação se manifestar como obra ou na obra.

Apesar da relevância dos estudos do processo para a arte e para a ciência, não há, entretanto, uma política documental (mesmo nos estudos arquivísticos) que trate esses documentos e arquivos pessoais para além de uma visão memorialística e historiográfica, ou de uma relação *voyeuriste* de acesso à intimidade do artista. Há, ainda







que equivocada, uma outra tendência no trato desses documentos e arquivos, comum em projetos curatoriais: atribuir-lhes o status de obra — o que é feito por meio de estratégias de emolduração desses documentos, as quais os isolam de seu contexto e lhes colocam o atributo de obra-prima (vários estudos de Rodin são hoje exibidos como *masterpieces* do artista que, apesar de sua genialidade, nunca lhes atribui outro valor que não o de estudo). Mas, como olhá-los de modo investigativo?

Quando se é posto frente a frente com o conjunto desses registros residuais do processo de criação de artistas — os documentos e arquivos pessoais desse processo — está-se diante de um emaranhado de fragmentos, muitas vezes desordenados cronológica, espacial e mesmo formalmente. Essa tessitura de signos que se apresenta contém desenhos, escritos, colagens, rasuras, layers e outros arquivos digitais, pedaços de objetos, maquetes e toda sorte de artefatos pertencentes aos mais diferentes sistemas semióticos que se colocam agrupados ou avulsos. A percepção da ordem desses documentos parece-nos, muitas vezes, ser mais complexa que a dos documentos literários, pois não se tem a sequência um texto verbal em construção, a qual se evidencia em partes de um modo aparentemente mais hierárquico. Ou seja, a própria construção do texto verbal exige uma maior conexão entre as anotações. Nos documentos das artes visuais, muitas vezes algumas imagens e/ou anotações verbais são totalmente desconectadas de uma lógica linear ou temporal, embora estejam numa mesma página, ou em uma sequência de páginas formalmente delimitadas e ordenadas. De modo geral, não há uma organização aparente; se há, pode-se considerá-la caótica, ou pelo menos em alguma ordem que transcende a hierarquia sequencial das páginas dessas anotações organizada pelo artista, e nas quais diferentes sistemas semióticos, como desenhos, escritos, fragmentos de revistas ou jornais, se colocam como um universo em desalinho, um aparente caos. Esses documentos revelam partes e passos do artista em direção à obra, mas não a são obra — como alguns até lhe atribuem, equivocadamente, tal valor. Podemos exemplificar aqui esta afirmativa se tomarmos o destino de muitos dos estudos de Rodin para mãos, rostos, fragmentos de estudos para suas obras que, após sua morte foram fundidos em bronze e comercializados como







obras inéditas daquele artista — fato comum em muitas outras artes, como rascunhos literários comercializados como obra de escritores.

Mas, se não são obras, o que são então esses documentos e arquivos do processo de criação nas artes visuais? Como conseguir um tratamento investigativo de arquivos pessoais de artistas? Como articular o apoio de outras ciências para uma possível compreensão e verificação de relações entre esses arquivos e a gênese da obra? Como se estruturam esses documentos no estudo da arte contemporânea?

Estas são algumas perguntas que a pesquisa que originou esta reflexão se põe. Não se pretende neste livro responder a todas elas, mas apresentar algumas reflexões que permitirão entender um pouco mais das relações entre obra e processo estudados por meio de documentos e arquivos pessoais da criação de artistas plásticos contemporâneos, entendidos como correlatos com os documentos de cientistas.

O que são documentos e arquivos do processo de criação nas artes visuais?

Bem, entendidos como fenômenos da memória da obra, pode-se afirmara que eles são registros materiais do gesto criador, marcas da gênese de um conhecimento a ser compartilhado. São evidências da temporalidade agostiniana e não-linear da mente criadora em ação, na qual a ideia de presente (obra exposta), passado (processo de criação) e futuro (circulação da obra) são apenas modalidades de presente, pois cada um desses momentos do tempo estão intimamente ligados e determinando o aqui e agora no ato criador.

Muitas vezes, entretanto, acabada a obra, esses registros materiais são colocados à margem e, raramente, são resgatados fisicamente em um novo percurso gerativo — embora a rede simbólica e mental continue conectando de modo inconsciente todos estes estudos na mente do artista em ação. Não obstante, o interesse contemporâneo pelo estudo dos mecanismos e da estrutura do gesto criador devolveu a essas marcas o frescor que lhes é inerente.

Dessa forma, o pesquisador do processo de criação coloca esses arquivos novamente em ação, os acompanha de modo crítico-interpretativo, buscando nexo ou leis nessa estrutura, geralmente, caótica, desses arquivos pessoais de artistas. O crítico de processo os olha no







seu conjunto, na sua materialidade arqueológica como fragmentos de uma cultura, pedações de um todo quase perdido.

O pesquisador do processo criativo, qual um arqueólogo, busca nesses vestígios da criação desvelar sua possibilidade interativa, ele procura compreendê-los, procura evidenciar suas funções no processo de criação, colocando possibilidades gerativas que resultaram na obra, ou no conjunto delas, expostos ao público. Enfim, o pesquisador do processo de criação coloca-os no caminho para desvelar suas funções e seu movimento para além do arquivamento, afastando-os do obscuro manto do esquecimento e revelando sua potência como documento. Nessa busca, os documentos do processo — que cumprem um papel fundamental para o artista no seu processo em busca da obra — permitem ao crítico genético, um cientista dos arquivos de artistas, o trabalho investigativo, crítico e interpretativo, evidenciando a dinâmica do gesto criador. Vale recordar aqui que definimos documento de processo como um todo material (físico ou digital) que resulta como marca, registros do processo de criação em ato.

Para Salles, eles são registros materiais do processo de criação. A autora aponta as funções do crítico genético e coloca esse trabalho muito além do mero dar visualidade contemplativa a esses resíduos, mas os entende dentro de uma rede de relações que ampliam nossa visão do próprio fazer da arte:

Além disso, o crítico genético vê que o processo criativo não é feito só de *insights* inapreensíveis e indiscerníveis, como romanticamente alguns gostam de pensar. Há, sim, esses momentos sensíveis da criação, aos quais não temos acesso; momentos que são fonte de ideias novas, ou seja, momentos de criação. O crítico genético assiste à continuidade, no fluxo do processo criativo, desses instantes iluminados. A pesquisa genética concentra-se na continuidade do pensamento que se vai desenvolvendo em direção à concretização desses momentos de descoberta. (SALLES, 2000, p. 37)

Pode-se se afirmar que esses documentos revelam que o artista, com toda a sua dinâmica criadora em mente, necessita demarcar alguns instantes, registrar *insigths*, experimentar ideias antes de partir para a matéria da obra. Pensados a partir de uma função inicial (armazenar a ideia no frescor da criação), esses documentos parecem







evitar que a mente criadora, no turbilhão da própria criação, perca essas imagens ou desejos. Assim, uma primeira reflexão investigativa nos leva a pensar esses documentos como uma extensão da capacidade da memória humana de armazenar memórias e transformá-las em lembranças. Parece que podemos pensar que esses arquivos são auxiliares, ou ainda imprescindíveis para a mente criadora desempenhar plenamente sua capacidade de efetivar uma ideia como obra. Podemos pensar que os documentos de processo são páginas, ou campos de registros externos ao cérebro, e que como uma espécie de prótese, um tipo de HD externo, que tem como finalidade ampliar a memória de artista, garantindo que a ideia não se perca entre os outros milhares de registros que coabitam a mente criadora.

Assim, independente de sua classificação, os documentos do processo são auxiliares da mente criadora, e funcionam como uma espécie de prolongamento, uma extensão não-natural da memória do artista:

[...] extensão: instrumentos, mesmo que rudimentares, de origem orgânica ou não, e substituíveis à medida que se extinguem ou que outros mais eficientes sejam desenvolvidos. Ou seja, algo que, estando para além do corpo físico do artista, possa ser produzido permitindo prever e antecipar ocorrências e, desse modo, garantir certo grau de previsibilidade e de alterabilidade no objeto, ou na ação resultante do uso desses instrumentos. Essas extensões tornam o corpo mais eficiente, permitindo a observação e a (re) contextualização do observado tanto espacial, quanto temporalmente, garantindo certa antecipação, ou uma ideia prévia da existência espaço-temporal do fenômeno em construção (no caso das artes visuais, a obra apresentada ao público). Diferentemente dos órgãos biológicos, os documentos do processo como extensões podem ser adequadas e substituídas em função do seu aprimoramento e da sua eficiência na execução da tarefa (CIRILLO, 2004, p.67).

Nessas extensões da mente criadora, cadernos de artista, *sketch books* ou documentos avulsos, evidenciam-se esquemas mentais expressos em desenhos e códigos portadores de alto grau de





¹ Cirillo, J.; Grando, A. Arqueologias da Criação: estudos sobre o processo de criação. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.



subjetividade, porém, a percepção da interação e da flexibilização dos sistemas semióticos presentes nessas páginas, permitirá o acesso a alguns aspectos fundantes do pensamento criador em ato. Somos conduzidos assim para uma segunda questão:

Como conseguir um tratamento investigativo de arquivos pessoais de artistas?

Ora, configurados como uma extensão da mente criadora, e como arquivos pessoais, os documentos do processo exigem do pesquisador, do teórico, do crítico ou do historiador da arte, estar atento à singularidade e à generalidade neles contida. A busca está na compreensão da ordem constitutiva, ou mesmo na percepção de que esses documentos são uma possibilidade e a obra, deles decorrente, é uma escolha entre outras possíveis. A obra apresentada é, portanto, uma versão dentro de um sem-fim de probabilidades. É o que Hay (2007) definiu como possível tolerável: obra apresentada é o resultado de um conjunto de escolhas de um conjunto de processos evidenciados em arquivos, porém os mesmos arquivos em outros conjuntos de escolhas poderiam originar obras consideravelmente diferentes. Podemos pensar, assim, que a obra apresentada ao público é uma das possibilidades latentes naquele grupo de documentos, dentro de um projeto poético que demarca o conjunto de obras de um determinado criador.

Essa potencialidade gerativa e interpretativa ilimitada é uma das maiores dificuldades para se desvelar os procedimentos da mente criadora, e característica fundamental para entendermos esses documentos como arquivos pessoais passíveis de um estudo no campo da arquivologia e da arte. Entretanto, diferentemente das ciências mais duras, o artista não registra fórmulas ou equações que devem seguir uma lógica cartesiana, ou uma possibilidade de repetição do experimento. A mente do artista funciona em rede de significações e os registros são como nós, pontes de acesso, ao complexo pensamento gerativo nas artes.

É fato que ao cientista do processo só estão acessíveis fragmentos do movimento criador (grafados nos documentos do processo) que cruzam e formam um objeto: a obra. Essa incompletude dos documentos nos remete às reflexões de Santaella em suas análises





da semiótica de Pierce, em suas ponderações sobre a representação, sobre o signo, tão evidente nas anotações dos artistas "[...] aquilo que está representado no signo não corresponde ao todo do objeto, mas apenas a uma parte ou aspecto dele. O signo é sempre incompleto em relação ao objeto" (SANTAELLA, 2000, p.45). É nesse campo movediço da incompletude do signo que se localiza a tarefa investigativa sobre o processo de criação, para tentar compreender melhor, ou ampliar a compreensão da gênese da obra, assim como da própria obra. Isto faz do pesquisador desses arquivos pessoais um arqueólogo da criação (CIRILLO e GRANDO 2009); e como tal, um cartógrafo na geografia dessas extensões da mente criadora, buscando revelar e compreender nesses documentos de processo as micro-relações que vão se estruturando ao longo da genealogia da obra de arte, em direção ao artista e seu saber-fazer.

DOS DOCUMENTOS AOS LUGARES DE CUSTÓDIA

Para estruturar um estudo desses documentos de artistas como documentos pessoais de cientistas da imagem, cientistas do sensível, parte-se da ideia de que é necessária a estruturação de um banco dados: documentos e arquivos pessoais e institucionais; fontes documentais sobre o processo de criação nas artes visuais. Neste sentido, faz-se necessário que se estruturem "lugares de custódia", reunindo grupos de pesquisadores que desenvolvam atividades investigativas na formação de agentes da análise documental de arquivos do processo de criação nas artes visuais, ou seja, que se formem arqueólogos do processo.

Esse estudo arqueológico e genealógico deve centrar-se no aspecto geral de cada arquivo, naquilo que é compartilhado culturalmente, naquilo que os faz pertencerem às categorias dos vestígios da ação criadora. Centrar-se na busca de uma Teoria Geral do Processo de Criação. Ou seja, centrar-se nesses lugares de custódia e na ampliação dos estudos desses arquivos pessoais, caminhando em direção daquele todo teórico e metodológico que permite sua classificação e organização para evidenciar recorrências e afinidades. Por meio dessa classificação e organização, buscado dar visibilidade às funções e atividades comuns nos diferentes processos investigados. Ainda para Santos:







Podemos entender que a classificação é antes de tudo lógica: a partir da análise do produtor (organismo ou pessoa) de documentos de arquivo, são criadas categorias, classes genéricas, que dizem respeito às funções/ atividades detectadas. A classificação é geralmente traduzida em esquema no qual a hierarquia entre as classes e subclasses ou grupos e subgrupos aparece representada espacialmente. Este é o Plano de Classificação (SANTOS, 2005, p. 38).

Essa busca investigativa para analisar os documentos de artista como documentos pessoais, compatíveis com os documentos de cientistas, deve, inicialmente, estar centrada na compreensão da ordem constitutiva interna desses arquivos, buscando estabelecer esse esquema de classes e subclasses apontados por Santos (2005). Não obstante, nos centros de custódia (laboratórios e grupos de pesquisa institucionais), essa busca deve estar focada na percepção de que esses documentos são uma possibilidade e que a obra deles decorrente, é uma escolha entre outras possíveis, estando o pesquisador frente a frente com objeto investigativo "ilimitado em sua potencialidade interpretativa" (SALLES, 2000, p.52). Essa potencialidade interpretativa ilimitada é uma das maiores dificuldades para se desvelar os procedimentos da mente criadora materializados em signos verbais, visuais, sonoros ou numéricos, e outras múltiplas possibilidades. O signo é sempre "incompleto em relação ao objeto" (SANTAELLA, 1998, p.45).

É nesse campo movediço da incompletude do signo, bem como na busca para fugir da poeira do esquecimento nos arquivos, que se localiza a tarefa do pesquisador do processo criativo. Para Grésillon (2002, p.160), essa tarefa

[...] consiste, de um lado, em dar a ver, isto é, em tornar disponíveis, acessíveis e legíveis os documentos autógrafos que antes de tudo não passam de peças de arquivo, mas que ao mesmo tempo contribuíram para a elaboração de um texto e são testemunhos materiais de uma dinâmica criadora. Em outros termos, o pesquisador reúne, classifica, decifra, transcreve e edita dossiês manuscritos que habitualmente são chamados de 'prototextos'.





A elaboração desse chamado prototexto é, pois, o primeiro movimento do arqueólogo do processo criativo em busca de entender a organização caótica que aparentemente se coloca nos documentos do processo de criação que antecedem a obra; eles são momentos do caminho percorrido, ou melhor, fragmentos grafados nesse devir da obra. O prototexto se configura como o arquivo inicial do qual serão extraídas categorias, grupos e esquemas que permitam sua leitura analítico-crítica. Para que possa ser possível o equacionamento das operações que rege esse vir-a-ser da obra, registrado nos suportes móveis ou em cadernos, é preciso a mediação do pesquisador do processo. O contato inicial com o sem-fim de documentos norteados pelo gesto criador conduzirá, como aponta Grésillon (1994), à possibilidade de reunir e classificar: a organização caótica cede lugar ao corte, ao recorte do objeto de estudo — é o momento em que se estabelece o ponto de partida e o ponto final (os quais são fictícios pelo caráter rizomático dos próprios documentos, sua circularidade e inacabamento). Para Salles (2000), a obra apresentada ao público é a representação das buscas do artista, apenas a ponta de um iceberg que é gerado e gera outros processos de construção; esse movimento, regido pela ideia de causação final (SANTAELLA 2000b), reforça a ideia de incompletude do processo de criação.

Assim, entende-se, pois, por prototexto a elaboração ou organização crítica de um dossiê de documentos do processo a serem analisados. Tomamos aqui as palavras de Cecília Salles para considerar que esse recorte carrega em si um forte caráter subjetivo, dado pela própria intencionalidade investigativa do pesquisador. Para Salles, "fica claro, deste modo, que o prototexto não é o conjunto de documentos, mas um novo texto formado por estes materiais, que coloca em evidência os sistemas teóricos e lógicos que os organizam" (SALLES 2000, p.58). Assim, o prototexto é o conjunto de documentos mediados pela mente do pesquisador, o que define um ponto de vista determinado, uma entre outras possibilidades investigativas. A própria definição do prototexto já evidencia uma hipótese, mesmo provisória, que norteará e permitirá a primeira análise. O prototexto não se põe simplesmente como uma equação a ser resolvida; nele o pesquisador do processo busca estabelecer relações entre diferentes sistemas não — lineares que se definem na ação de criação. Como equação preliminar, o prototexto é o desdobramento dos movimentos







inerentes aos documentos do dossiê investigado e, como tal, vai definir efetivamente os recortes da pesquisa — um constante diálogo do pesquisador com os documentos, um mecanismo comunicativo que envolve o pesquisador e o objeto pesquisado. Assim, é no desdobramento investigativo, na análise do prototexto, que os estudos do processo de criação encontram a definição mais precisa de seus recortes. Desse modo, a equação em busca da compreensão da organização caótica vai se resolvendo e desvelando alguns dos mistérios que envolvem tanto a construção de uma obra, quanto o processo de criação como um todo, pois permite o afloramento de teorias sobre o ato criador (SALLES, 2000).

É fato que os documentos do processo trazem em si dados sobre a ação da mente criadora: podem ser encontradas as mais diferentes informações que revelam momentos das reflexões durante o processo de criação. Dentre elas, toda a gama de experimentações que antecedem a produção da obra: forma, dimensão, cor, material, etc. A investigação do prototexto irá permitir que o projeto poético de uma obra, ou do próprio conjunto de obras de um artista, seja parcialmente compreendido. A maior ou menor complexidade dessa compreensão está associada ao conjunto de hipóteses levantadas pelo crítico genético e sua possível verificação nos documentos do processo. Entende-se por projeto poético a ação da mente do artista com intencionalidades e tendências, as quais vão sendo reveladas e compreendidas pelo próprio artista ao longo do ato de construção da obra. Essa intencionalidade e tendência do projeto do artista podem ser evidenciadas por meio de estudos analítico-críticos, à medida que eles revelam as nuances do projeto poético de diferentes artistas.

Na busca por desvelar e compreender aspectos do projeto poético presente nos documentos do processo, objetivando-se descortinar suas primeiras possibilidades e categorias de equacionamento e procura estudar as variáveis do processo de criação. Essas variáveis já se colocam nos próprios documentos e em suas funções. Instaura-se aí uma primeira questão: como e quais varáveis das funções dos documentos se apresentam no conjunto em análise, no prototexto? A resposta a esta pergunta passa, automaticamente, por pensar uma classificação, mesmo que provisória, dos arquivos pessoais dos artistas.













"O tempo é a extensão da criação e a extensão da mente." (Santo Agostinho)

Os arquivos de artista, uma extensão da mente criadora, aqui são compreendidos como similares aos arquivos pessoais de cientistas, pois contem reflexões, processos dúvidas e outros caminhos que levam à descoberta: a obra. Esses arquivos pessoais de artistas são, como nas ciências da informação, passíveis de um estudo que lhes evidenciem suas características fundantes, sua natureza de documento.

Aqui, apresentamos uma investigação que caminha em direção à uma primeira articulação desse plano geral de classificação dos documentos de processo nas artes visuais: a compreensão e demarcação dos tipos e funções dos documentos e arquivos investigados. Essa organização propõe classificações ainda genéricas, baseadas em critérios tipológicos — que agrupa documentos por espécie/tipo —; e funcionais — que agrupa documentos que dizem respeito às funções e/ou atividades específica desenvolvidas pelo titular do arquivo.

TIPOLOGIA DOS DOCUMENTOS E ARQUIVOS

A análise da complexidade dos documentos do processo evidencia como o artista armazena e experimenta diferentes níveis ou categorias da constituição do objeto estético. Essa diversidade de informações, presente nos registros, anexa-se à própria diversidade dos suportes







que as contém — o que irá definir que tipo de documento se está analisando. Segundo Louis Hay (2002, p. 43), o que dá contornos à nomenclatura dos documentos, ou do seu conjunto, são a articulação dos objetos e suas funções.

Assim, a sistematização e análise dos dados levantados, após uma primeira etapa de identificação, permitiram a observação de algumas características primordiais quanto à tipologia dos documentos das artes visuais, levando a uma taxonomia dos documentos do processo (CIRILLO, 2004). Os tipos mais comuns de documentos do processo são os cadernos de artista, as agendas e folhas avulsas, que se prestam a estudos predominantemente bidimensionais. Também podem ser encontrados arquivos digitais, bem como estudos tridimensionais, ou ainda maquetes da obra e/ou *modelos* para fundição em outros materiais. Esses diferentes suportes trazem consigo a interação de vários sistemas semióticos, dentre os quais estão textos verbais, visuais e alfa-numéricos, com predominância dos textos visuais.

Tipologicamente, com base nos estudos de Louis Hay para os arquivos de escritores, de Salles (1998), assim como na observação e análise daqueles próprios das artes visuais, eles (os documentos) podem ser classificados em *suportes fixos* e *suportes móveis*.

a) Os suportes fixos são aqueles cujas páginas são "solidariamente" fixas (costura, brochura, grampo, cola, etc.). Podem ser, também como na literatura, cadernetas, cadernos e diários — sendo as cadernetas um pequeno caderno que pode acompanhar o corpo do artista nos mais distintos lugares e presta-se mais comumente a anotações rápidas, breves registros que evitam a fuga. Hay (1999) ainda as divide em dois tipos: cadernetas de esboço: anotações rápidas o suficiente para que não escapem à memória; e as cadernetas de pesquisa, destinadas às notações de uma obra em andamento. Ainda para Hay, os diários marcam o tempo artificial do calendário, organizados pela ordem das páginas e das anotações — são o lugar do tempo como o compreendemos, constituem-se pela malha da escrita no tempo (HAY, 1999, p. 7). Nessa função articulada com o tempo e a dimensão da anotação, reside a distinção que o autor faz entre diários e as cadernetas. Os cadernos se diferenciam por uma questão simples: seu tamanho físico — daí origina-se diferenças conceituais que se revelam por serem documentos com maior organização e elaboração das ideias nele trabalhadas, vide os famosos cadernos de artista







que são um fetiche nas artes visuais e nas curadorias de exposições, deixando inclusive de ser o locus de anotação para se transformar em uma outra categoria de obra, mesmo em tempos de falência das categorias hegemônicas nas linguagens artísticas.

Uma subcategoria nova de documentos pode ser incorporada nessa categoria de suportes fixos, se considerarmos as últimas duas décadas: os documentos ou arquivos digitais, pois se buscando o conceito de Hay que os considera fixos por serem "solidariamente unidos", pode-se afirmar que a mídia digital (Cd, DVD, *pendrive*, site ou mesmo a CPU, ou ainda o conceito de "nuvem") funciona como um procedimento solidariamente "agrupado" daquele conjunto de documentos.

b) Os suportes móveis compreendem fichas, folhas avulsas, páginas arrancadas, conjuntos que garantem a disponibilidade de todos os seus elementos permitindo sua visualização simultânea. Vale a pena salientar aqui que as maquetes e estudos tridimensionais podem ser vistos em analogia aos suportes avulsos apontados por Hay, e funcionam como documentos móveis, posta a sua mobilidade e seu uso como suportes para anotações de ideias, acertos e projetos. Em ambos os casos, grafados em suportes fixos ou móveis esses documentos e arquivos do processo funcionam como uma extensão da mente, como uma ampliação artificial, e não menos importante, da memória do artista.

Quanto à materialidade dos arquivos, podemos afirmar que esta é uma escolha pessoal, a partir das tecnologias que estão disponíveis e a fisicalidade da notação pretendida e, claro, do projeto poético em si. Assim, cadernos, cadernetas e folhas avulsas são geralmente em papel branco, do tipo AP e de gramatura variando entre 75g e 90g. Alguns artistas utilizam, em determinados momentos, folhas de papel manteiga ou ainda de convocações de reuniões ou mesmo papéis de propaganda. Também são verificados estudos em folhas de papel tipo pardo (tipo Kraft ou cenário). Maquetes são de papelão, argila — em natura ou pintados — e também se apresentam, de modo cada vez mais presente, em mídias digitais. Há ainda modelos em pequena escala e desenho sobre fotografia, ou com recorte de revistas, que aparecem em menor quantidade, mas evidencia a potencialidade desse material. As mídias contemporâneas ligadas à estética da virtualidade estão desenvolvendo e aprimorado os suportes digitais,







25



que carecem de estudos específicos posteriores que ultrapassam os limites deste estudo.

FUNÇÃO DOS DOCUMENTOS E ARQUIVOS DE ARTISTAS: UMA LEITURA POSSÍVEL

Entendido que esses arquivos de artistas são extensões da mente criadora e que funcionam como marcas indiciais do processo de criação, partimos para a compreensão de suas possíveis funções no ato criativo. De modo geral, a partir da análise dos diferentes tipos de arquivos de artistas plásticos contemporâneos, brasileiros e internacionais (CIRILLO 2004; SALLES, 1998), pode-se dizer que são funções dos documentos do processo: *armazenamento* e *experimentação*.

O armazenamento é uma função claramente verificada nos diferentes tipos de suportes (digital, cadernos, cadernetas, maquetes, etc.), assim como os diversos tipos de anotações e registros (grafismos variados, textos verbais que permitem o desenvolvimento da ideia, colagens, arquivamentos digitais, e toda a sorte de meios que irão variar de um artista para outro); tem como objetivo registrar a ideia no seu frescor e trabalhá-las no sentido de se aproximar da obra a ser apresentada futuramente. Verifica-se que esses arquivos são reservatórios da mente criadora, são experiências sensíveis do sujeito criador registradas, podendo, ou não, ser [re]operadas em obras. Desse modo, os cadernos de artista, como lócus de armazenamento de ideias geradoras, são testemunhos da singularidade do sujeito criador e dos esquemas mentais que envolvem o seu processo de criação.

A análise dos documentos e arquivos dos artistas permite a verificação e classificação destes a partir de diferentes *tipos de experimentação* presentes nesses arquivos. A análise desses diferentes documentos permitiu uma primeira classificação e descrição geral de possíveis experimentações presentes nesses arquivos, e passíveis de uma taxonomia específica elaborada por Cirillo (2004). Dialogamos aqui novamente com Santos (2005, p. 44), no que se refere a compreender que esse instrumento metodológico, para tratar os arquivos pessoais como documentos no campo das ciências, não deve "perder de vista as mudanças processadas", sendo o "mais amplo possível, flexível, capaz de cobrir todo o ciclo da atividade e garantir o tratamento adequado dos arquivos".







É importante salientar que, pela observação, alguns arquivos desses artistas têm maior predominância de um ou de outro tipo de experimentação — o que leva a afirmar que a separação aqui apresentada é resultante de uma possibilidade de classificação dessas predominâncias para fins de uma categorização dos tipos nos documentos, tentando garantir, ou melhor, permitir uma leitura crítica desses arquivos a partir de uma combinação de critérios temáticos na definição das séries taxonômicas. O estudo crítico-reflexivo dos documentos e arquivos, de artistas capixabas permite falar de cinco tipos de experimentação, que podem ser utilizados para uma análise dos dados sobre o processo de criação e sobre a história da arte com foco nos estudos do processo criativo. São essas as categorias: 1) eidético ou formal; 2) cromático; 3) matérico; 4) topológico ou espacial; e 5) conceitual. Vale salientar que, dependendo da particularidade do projeto poético, algumas dessas experimentações podem não aparecer, ou estarem menos evidentes. Pretende-se aqui apresentá-las como categorias em formação que, como representação que se faz de um determinado fenômeno, compartilham do falibilismo e da incompletude característica dos signos (CIRILLO, 2004, p. 73).

A análise de diferentes documentos em arquivos pessoais de artistas, de diferentes linguagens, permitiu uma primeira classificação e descrição geral de possíveis experimentações presentes nesses documentos e passíveis de uma taxonomia inicial. É importante salientar que alguns documentos têm maior predominância de um ou de outro tipo de experimentação — a separação aqui é resultante de uma possibilidade de classificação dessas predominâncias para fins de uma categorização dos tipos nos documentos. Salientamos ainda que a taxonomia proposta aqui é maleável e não descarta o caráter híbrido dos diferentes tipos de experimentação presentes nos documentos do processo de artistas e criadores nas artes visuais. Vale salientar que boa parte dos projetos de artistas apresenta os diversos tipos ao mesmo tempo. Alguns desses documentos são, praticamente, projetos finais (Figira 1) que antecipam os elementos constitutivos da obra a ser apresentada ao público.









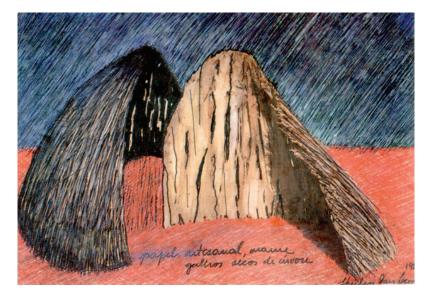


Figura 1 Shirley Paes Leme, *Projeto para instalação* (1989-1990), documento avulso; técnica mista sobre fotografia. Fonte: anotações da artista (Banco de Dados do LEE-NA/UFES).

Nesse projeto de Shirley Paes Leme, podem ser observadas experimentações conclusivas sobre cor, forma, textura, material, interação e disposição espacial da obra a ser apresentada ao público. O uso da fotografia, nesse caso, como suporte para a anotação, evidencia a investigação não só da obra, mas também dos modos de registrar (armazenar) as informações do projeto utilizando-se de outros recursos técnico-construtivos diferentes dos tradicionais suportes comumente utilizados nas artes plásticas. Observando assim os arquivos de artistas, pode-se perceber que podemos verificar categorias de experimentação. De modo geral, evidenciamos que são cinco esses tipos de experimentação verificáveis nos documentos do processo nas artes visuais: eidético ou formal, cromático, matérico, topológico ou espacial e conceitual. Vale salientar que, dependendo da particularidade do projeto poético de cada artista, algumas dessas experimentações podem não aparecer, ou estarem menos evidentes. Pretende-se aqui apresentá-las como categorias em formação que, como representação que se fazem de um determinado fenômeno, compartilham do falibilismo e da incompletude característica dos signos.







EXPERIMENTAÇÃO EIDÉTICA OU FORMAL

A preocupação com a construção da forma é uma das primeiras experimentações que o artista faz ao iniciar o processo de uma determinada obra (tempo da gênese). É quando começa a tomar existência, mediada pelo desenho, uma forma que até então existia como possibilidade, como esquema de imagens mentais a serem trabalhadas. É o momento da tomada de consciência das coisas que se vê ou se imagina e de sua tradução em configurações que prefiguram uma perspectiva de visibilidade. Entra em campo um jogo de linhas e formas, na maioria das vezes, representações bidimensionais (enquanto na fase de rascunhos gráficos), por meio das quais o artista testa a forma ou as possibilidades formais do objeto em construção. Uma multiplicidade de códigos visuais vai interagindo entre si e com outros códigos semióticos em busca da "forma ideal"; essa fase marca uma busca pela chave específica que definirá o corpo do trabalho a ser apresentado: sua constituição eidética geral. Nos exemplos a seguir, tem-se uma ideia da intersemiose que envolve esse momento da criação: códigos visuais e/ou verbais dialogam entre si e com o artista enquanto se busca a forma objeto. São esses primeiros momentos que, muitas vezes, antecedem a investigação que ocorrerá nos demais tipos de experimentação. Esse momento se dá tanto em suportes avulsos (Figura 2a e 2b), quanto em outros tipos de suportes (Figura 2c) e não somente nos cadernos de artista propriamente ditos — questão que irá variar muito de artista para artista, dependendo de sua relação com o procedimento escolhido para anotar a ideia.

A Figura 2a é um projeto de tapeçaria desenvolvido em Weimar, na Alemanha dos anos vinte. A Bauhaus de Weimar criou e manteve o primeiro atelier de tecelagem moderno, cuja direção, produção e pesquisa eram realizadas principalmente por um grupo de mulheres, dentre elas, Gunta Stölzl e Anni Albers (WELTGE, 1993). Muito embora esse atelier tenha sido criado originariamente para acomodar o lugar da mulher na proposta revolucionária da Bauhaus, muitas foram as investidas masculinas nas investigações têxteis do atelier. O projeto em questão é um estudo para tecelagem do artista Ângelo Testa. É comum, entre os artistas da fibra, o uso de papéis avulsos para a elaboração de projetos, devido à necessidade de acompanhamento









do projeto exigido por essa linguagem visual, quando de sua construção propriamente dita. Na figura, pode-se observar que esse estudo expressa uma preocupação com a forma e textura visual da obra a ser apresentada.



Figura 2a Bauhaus, estudos preliminares para tapeçaria, 1923 Fonte: WELTGE, Sigrif W. Bauhaus textiles. London: Thames and Hudson, 1993





Figura 2b Kim Adams, Estudo da instalação Auto Office haus, Canadá, 1996. Fonte: LANDESMUSEUM. Contemporary Sculpture: projects in Münster, 1997









A Figura 2b, também em papel avulso, é um estudo preliminar do artista canadense Kim Adams para a instalação *Auto Office* Haus, realizada em 1996 em um posto de gasolina no Canadá (MATZNER, 1997).

Kim faz um estudo geral da forma com desenho em caneta de ponta porosa, esboçando possíveis intervenções no prédio. A observação da obra, à direita, permite perceber que o esboço se preocupa principalmente com as formas, com a volumetria geral da instalação, não evidenciando outro detalhe mais expressivo em outras dimensões, ou no máximo com algumas reflexões visuais do campo topológico da obra.

Outro instrumento ou meio de experimentação formal é a maquete — uma espécie de miniatura da obra que permite investigar sua constituição geral. A Figura 2c mostra um estudo de Duchamp para a obra *Etant Donnés* — um conjunto multimídia composto por uma porta antiga, tijolos, veludo madeira, uma pintura em couro esticado numa moldura de metal, galhos, alumínio, ferro, vidro, plexiglas, linóleo, algodão, luz elétrica, etc.; é a última obra realizada por ele e em total segredo (Fig. 2d). A maquete é um modelo dobrável em cartão, apresentando-se posteriormente como parte das instruções do artista para a instalação (MINK, 1994).





Figura 2c (esquerda) Marcel Duchamp, Maquete em papelão da obra Ettant Donnés, 1946-1966 Fonte: MINK, Janis. Marcel Duchamp: a arte como contra-arte. Köln:Taschen, 1994 Figura 2d (direita) Marcel Duchamp, Vista parcial da montagem original de Ettant Donné, 1946-1966 Fonte: MINK, Janis. Marcel Duchamp: a arte como contra-arte. Köln:Taschen, 1994

Tendo trabalhado durante cerca de vinte anos nessa obra, pouco se tem da versão original realizada pelo artista, mas esses estudos e fotografias da obra em processo permitem que se tenha uma noção





dos mecanismos que envolveram a mente do artista nas duas décadas que o projeto poético da obra o consumiu. Uma versão atual de *Etant Donnés* está em exibição permanente no Philadelphia Museum of Art, montada posteriormente à morte de Duchamp, a partir das informações deixadas por ele em suportes fotográficos, maquetes e anotacões sobre a obra.

Podemos observar aqui nestes documentos pessoais tridimensional, maquete em papel e fotografia da primeira montagem da obra, que o artista tenta dar forma geral ao que será o obra, embora, claro, a questão de localização futura de objetos que constituem a obra aparecem anotados na superfície de cada lâmina de papel. Parece interessar aqui mais o formato geral que as particularidades constitutivas da futura obra.

As experimentações do tipo eidético ou formal são, portanto, uma das possíveis entradas para se compreender os passos da mente criadora, a qual não opera de modo hierárquico ou cronológico. A classificação dessa experimentação como passo inicial é mero didatismo, pois a dinâmica da criação pode ser ativada simultaneamente por diferentes estopins, e mesmo, como vimos, em um mesmo documento temos a presença de mais de um pensamento construtivo, mas falamos aqui das predominâncias em cada um deles. De qualquer modo, essa análise é um passo em direção a uma cartografia do projeto poético da obra a ser construída.

É nesse nível que parece se dar a atualização a ideia sob a forma de um rascunho da obra: os rascunhos presentes nos documentos garantem o acesso apenas a partes daquilo que foi registrado. O avanço das investigações formais implica, automaticamente, a busca da solução de outras questões do objeto, como sua constituição material, sem a qual a obra não existirá.

EXPERIMENTAÇÃO MATÉRICA OU MATERIAL

Desveladas algumas percepções sobre a forma geral evidente nos arquivos pessoais dos artistas, podemos dizer que essa forma precisa existir materialmente. A obra a ser exibida carece de materialidade para constituir-se como um objeto sinestésico que se colocará ao percebedor/público. Essa investigação da mente criadora por meio de suas anotações nos documentos de processo visa a dar corpo à







obra, mesmo que na virtualidade do projeto. O movimento que se instaura é no sentido de verificar a melhor matéria para a futura obra. A fisicalidade da obra pode ser dada tanto por meio de matérias tradicionais (materiais modeláveis ou fundíveis, orgânicos, minerais ou sintéticos, fotossensíveis, pigmentos e tintas em suportes diversos, matérias perecíveis ou perenes, etc.), como por uma existência ligada à virtualidade das matérias digitais, ou, ainda, ter sua presença associada à relação espaço-temporal das artes performáticas. Nos documentos de processo, essa busca pela materialidade se dá no campo projetivo, numa hipótese estética. Cada uma dessas hipóteses materiais apresentam-se como categorias matéricas, cada uma delas carregada de conteúdo, pois a matéria só é arte quando ela própria é a expressão de um conteúdo (PAREYSON, 1989). Essas questões da relação matéria-conteúdo serão mais bem trabalhadas quando da análise das experimentações conceituais.

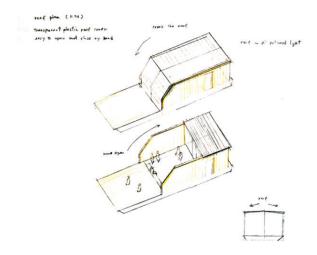


Figura 3a T. Kawamato, *Estudo para Boat Travelling*, 1997. *Fonte*: LANDESMUSEUM. *Contemporary Sculpture*: projects in Münster, 1997. Transcrição: "Roof plan (11 96) Transparent plastic roof cover Easy to open and close by hand roof — all natural light".

A experimentação matérica vai revelar, assim, partes da relação do artista com a matéria, ao menos com aquela idealizada para ser efetivada em obra. Se a ideia da matéria preexiste à obra, muitas







vezes, porém, se confunde com ela; é o processo de criação que vai resgatar e esclarecer essa relação, permitindo perceber em que momento o artista, condicionado pelas exigências da matéria, toma para si a identidade da matéria e a transforma em obra.

Na Figura 3a, em um estudo para instalação realizada em Munster, na Alemanha, em 1997, podem ser observados alguns dos procedimentos da mente criadora na sua reflexão quanto aos materiais e às características de sua materialidade. A obra Boat Travelling propunha uma viagem física e simbólica dos "passageiros" por um percurso entre uma clínica de tratamento de viciados e o centro da cidade. O debate sobre a ideia de isolamento e a possibilidade de sua quebra exigiu uma forma: o bote e a ponte; e uma materialidade específica que reafirmasse isso. Nesse estudo, a forma parece estar definida, o plano formal geral do objeto, mas é preciso pensar como os elementos materiais darão força ao conceito proposto no projeto poético em curso. O uso de madeira na estrutura e as investidas em materiais transparentes para o teto do boat eram fundamentais para a construção do efeito de sentido da obra. Pode-se ler, no canto esquerdo superior da página: roof plan (11.96) [plano para telhado]; transparent plástic roof cover [cobertura de plástico transparente]; easy to open and close by hand [fácil de abrir com as mãos]. A facilidade de manuseio, bem como a possibilidade de integração visual do objeto com o espaço do entorno são características inerentes a essa matéria: o plástico. Vale salientar que a transparência do plástico remete à ideia de ar compactado, comprimido numa película capaz de manter o isolamento entre os dois mundos (o da insanidade e o da cidade).

Compreender essa relação é vital no processo de criação aqui exposto, pois a matéria é insubstituível e qualquer alteração se constituirá como uma mudança da própria obra. Por isso, essa relação artista-matéria é condição fundamental para que a imagem mental, transformada em imagem geradora nos documentos do processo, comece a ganhar corporeidade em direção à obra em processo. Os documentos pessoais trazem vestígios dessas experimentações em busca da matéria que se tornará obra. E essa busca é feita tanto por meio de anotações visuais (linhas, cores, setas e planos, quanto verbais (alfanuméricos). É essa relação de inseparabilidade da matéria com a forma e o conceito da obra que fica evidenciada nas anotações predominantemente materiais, como no caso das anotações de







Artur Barrio, figura a seguir, em sua reflexão sobre os copos a serem utilizados em uma de suas instalação. Informações materiais estão presentes: *copos; diversos tipos; 1) pesados; 2) leves; 3) muito leves.* O artista aponta a constituição física do objeto escolhido nessa etapa do processo (Figura 3b).

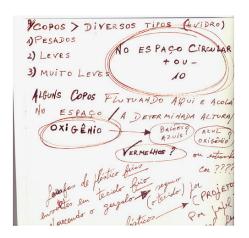


Figura 3b Artur Barrio, *Página de um dos seus cadernos de anotações. Fonte:* MAC-Niterói. Catálogo da exposição *Ocupações*

Observa-se nesta anotação de Barrio que a transparência vidro e o peso dos copos é fundamental e o mesmo se dá no conjunto de observações sobre os balões coloridos (azul e vermelhos), ou o plástico frio, o tecido frio. A correlação entre as diferentes materialidades é claramente investigada nessa anotação.

Já no projeto do artista alemão Wolf Vostell, a materialidade é testada não me sua forma verbal, mas na característica de sua transparência (do vidro) em sua visualidade: a caixa de cristal, indicada verbalmente na lateral inferior direita (*cajá de cristal*), é representada no projeto como massa transparente na qual centenas de pontos escuros ocupam o lugar dos insetos previstos; as formas orgânicas em vermelho são identificadas como cupinzeiros (*térmitas*); o carro, indicado verbalmente como *cadillac*, é representado sendo tomado pelos cupins (*termitas*). Esse é o projeto de Vostell para a instalação *O Sonho da Razão Produz Monstros*, realizada durante a ECCO 92, na





cidade do Rio de Janeiro. Aqui, novamente é evocada a transparência inerente à matéria, agora do cristal; em sua materialidade ele funciona como uma cortina de ar compacto que separa dois mundos: o do invasor (*monstros* gerados pelo sonho) e o do público (*voyeur* que acompanhará a dinâmica existencial da obra a ser realizada).



Figura 3c Wolf Vostell, *Estudo para a instalação realizada durante a ECCO 92*, Rio de Janeiro, 1992 *Fonte:* MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Reperti.* Nuremberg: DA-Varlag das Andere,1992. Transcrição: << *el sueño de la razón produce Monstros>>* Caja de cristalç Cadillac; Termitas

É também do resultado da interação forma-matéria-artista que os procedimentos técnico-construtivos serão definidos. Retomando *Etant Donnéss*, Duchamp, antes da definição da obra, testa a pintura da figura feminina em diversos materiais até decidir-se pelo couro, que, segundo ele, dava ao *voyeur* a sensação de realidade esperada por ser vista através do buraco da porta (MINK, 2000).

Assim, podemos afirmar que a matéria condiciona o artista para dar corpo à obra, no sentido de "[...] que o artista sofre as exigências da matéria e está obrigado a sujeitar-se a ela e a servi-la" (PAREYSON,







1989, p.124), mas mais que a servir, serve-se também de seus efeitos sensíveis e incorpora-los como elementos da obra em processo. Assim, é importante ressaltar que essa relação é bilateral. Ao ceder às exigências determinadas pelos materiais em sua materialidade, o artista se apodera delas como linguagem; não há o predomínio de um sobre o outro, mas, sobretudo, uma relação dialógica estabelecida no nível intrapessoal da comunicação expressa no processo de criação.

EXPERIMENTAÇÃO CROMÁTICA

Na continuidade de entender um pouco mais dessas hipóteses visuais que vão se estruturando como experimentações no processo criativo, evidenciado nos documentos de processo, podemos apontar as relações efetivas com a cor. Esse é outro aspecto da experimentação que pode ser observado no processo de criação: a investigação das relações da forma e matéria com a cor e a luminosidade, características da materialidade presencial da obra. Considerando-se que a cor é resultante, muitas vezes, já de uma característica física dos materiais, sendo percebida pelo modo como uma determinada matéria absorve ou reflete a luz, conclui-se que toda matéria estabelece uma relação de luminosidade e, consequentemente, de cor. Assim, pode-se considerar, nas artes visuais, que, mesmo nos trabalhos em branco e preto, como é o caso predominante de gravuras, ou em algumas pinturas e desenhos de Kieffer, está presente a relação de luminosidade e espacialidade entre a cor do suporte e a cor da matéria pictórica impregnada nesse suporte, bem como a capacidade de esses materiais refletirem a luz ou absorvê-la. No caso de uma gravura, a escolha por um determinado tipo de textura da matriz irá definir áreas com maior ou menor rugosidade, explorando o "preto" em suas mais diversas tonalidades, saturações e, consequentemente, luminosidade. Desse modo, pode-se supor que a cor é parte integrante da maioria das obras pictóricas e da grande maioria das produções tridimensionais e de suas variações espaço-temporais, como as artes performáticas e as instalações.

Assim, a cromaticidade e a luminosidade da matéria construtiva e da obra são partes integrantes da *experimentação cromática*. Esse momento é praticamente simultâneo com as decisões materiais, pois a escolha de determinadas matérias já define padrões e variações







cromáticas, já que isso é também uma característica física da matéria escolhida. Não se pode descartar, porém, que muitas vezes essa experimentação antecede o manuseio do material. As Figuras 4a e 4b são páginas dos cadernos de Benita Otte, do atelier de tecelagem da Bauhaus (1925). Nesses estudos, pode-se verificar a investigação da artista em busca de uma interação do vermelho, azul e o amarelo a partir dos círculos e sua possível relação como padronagem têxtil. Não se está ainda experimentando as relações cromáticas na matéria em si, mas no campo da própria fisicalidade da cor e em suas relações, antecedendo, portanto, o estudo dessa manifestação na matéria têxtil. No caso de Otte, o material (lã) é praticamente uma invariável no seu processo de criação, entretanto esse material aceita transformações cromáticas numa gama praticamente infinita, se considerarmos os corantes químicos inventados ainda no fim do século XIX. Pode-se afirmar, nesse caso, que o estudo da cor é parte fundamental na construção da obra, pois ele será um dos principais diferenciais entre uma e outra obra.



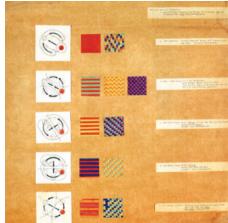


Figura 4a e 4b Benita Otte, *Páginas de estudo de cores para tapeçaria,* 1924 *Fonte:* WELTGE, Sigrif W. *Bauhaus textiles.* London: Thames and Hudson, 1993

Essa mesma preocupação com a cor pode ser observada nesses estudos de Gunta Stölzl (Fig 4c), que fazia vários estudos preliminares em aquarela e lápis para estabelecer a relação cromática de suas tapeçarias, as quais introduziram uma mudança radical na linguagem

 \bigoplus







têxtil no início do século XX (WELTGE, 1993). Em algumas outras obras mais contemporâneas, a cor e a matéria confundem-se como sendo o mesmo elemento, como em objetos de Anish Kapoor, ou ainda em *Móbile Bar* (Fig. 4d), o artista alemão Tobias Reuberger propõe a utilização do pátio de um bar como obra. As cores fosforescentes escolhidas têm em si características matéricas que permitem o armazenamento de luz, a qual, durante a noite — período de utilização do bar — emana das cores conferindo-lhes uma mobilidade cromática que ocupa o espaço. Esse projeto aponta outro aspecto experimental, evidente nos documentos de processo: a relação topográfica entre os elementos que comporão a obra, o que permite ainda verificar como as relações espaciais ou topográficas foram se estabelecendo durante o processo de criação.





Figura 4c Gunta Stölzi, *Estudo para tapeçaria*, Aquarela sobre papel, 1926 *Fonte*: WELT-GE, Sigrif W. *Bauhaus textiles*. London: Thames and Hudson; aquarela sobre papel, 1993

Vale salientar aqui que, no caso das instalações, especificamente no caso de Reuberger, a cor (tinta) não é matéria sozinha nessa obra proposta: o espaço e sua amplitude, complexidade e funcionalidade, são tratados também como matéria, porque a obra não existiria sem ele; o espaço é parte da corporeidade e materialização da obra.







Figura 4d Tobias Reuberg, *Projeto digital para a instalação Móbile Bar*, 1997. Fonte: LANDESMUSEUM. Contemporary Sculpture: projects in Münster, 1997

EXPERIMENTAÇÃO TOPOLÓGICA OU ESPACIAL

As possibilidades espaciais da obra são testadas desde o início da sua gênese, especialmente em obras do tipo *site especifico*. As relações internas do objeto, bem como sua interação com o espaço circundante podem se simuladas por meio dos mais diversos recursos: grafismos, desenhos elaborados, fotomontagens ou maquetes e modelos virtuais, que se constituem como documentos do processo que revelam alguns momentos dessas reflexões topológicas da mente criadora em ação. Tanto nos documentos dos artistas de mídias tradicionais, como nas contemporâneas e digitais, essas observações podem ser notadas.

Retomando as anotações do artista japonês Tadashi Kawamata para a instalação realizada em Müster, em 1997, pode-se perceber que, se, nos registros anteriores, a preocupação era com a forma e os materiais de cada elemento da obra, agora essa atenção passa para as relações da obra com o espaço no qual ela se insere e dialoga (Figura 5). Esse é o campo das experimentações topológicas que se fazem







presentes nos documentos do processo de criação dessa obra. Assim como a materialidade dos documentos varia de artista para artista, o modo de pensar e organizar e, principalmente, testar espacialmente os elementos constituintes da obra vai obedecer a padrões específicos segundo o projeto poético em desenvolvimento: uma instalação, como no caso de Kawamata, ou um monumento clássico, obedeceram a padrões diferenciados, pois, conceitualmente, lidam com questões também diversas no que se refere a sua espacialidade.

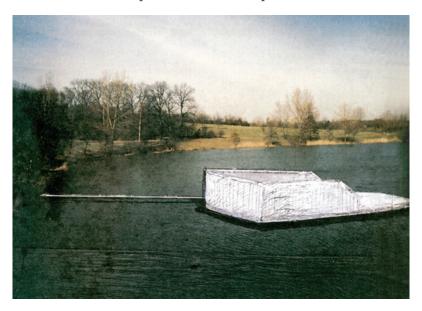


Figura 5 Tadashi Kawamata. *Projeto para a instalação Boat Travelling*, 1997. *Fonte:* LANDESMUSEUM. *Contemporary Sculpture:* projects in Münster, 1997.

Em Boat Travelling, uma instalação que busca agenciar a viagem hipotética sobre um lago que separa a cidade e o sanatório, pode ser observada essa relação topológica. O bote flutua, porém, preso a uma das margens, não possibilitando a efetivação da jornada; a não ser, virtualmente, por meio do olhar que percorre o interstício separado pela transparência do plástico. Na realidade, parece que Boat Travelling cria uma outra cela que detém o público distante das paredes do sanatório, preso como em um quarto no meio do lago, em uma viagem imaginária com promessas de realidade.









Esses documentos são indiciais e permitem visualizar como o artista construiu a forma, bem como possibilitam ver a relação topológica entre suas partes ao longo das decisões que foram tomadas para a definição do projeto final. Alterações formais são acompanhadas de mudanças espaciais nos elementos remanescentes.

Considerando esse exemplo, dentre os milhares possíveis, pode-se dizer que as experimentações espaciais permitem ao artista uma aproximação com a percepção que o publico terá da obra: ou seja, com a obra entregue ao público, revelando parte da intencionalidade presente nesses projetos. Isso se aproxima de uma busca conceitual que estrutura a tendência do projeto e da obra.

EXPERIMENTAÇÃO CONCEITUAL

Os documentos são um campo profícuo de reflexões em torno da gênese da obra. É também nesse campo dos documentos de processo, dos arquivos pessoais de artistas, que se pode ter acesso às questões estéticas e conceituais que envolvem um determinado projeto poético: é possível verificar as molas propulsoras que nortearam as tendências e as intencionalidades naquela obra ou naquele artista. Junto aos demais tipos de experimentação, a *experimentação conceitual* é responsável pela coerência interna da obra e do seu projeto existencial. Essa experimentação conceitual pode se dar tanto no que se refere ao conceito geral do projeto poético do artista para um conjunto de obras e até mesmo para toda a sua produção (Figura 6a), quanto no específico de uma obra (Figura 6b), pois estão evidentes as articulações que o artista faz entre seu projeto, sua obra e toda a sua constituição buscando a inserção conceitual de suas escolhas.

Nessa imagem, têm-se novamente algumas das anotações da artista Shiley Paes Leme. Na parte direita superior da página, pode-se ler: *velas em Paris Notre Dame*. Essa anotação verbal é acompanhada do desenho de duas elipses. A maior está com seu interior repleto de pequenos pontos; uma pequena seta faz a ligação entre os pontos e o texto verbal: esse é o momento da captura da ideia, do seu registro na mente. A seguir, inicia-se a reflexão sobre o vivido (presença das velas na Catedral de Notre Dame de Paris) e o revidido (memória da lamparina). Nessa analogia realizada pela artista (*vela = lamparina*), está a raiz da reflexão conceitual que começa a se estabelecer, não







ainda com relação a uma obra específica, mas a um conceito que norteará toda a sua produção dos anos de 1990/2000: *a chama* (imagem-lembrança de sua investigação que será determinante no projeto poético dessa artista).

Fica evidente nessa página que o que a artista está experimentando aqui não é do campo do objeto e de sua materialização como forma dotada de corpo, cor e espacialidade: não se fala do campo da permanência como matéria, mas de uma existência espiritual que está para além do objeto e, ao mesmo tempo, impregnada na sua permanência. Paes Leme ainda não configurou esse conceito como imagem, ela está trabalhando no campo da estruturação conceitual do seu projeto poético.

Essas questões podem ser verificadas em outro estudo, estruturado já sob a forma de um memorial descritivo de uma obra em específico. São reflexões que estabelecem um eixo paradigmático que estrutura aquela obra em si.



Figura 6a Shirley Paes Leme, Página de anotações em seus cadernos Fonte: anotações da artista em cadernos (Banco de Dados do LEENA/UFES). Transcrição: Velas em Paris Notre Dame/ lamparina que vela = alma que sonha /o tempo é lento / tempo se aprofunda — as imagens e as lembranças se reúnem /fusão da imaginação com a memória / UNIÃO DO QUE VÊ AO QUE VIU / fantasia.





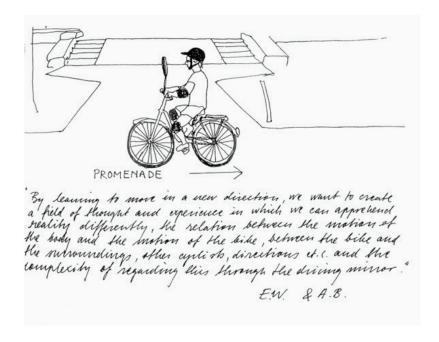


Figura 6b Wikstrõm e Brag. *Estudo conceitual para a obra Returnity*, 1997. *Fonte:* LANDESMUSEUM. *Contemporary Sculpture:* projects in Münster, 1997. Transcrição:

A imagem anterior é um estudo para a instalação *Returnty*, apresentada em Münster, na Alemanha, em 1997. A obra consiste em um "caminhar" pedalando para trás, sendo o ciclista/ percebedor orientado por um retrovisor e pelo auxílio dos olhos de outra pessoa sentada na parte traseira da bicicleta, estando, pois, de frente para o percurso. Pode-se ler nas anotações:

Aprendendo a se mover em uma nova direção, queremos criar um campo de pensamento e experiências no qual se podem apreender, de modo diferenciado, as relações entre o movimento do corpo e o da bicicleta, entre a bicicleta e o entorno, outros ciclistas, direções, etc., e a complexidade de observar-se isto por meio de um retrovisor. E.W & A. B. (tradução livre)

O conjunto de textos visuais apresenta a forma do objeto integrante dessa performance: o ciclista, a bicicleta, o possível sentido







do percurso (promenade) indicado pela seta e pelo retrovisor na bicicleta. No texto verbal imediatamente abaixo das imagens, estão informações sobre as questões conceituais que envolvem a obra, que a definem esse andar de bicicleta como um objeto estético. Pode-se ler na primeira linha: by learning to move in a new direction, we want to creat... Essa frase indica a intenção dos artistas, seu propósito motor: a obra propõe um aprendizado, um outro modo de ver o mundo e se conduzir nele (pedalar para a bicicleta mover-se para trás). As informações predominantes nesse estudo também não se limitam às questões da forma ou obra como existente físico, mas sim das articulações conceituais que estruturam a razão da obra, evidenciando a sua lógica existencial: a construção de um campo de pensamentos para a apreensão diferenciada da realidade.

Essa reflexão conceitual é fundamental, em algumas obras da arte contemporânea. Está presente nos documentos da gênese dessas obras, pois são elementos constituintes da obra, a qual não tem uma existência plena sem as questões levantadas nesse campo cognitivo. Vale salientar que a articulação da experimentação conceitual pode conduzir à ideia geradora do trabalho, revelando tendência e intencionalidade do projeto poético do artista (SALLES, 1999). Esse exame, que estabelece e evidencia os paradigmas da obra é parte integrante do projeto poético. Parece indicar a existência de uma investigação da mente criadora que não está relacionada somente com a fisicalidade da obra. Algo para além disso está sendo buscado, um campo conceitual que se configura de modo mais evidente em alguns artistas e documentos, e de modo mais velado em outros.

Esses cinco tipos de experimentação, aqui apresentados, não objetivam encerrar o assunto, mas pôr em debate algumas especificidades da função de experimentação dos documentos do processo, buscando ampliar a compreensão dessa função e os estudos que se dedicam a uma teorização de natureza geral sobre o processo de criação que se coloca como uma linguagem que, e como tal, tende para o outro. Além da verificação desses *tipos de experimentação*, os documentos do processo trazem em si evidências da interação da mente criadora,





revelando os diálogos possíveis consigo mesma, com a matéria de sua construção e com o ambiente e o público que a envolvem.

É fato que, quando a obra é colocada ao público, essas informações quase nunca estão postas de modo evidente. Muito se perde de tudo o que envolve o projeto e a elaboração da obra antes de sua apresentação pública. Eis aí uma contribuição dos estudos do processo de criação para as teorias de recepção da obra de arte. Uma possível luz sobre os mecanismos que envolveram o movimento de criação do objeto posto aos sentidos, o que não objetiva substituir a obra, mas dar outras possibilidades interpretativas a esse signo em movimento.

Torna-se importante, pois, o debate das questões que envolvem a inserção dos documentos da gênese no campo comunicacional. Assim, outra porta de análise do *prototexto* se configura: um acesso ilimitado aos documentos da gênese e a sua circulação como signo que se põe aos sentidos: o signo em movimento. Essa semiose que permite a *verificação* da tendência para o outro presente no gesto criador é índice, concretiza o aspecto comunicacional da obra.









(

(





A subjetividade dos diálogos e mediações







O processo de criação do artista é uma atividade lúdica e só nela o homem é verdadeiramente livre, pois ele próprio determina suas regras. (Friedrich Schiller)

A análise dos documentos pessoas de artista pode evidenciar não apenas as artimanhas da mente criadora em ação para a produção da obra em curso. Evidencia também as regras subjetivas da criação, estabelecidas pelo artista em seu curso poético. São, ainda, uma ferramenta importante no entendimento de sua interação com o conceito de linguagem, pois demarca, significa e comunica algo por meio das marcas deixadas pelo artista desde o pensamento gerador da obra colocada ao público. Cabe estabelecer alguns procedimentos que podem evidenciar como se dá esse ato de mediação comunicativa e as suas manifestações como esferas interacionais, ou categorias dialógicas expressas em três níveis: *o diálogo intrapessoal*, *o diálogo interpessoal* e o *diálogo cultural*, e desvelar a interação dessas categorias com os estudos que demarcam uma teoria geral do processo de criação a partir dos documentos pessoais de artistas.

Retoma-se primeiramente, pois, a ideia de que os documentos do processo nas artes visuais são, ainda, predominantemente do tipo *cadernos de artista*, que, como as cadernetas e diários dos escritores (HAY, 1999), são registros memoriais do processo de diálogo íntimo do artista/autor consigo mesmo e com a matéria que constituirá o objeto. Constata-se ainda que esses arquivos pessoais permitem tratar





do processo de criação como um ato comunicativo: uma mistura de signos intersubjetivos que, no decorrer de suas páginas, dão testemunhos das mediações e linguagens que se estabelecem ao longo do diálogo da criação, revelando os níveis de interação que envolvem o processo de criação. Assim, considerados esses pontos, e tomando-se emprestadas as categorias comunicacionais da teoria geral da comunicação (COHN, 1977; DIMBLEY; BURTON, 1990; SALLES, 1998), podem ser evidenciados os níveis de interação comunicativa nos arquivos pessoais, entendidos como documentos do processo, os quais revelam diferentes níveis de diálogo do artista.

No diálogo interno do ser-em-si com o ser-para-si, ou do artista consigo mesmo, durante o processo gerador da obra, define-se a primeira categoria expressa no Nível I, o da mediação intrapessoal. O Nível II, o diálogo interpessoal, arquiteta-se na interlocução com o outro-ser e se dá por meio do compartilhamento e da análise dos documentos decorrentes desse processo criador, os chamados cadernos de artista, com base nas quais se dará o embate do arqueólogo da criação, o pesquisador, com o artista e seu pensamento gerador. Como desdobramento desse ato de mediação interpessoal, uma nova visão da obra do artista poderá ser colocada ao público, acrescentando um novo prisma de interação deste com a obra de arte. O Nível III, o diálogo cultural, congrega as estruturas do organismo social e suas tradições, analisando como esse diálogo com o tempo e a história social são vitais na constituição da obra de arte, e como essas questões se apresentam nas páginas que constituem a gênese da obra. Revela-se, assim, a existência de uma realidade que demarca a percepção: realidade cultural. Talvez seja exatamente no campo dessa segunda realidade (cultura) que seja possível estabelecer um certo conjunto de signos e significações mais generalizadas e que, por sua vez, promovam uma redução da multiplicidade subjetiva das significações dos signos visuais. Esses arquivos de artistas trazem impressos em si a marca de seu tempo, dos valores e verdades de uma época, permitindo, inclusive, compreender o impacto das transformações sociais no processo criativo pessoal. Aqui afirmamos que a cultura é um documento de processo.







A MEDIAÇÃO INTRAPESSOAL

Tomando, para iniciar essa reflexão, a afirmação de Julia Kristeva de que só se pode decifrar aquilo que se fala, podemos afirmar que o que define o emissor de uma determinada mensagem é o seu primeiro interlocutor. Desse modo, a análise primeira das estruturas comunicativas nos documentos do processo indica uma compreensão dos mecanismos internos do sujeito criador em diálogo consigo mesmo. Ou seja, quando o artista fala para si.

A linguagem expressa nos documentos do processo vai se aproximando de um conteúdo repleto de significações específicas e subjetivas. As imagens grafadas nessas extensões da mente criadora ganham uma nova dimensão sensorial — não completamente uma abstração -, mas ganham o caráter de objeto mediado pelo vivido, representação (signo) do fenômeno sensorialmente colocado à mente, configurando-se como a expressão estendida de uma grafia da memória do sujeito — marcas da experiência vivida, as quais, ao serem apropriadas pelo artista, dele se apropriam. Ao objeto capturado do mundo sensível (imagem geradora) vai sendo adicionado um novo conteúdo: uma função semântica que designa todo um novo complexo de significações à medida que se tornam instrumentos da imaginação no processo de criação. Na realidade, é um processo de nova significação ou uma (re)significação subjetiva pautada nas imagens do vivido que são reconstruídas nos documentos. Nessa ação de (re)significação, e consequente diversificação do conteúdo do objeto dinâmico — dos objetos que se põem à percepção, é fundamental o papel dos documentos no processo de criação, pois eles podem potencializar, de modo ilimitado, a ação da mente criadora no mundo.

A partir da experiência espontânea, mediada apenas pela função biológica dos sentidos — comum a todos os seres vivos — a mente do artista busca substituir ou ampliar essa ação por uma reflexão com "propósito". Essa reflexão caracteriza o aspecto do diálogo da mente consigo mesma, à medida que se estabelecem as relações e desdobramentos da ação em ato: um ato comunicativo interno que envolve um emaranhado de outras ações que buscam prever o resultado, adequando o meio à melhor e mais ágil maneira de atingir o proposto — a obra, ou signo em construção. Os signos desse ato comunicativo, evidenciados nas páginas de anotações dos cadernos







de artista, não se constituem como representação pura, transpõem-se da simples expressão ou imitação, pondo-se como uma linguagem que é "[...] nem inteiramente o produto da impressão criada pelos objetos, nem inteiramente o produto da vontade arbitrária daquele que fala" (FISCHER, 1987, p.33). São signos em articulações que definem na mente um conceito de espacialidade e de temporalidade mediados pelo sujeito criador e suas relações no/com o mundo. Uma linguagem estética gradualmente sendo formada de modo muito próximo ao caráter mágico com o qual o homem pré-histórico tentava compreender o mundo que se colocava aos seus sentidos.

Assim, o artista, na medida em que constrói esse mundo imagético, vai diferenciando o campo impreciso do mundo circundante e constituindo metáforas, um estágio na formação desse diálogo íntimo. É essa metáfora que permite uma (pré)visão do resultado por meio do diálogo intrapessoal que envolve o ato criador, cujas marcas possíveis de serem acessadas estão registradas nos documentos do processo, pelo menos parcialmente registradas. Entende-se, pois, por mediação intrapessoal, ou auto comunicação, a comunicação consigo mesmo; uma ação reflexiva expressa pelo diálogo íntimo que revela as estratégias do pensamento em construção.

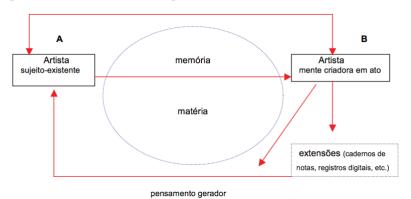


Gráfico 1 NÍVEL I da comunicação nos documentos do processo: Diálogo Intrapessoal

Essa categoria de mediações do artista, evidenciada em seus arquivos pessoais, se revela tanto na forma de verbalizações para consigo mesmo, quanto no hábito de registrar anotações verbais e /ou visuais que grafam a matriz do pensamento em ato, o qual norteia o processo







de criação. Esses registros gráficos constituem-se como estratégias de extensão da mente e em grafias do pensamento, compartilhando o espaço e o tempo da ação auto-reflexiva do autor/artista e refletindo "[...] uma forma de desejo de estar consigo, e como que de ser eu [...] pensando no que me vem — e não naquilo que é preciso pensar para os outros" (HAY, 1999, p. 15). Desse modo, constitui-se o primeiro nível ou categoria do caráter comunicativo expresso no processo de criação e revelado nas páginas dos documentos do processo: *o diálogo intrapessoal*.

Nota-se que entre A, o artista como corpo e mente existente, e B, o artista como mente criadora em ato — separados aqui por mero didatismo – estabelece-se um diálogo com o mundo sensível, mediado pelo vivido (memória) desse corpo/mente e a matéria bruta do objeto a ser criado. Partes desse pensamento gerador em curso são registradas nos documentos do processo, extensões da mente criadora que, por sua vez, alimentam o corpo/mente, transformando-se em um novo vivido em processamento, o qual torna a alimentar, num contínuo, o movimento criador gerado nessa relação dialógica do artista consigo mesmo. Nesse momento, o artista é o poeta e o geômetra, a emoção e a razão coabitantes do mesmo corpo e mente. Ocorre uma interação para além da relação causa-efeito, na qual não é possível estabelecer com precisão o que é origem e o que é desdobramento dessa ação interativa consigo mesmo (AUB). É, enfim, o retrato da *práxis* da mente criadora. Assim, esse nível de mediações é biopsicológico e vai se desenvolvendo, enquanto corpo e mente criam representações dessa interação, as quais vão construindo modalidades de auto-regulamentação e diferentes modos de orientação (COHN, 1977), criando mensagens cujo significado é mediado por associações. Essas associações podem ser mais ou menos evidentes na medida em que esses códigos, estabelecidos nessa linguagem íntima, apresentam maior ou menor elaboração ou restrição, o que lhes permitirá terem um determinado grau de abstração psicológica. Cohn entende essa restrição ou elaboração a partir do maior ou menor grau de subjetividade dos códigos que definem a linguagem em curso:

No caso do código elaborado, o orador disporá de uma margem relativamente ampla de alternativas para selecionar e a probabilidade de







predizer os elementos organizatórios do discurso fica bastante reduzida. No caso de um código restrito, o número destas alternativas é, frequentemente, muito limitado e a probabilidade de predizer os elementos do discurso aumenta bastante (CONH, 1977, p. 92-93).

Vale ainda dizer que não se descarta aqui que essa relação dialógica do eu consigo-mesmo é possuidora de matrizes semióticas determinadas e/ou herdadas da relação social, pois isso seria o mesmo que negar o papel do vivido e da memória, bem como o caráter social inerente ao homem como espécie, mas esse tema será mais bem trabalhado na análise dos diálogos culturais. Para o campo dos procedimentos que envolvem o diálogo no processo de criação, parece interessar, neste momento, o grau de atividade e liberdade de planejamento assegurado no uso de um conjunto de códigos elaborados, os quais dão ao ser biopsicológico (o artista em ato) a possibilidade de lidar com especificações e generalidades que lhe são bastante particulares. Isso dificulta, muitas vezes, o seu enquadramento numa sequência integrada de signos que permitam a construção de uma linguagem para além do artista com ele mesmo. Desse modo, esse primeiro nível de mediações, que se estabelece nos estudos do processo de criação, é predominantemente da ordem biopsicológica: corpo e mente numa interação sensível do artista consigo mesmo.

Os documentos do processo da artista mineira Shirley Paes Leme revelam fragmentos dessa relação que a artista estabelece consigo mesma. À medida que ela constrói seu mundo imagético, vai também recortando, no campo impreciso de suas memórias, a memória dos fenômenos sensíveis (demarcados tanto no mundo circundante, quanto nos seus sonhos) e constituindo metáforas a partir de lembranças. Esse é um estágio na formação desse diálogo íntimo que ela estabelece consigo mesma. É por meio do diálogo intrapessoal que envolve o ato criador que seu projeto poético se põe em movimento em busca de uma recompensa material, a obra.

Assim, entendido como uma etapa interna do sujeito criador, esse diálogo é uma ação auto reflexiva que revela o pensamento criador em construção, em movimento, revelando, em Paes Leme, elaborações de matrizes da sua obra e norteando o seu processo criador. A análise dessa interação da mente criadora consigo mesma busca, pois, evidenciar, por meio de fragmentos, aspectos do modo como







se operam suas dúvidas, angústias, escolhas e decisões, frustrações e gratificações que envolvem a criação. Na Figura 7a, um estudo preliminar para a instalação *Pela Fresta*, de 1998, há a predominância de signos visuais, o que parece dar uma pista de que, no caso de Paes Leme, o uso de códigos visuais permite uma maior proximidade do pensamento criador com a relação de imagem mental/objeto. Nesse sentido, a página parece limitar-se a manter as relações da mente e sua relação com a imagem. Nela estão presentes três sistemas semióticos: um numérico — que parece indicar um número de telefone; um verbal — presente tanto no espaço da esquerda superior da página (junto ao número), quanto no espaço do quadrante direito inferior, fazendo indicações sobre as formas em estado de gestação; e um visual que ocupa a maioria da página.

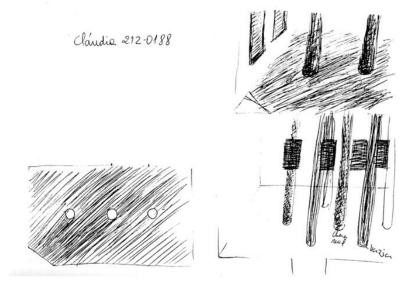


Figura 7a (esquerda) Shirley Paes Leme, *Página com estudos para a instalação Pela Fresta*, 1998. *Fonte*: cadernos da artista (C5:40). Banco de Dados do LEENA/UFES

Os textos alfanuméricos parecem cumprindo duas funções: atuam como uma espécie de lembrete que indica um possível contato (*Cláudia 212-0188*); ou restringem a amplitude subjetiva das formas visuais (*cheio, real* e *vazia*). Assim postas, essas "combinatórias" de signos verbais e numéricos parecem estabelecer restrições que dão maior





objetividade à amplitude de código visual, colocando uma espécie de ligeira rigidez na cadeia de significações da imagem grafada na página. Um olhar para o plano de expressão do documento parece confirmar que o sistema de códigos visuais é predominante na página, na metade esquerda inferior, e em toda a metade direita. A artista dialoga consigo mesma por um meio predominantemente visual, a partir da representação do próprio espaço expositivo/projetivo a ser utilizado e da interação dos seus elementos arquitetônicos com a obra em gestação. A experimentação evidenciada aqui é um claro exemplo da experimentação topológica apresentada no primeiro capítulo. O projeto parte de características fixas do prédio, invariáveis espaciais a serem incorporadas no trabalho: as colunas de sustentação do teto. As colunas são fixas, assim a reflexão para a tomada de decisão sobre a obra vai sendo construída na medida em que ela dialoga consigo mesma elaborando e estabelecendo o que pode ser móvel e o que não o é. Paes Leme vai construindo a dinâmica desse espaço; lê-se nas anotações verbais da direita: "cheia real" (referindo-se à coluna do prédio) e "vazia" (uma referência à possibilidade de reproduzi-la na materialidade estética de sua obra).

A hachura no desenho da esquerda estabelece o espaço a ser trabalhado. É uma planta baixa de galeria. Esse pode ser o espaço do movimento, o qual a mente criadora deve tomar para si; os círculos brancos são as colunas fixa, cheias, reais. O desenho encontra um outro projeto relacional no diagrama da direita superior: nesse esquema projetivo, prima-se pela horizontalidade da instalação. Nele a ocupação do chão é reiterada e as colunas verticais parecem que serão apropriadas em seu estado natural. No outro diagrama da direita, abaixo, está indicado um movimento distinto da mente em ação: a opção é pela verticalidade. As colunas são os elementos da intervenção. A decisão da forma final parece ir sendo tomada da reflexão consigo mesma e com o espaço projetado.

Outro aspecto relevante desse diálogo interno é a interação do processo gerador com a matéria construtiva da obra. A análise dos documentos de processo pode evidenciar como a artista se relaciona com os limites do material. Dir-se-ia que esse diálogo interno é permeado de uma interação com o campo matérico da obra. A Figura 7b é evidência clara de que seu processo de criação está permeado por essa relação com a materialidade da construção da obra. Decisões





são tomadas a partir da interação artista-matéria. No detalhe do texto verbal, na direita inferior da Figura 2a, podem ser observadas algumas das reflexões conceituais e decisões materiais que envolverão a obra.

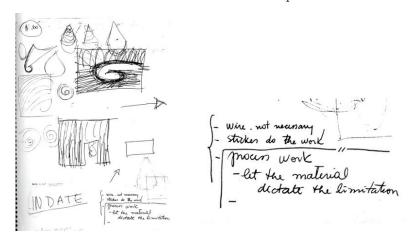


Figura 7b (direita) Shirley Paes Leme, *Estudos preliminares da instalação Inside Out*, 1986. Detalhe ampliado na direita, transcrição: "wire — not necessary/stickes do the work / process work/let the material dictate the limitation. Fonte: cadernos da artista (C2:93), Banco de Dados do LEENA/UFES.

No fluxo desse diálogo íntimo, Paes Leme estabelece uma relação visceral com a matéria de sua obra. Como pode ser visto no texto do detalhe à direita da figura anterior, a junção de grafismos e palavras parece desvelar o pensamento gerador que irá definir a obra exibida: as expressões "wire is not necessary", "stickes do the work", "process work" e, finalmente, a expressão que parece encerrar esse raciocínio conceitual-construtivo — "let the material dictate the limitation".

De fato, na obra *Inside Out* (1986), exibida ao público, nenhum subterfúgio para manter a estrutura foi usado. Segundo depoimento da artista, bem como anotações em seu caderno, o material estabeleceu os limites espaciais da forma (*the limitation*). Isso parece evidenciar o constante diálogo da artista com a sua matéria de criação. O próprio material definiu, em conjunto com a artista, por sua capacidade de auto-sustentação, como seria a estrutura de apresentação física da forma. Percebe — se que a artista ouviu o material, colocando-o como parceiro nesse diálogo interno que alimentou o seu movimento





criador. Em um trecho da entrevista concedida por Paes Leme, em dezembro de 2002, ela comenta sobre a importância dessas marcas da presença do tempo no seu material de trabalho, galhos no caso: Exato! Para mim é importante porque se eu estou lidando com a memória... um material tem memória.

As marcas do diálogo que Paes Leme trava consigo mesma, e com a matéria no seu trabalho, são evidentes ao longo dos seus arquivos pessoais do processo de criação, o que, de certo modo, é óbvio. Os documentos do processo analisados resultam exatamente dessa atitude dialógica da artista consigo mesma durante o processo de criação. Porém, esse diálogo prescinde de um conjunto mais amplo de relações. Não se pode esquecer aqui que toda obra de arte é para o outro, assim a obra em si espera ser fenomenologicamente apreendida por um percebedor, leitor: o grande público, ou estudiosos da obra como críticos, teóricos e mesmo o pesquisador do processo de criação, o qual trafega dos documentos do processo para a obra e vice-versa, atuando como um arquivista que busca entender os modos gerativos dos documentos. Esse arqueólogo do processo criativo, ao estudar essas construções de significação com grande carga de subjetividade, busca encontrar interações com o outro e com a cultura que envolve tal movimento criador e sua possível interação com os códigos compartilhados socialmente. Para tal, é necessário o diálogo entre o artista e seu interlocutor imediato, seja este o curador, o crítico de arte, o historiador, ou o pesquisador do processo de criação, o crítico de processo. Começa-se a estabelecer outro nível de mediações no processo de criação, o da interação entre os pares de sujeitos imediatamente constituídos: o nível de diálogos interpessoais que se estabelecem entre o artista e o percebedor imediato.

DIMENSÕES INTERPESSOAIS: O DIÁLOGO COM O OUTRO

Entende-se, convencionalmente, por diálogo interpessoal: a comunicação entre pessoas frente a frente (DIMBLEY; BURTON, 1990), considerando toda a gama de signos que permitem a interação entre um e outro sujeito.. Nos documentos do processo, há evidências de signos oriundos do diálogo do artista com seus iguais. Essa interação comunicativa parece estar expressa, por um lado, pelas marcas ou







impressões que esse outro sujeito deixou na memória do artista, ou, por outro lado, na expectativa de posicionamento desse outro em relação ao espaço perceptivo da obra. A mente criadora põe-se em diálogo com o vivido, não com sua existência biopsicológica apenas, mas na interface com o outro ser.

Agora, o artista é, simultaneamente, um ser em relação e seu diálogo é com o outro. A existência desses dois sujeitos (um *sujeito criador* e um *sujeito interlocutor*) em ação dialógica estabelece o segundo nível comunicacional que se expressa no processo de criação. Cada um dos sujeitos, a partir de um diálogo íntimo e com sua experiência, irá estabelecer um certo grau de interlocução com a obra colocada aos seus sentidos. Nessa interlocução possível entre os sujeitos que se estabelece uma mediação interpessoal

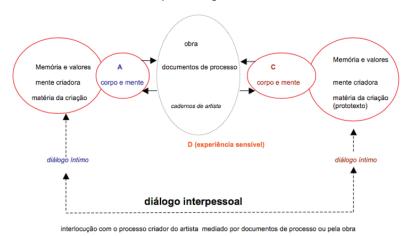


Gráfico 2 NÍVEL II da comunicação nos documentos do processo: Diálogo Interpessoal

Assim, juntos, os sujeitos A (artista) e C (o outro imediato) interagem estabelecendo D (experiência sensível), cuja sistematização para leitura e análise é uma mediação de C, que resulta em um D mediado. Assim, num contínuo ir e vir, A e C estabelecem uma relação do tipo (AUC) expressando um diálogo que busca a interação desses dois universos biopsicossociais com vistas à construção de uma possível intersecção comunicativa. É uma interlocução com o gesto criador em processo; intersecção esta que se dá a partir da interação, do diálogo e da possível leitura do fenômeno "obra" ou









documentos do processo acessíveis aos sentidos do percebedor. Esse diálogo de A com C, necessariamente, pode se dar mesmo sem um contato frente a frente entre as partes, pois, a partir da experiência sensível D, possibilitada pelo acesso à obra, ou aos documentos genéticos, acessam-se significativas informações sobre as chaves dos códigos elaborados que envolvem a produção de uma determinada obra, ou mesmo o conjunto delas. O estudo/contato continuado de D', D"... pode ainda assegurar um significativo avançar na leitura do processo de criação, permitindo mesmo que se visualize o próprio projeto poético que envolve toda a produção de um determinado artista. Quicá seja possível, apesar da particularidade do processo de criação, buscar as generalizações nos diferentes processos e artistas, possibilitando mesmo o desenvolvimento de categorias taxonômicas desse fazer humano, tarefa esta destinada aos críticos do processo de criação, especialmente a partir dos conceitos de arquivos pessoais desenvolvidos pela arquivologia.

A imagem percebida é um signo, mas, como signo, contém em si um alto grau de subjetividade. Ela, a imagem expressa como documento ou como obra, permite ao artista (um *sujeito criador*) e ao pesquisador/público (um possível *sujeito interlocutor*) uma relação interacional com o objeto da criação, buscando entender sua produção de sentido a partir de um conjunto de significações e estímulos que envolvam a relação vivencial com o mundo sensível.

Será, num certo grau de semelhanças com os signos e os códigos elaborados e restritos que envolvem essa ação dialógica, que se constituirá a ação interpessoal. Ou seja, na capacidade ou possibilidade de tornar semelhante determinados momentos do gesto criador, e somente por meio disso se estará construindo um conceito, crescente de abstrações, que permitirá a construção de interlocuções entre os diálogos estabelecidos pelo artista e a construção de uma voz coletiva que perceba a dimensão social da produção artística entregue ao público. Resulta daqui a reflexão sobre o falibilismo das análises, pois elas sempre carregarão em si o que constitui o observador, a partir de suas relações e medições intrapessoais e culturais deste modo, sujeitos diferentes analisando um mesmo objeto podem chegar a observações muito distintas, pois sempre partem de locais pessoais e culturais distintos. Mas, vale lembrar que nem o artista, nem as obras têm significação, se desconsiderados o contexto sociocultural que







os gera e que é gerado também pela ação deles, pois é esse contexto que possibilita a interação dos diferentes sujeitos. Ou seja, por mais que o caráter subjetivo esteja presente, parte de sua constituição está determinada pelas relações culturais que constituem cada sujeito e os seus modos de expressão. Assim, refletir sobre a matriz cultural das mediações entre artista x obra x público é determinante.

Podemos afirmar que o diálogo com o outro é a construção de interlocutores. A expectativa de recepção inerente à arte faz com que ela seja produzida tendo sua leitura pelo outro como norte: nenhum artista produz sem esta angústia, ela é geradora do movimento criador. Nesse movimento, estão presentes diferentes sujeitos de interlocução física ou memorial, com os quais o artista interage. Nos documentos de processo dos artistas, essa interação parece estar expressa, de um lado, pelas marcas ou impressões que o sujeito deixou na memória da artista ou, por outro, pela expectativa de posicionamento desse outro sujeito em relação ao espaço perceptivo da obra.

No caso dos arquivos da criação de Shirley Paes Leme, essas impressões da memória pela ação ativa ou não de outros sujeitos podem ser evidenciadas, revelando um diálogo íntimo estabelecido por meio de marcas memoriais deixadas pelo contato com o outro imediato. Especificamente no caso de Paes Leme, analisando um de seus rascunhos, podemos perceber como ela dialoga com a sua memória do outro, ainda quando criança em uma fazenda no interior de Goiás, na qual cresceu.

Em busca da construção de uma linguagem, durante seu doutoramento nos Estados Unidos da América, ela vai dialogar com lembranças de sua origem. Nesta página, vê-se a mente criadora em diálogo com o seu vivido, não com sua existência biopsicológica apenas, mas na interface com o outro ser. Paes Leme se revela, neste e em outros esboços, um ser em relação, mediando a impressão memorial deixada pela existência do outro. A página, dividida em dois hemisférios, sendo que no superior vê-se um conjunto de grafismos que se assemelham à planta baixa de alguma construção, suposição esta que é confirmada pelo texto verbal no hemisfério inferior: "the cowboy's house. Nô was his name, he had a hat like this". O texto verbal aqui é acompanhado da presença de um desenho em forma de seio, ou uma semiesfera, a qual irá aparecer em vários outros trabalhos da artista ao longo da segunda metade dos anos de 1980; e ela continua:







"it was made of plastic". Vê-se que Paes Leme busca, no estabelecido pela relação com o outro, o elemento constitutivo de seu gesto criador, uma possível imagem geradora que se materializa, imagem grafada em sua memória e registrada e (re)operada nessa página do caderno da artista.

A análise de outra página (C2: 132) irá revelar ainda o outro sujeito dessa relação dialógica interacional expressa no processo de criação. Na imagem a seguir, pode-se perceber que não é mais o outro instalado em sua memória que é sujeito nesse diálogo, mas o outro com quem ela convive nessa experiência criativa de pensar a obra em sua apresentação. Na parte inferior da página, se lê: "dar convites p/vizinhos" — esse é um sujeito plural, é memória e espera ao mesmo tempo, um grupo social específico no qual Paes Leme está imediatamente inserida, com o qual ela tem uma relação de vizinhança.

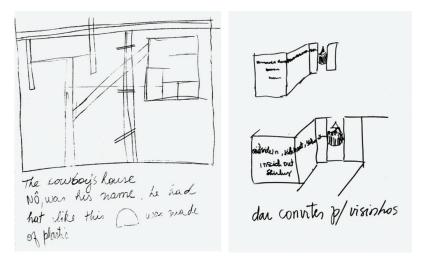


Figura 8a (esquerda) Shirley Paes Leme, Anotação referente às imagens da infância no interior de Goids. Fonte: cadernos da artista (C1:23), Banco de Dados do LEENA/UFES. Figura 8b (direita) Shirley Paes Leme, Uma das anotações finais do projeto da instalação Inside Out, 1986. Fonte: cadernos da artista, Banco de Dados do LEENA/UFES.

Essa segunda categoria de sujeito mediador é resultante da construção do texto visual no centro e na parte superior da página. O segundo sujeito é externo às relações imediatas da artista: ao esboçar





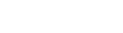


a vista externa da instalação *Inside Out* (1986), Paes Leme posiciona o receptor de sua obra, estabelece-lhe um ponto de vista para a recepção primeira do conjunto da obra — esse sujeito é nenhum sujeito e, ao mesmo tempo, todos os sujeitos. Ele é um sujeito portador de uma memória existencial que será fundamental no processo de comunicação possível de ser estabelecido entre ele, a obra e a artista. É, pois, um sujeito genérico fundamental para a percepção e mesmo a projeção/planejamento da relação do público com a obra. Assim, a relação artista x obra x público é também definidora da própria criação da obra, sendo fundamental até mesmo para a definição da apreensão e sentido do título da instalação. Assim, estão configurados dois diferentes tipos de sujeito: um sujeito impresso na memória, um sujeito singular e interno; o segundo sujeito, ou sujeitos, pode ser definido como externo e imediato, plural, presente em potência, os grupos de interação da artista. Esse segundo sujeito é existente na espera, e se põem à relação do artista com o público, fora do corpo da artista. A ação existencial desse sujeito, ou a expectativa dessa ação, determina parte das ações do sujeito criador durante o processo de criação: existe uma expectativa de ação ou aprovação do sujeito/ interlocutor por parte do artista.

Entretanto, o movimento mediador do processo de criação não se dá apenas nessas mediações internas do sujeito criador consigo mesmo (sua conversa consigo mesmo), nem mesmo naquelas resultantes de uma possibilidade de interação com um outro imediato (outro memorial, o outro projetivo ou mediadores diretos como curador, crítico, pesquisador). A amplitude das mediações se revela por meio de como o artista vai construindo o pertencimento do seu trabalho a um conjunto muito mais amplo de relações: a cultura na qual está inserido, na qual a obra é possível e sua leitura compreensível pelo público.

O DIÁLOGO DO POSSÍVEL: O NÍVEL CULTURAL DA COMUNICAÇÃO

Da entrega da obra ao público emergem os elementos mais amplos da interação subjetiva do artista com o meio. É nesse ponto que o processo de interlocução do processo e da obra atinge sua plena dimensão. A obra e os elementos de sua gênese só podem ser apreendidos/





percebidos pelos sentidos, porque estão mediados por sistemas de linguagem verbais e visuais, nas suas especificidades e diversidades, e por códigos morais, éticos e estéticos, na interlocução de diferentes sistemas semióticos que, consequentemente, permitem a ideia de mediação impressa no processo de criação. A própria existência de duas categorias ontológicas (artista — sujeito produtor; e percebedor — sujeito interlocutor), bem como a leitura dos textos que as constitui ou delas decorram, é resultante da perpetuação de práticas sociais institucionalizadas e compartilhadas pelo corpo social que permite, torna possível, tal existência. Essas práticas socializantes configuram-se no bojo daquilo que define a sociedade humana como distinta de outros grupos biológicos zoologicamente evoluídos: a continuidade de sua existência para além da estrutura biofísica, o que torna possível, principalmente, a permanência de sua capacidade de transmissão dos fenômenos constituídos historicamente pelo vivido no corpo social (memória social) e da sua transformação no desenvolvimento da sociedade humanamente constituída. Configura-se aí um diálogo com a tradição e com tudo aquilo que define e identifica o corpo social como tal: a interlocução cultural.

Assim demarcado, o pensamento que aqui investiga as possibilidades de mediação presentes no processo de criação não poderia desconsiderar que o artista, ao longo do seu projeto poético, na execução de uma determinada obra ou de um conjunto de obras, está em constante interação com a cultura de seu tempo. Não obstante, vale lembrar que se ele (o artista) é gerador da cultura, sendo, ao mesmo tempo, produto dela; assim também o é qualquer possível leitura da sua produção. A leitura ou recepção da obra dependerá fundamentalmente da interação, do compartilhamento dos códigos sociais constituintes e constituídos naquilo que se define como cultura. É nessa impossibilidade de existência desconectada das práticas sociais que se constitui o diálogo cultural expresso no movimento criador. Esse é um nível de interlocução pertencente mais ao campo do simbólico, com alto grau de restrições que dão mais clareza à amplitude das expressões subjetivas. Assim, é na capacidade de estabelecer qualquer tipo de diálogo que se torna evidente que a junção de diferentes traços e padrões da cultura permitem ao artista propor fenômenos sinestésicos ao percebedor, o qual se torna instrumentalizado a capturar em que ponto o fenômeno sensível (a





obra ou seus documentos processuais) intercepta a sua experiência sensível. Olhar por esse prisma para os arquivos pessoais de artistas faz-se emergente, pois é uma impossibilidade existencial pensá-los como fenômenos isolados do contexto cultural, pois estão em constante diálogo com a cultura.

Esse diálogo cultural é híbrido. É em si intertextual, é sincrético, é múltiplo, polifônico e orgânico. Opõe-se à lógica cartesiana, pois seu encarceramento pela razão encontra dificuldades de veracidade. A cultura, como interlocução na mente criadora, é a mediação de diferentes linguagens, diversos sistemas semióticos (ideológicos, econômicos, estéticos, éticos, étnicos, temporais, espaciais — para citar alguns) manifestos nos documentos do processo de criação de diferentes modos. Assim, em alguns documentos do processo, o vivido do artista é reoperado a partir da matriz conceitual impressa na sua memória: o fato, abstraído de sua forma material, deixa marcas de sua ação as quais se expressam em reflexões conceituais e/ou formais do artista. Ao que parece, a construção da identidade e do pertencimento da obra no contexto social (público) parte da sua potencialidade de se edificar como um projeto poético coletivamente compartilhado (seja na produção ou na fruição) que encontra na cultura, em seus traços e padrões, os elementos fomentadores do seu processo de constituição como tal e, principalmente, de mediação pelo outro. Retrato da cultura, a obra como a compreendemos é um produto composto por fragmentos, fragmentos sintonizados e em constante movimento, um mosaico de peças flutuantes interligadas pela malha da identidade social, com a qual estabelecemos relações de afetividade e pertencimento. Nesse mosaico cultural, a obra apresentada ao público se configurará como uma tessela, integra os afetos neste espaço compartilhado da cultura.

Buscando analisar estas questões em documentos de artistas, tomamos aqui um fragmento dos arquivos de uma artista — o memorial descritivo da obra *Ragazzi*, da polonesa Magdalena Abakanowicz, datado de 1992. É um texto verbal que evidencia as impressões do contexto cultural na memória da artista. Pode-se dizer que esse fragmento é um índice da mediação da artista com o seu tempo histórico e socialmente constituído, o que se percebe claramente quando contraposta sua produção, ou suas memórias com a história cultural que a formou.









To peunie wiedy y Raju jednoe rakaname jablko, utracile - tak jak się traci ujeh cny utracile - tak jak się traci ujeh cny utrack rosunowage i logikę woricing natura. I lei peunie wiedy porar pieruny poeuli instrukt ragiady siebie i otocowia ly updawył się błyd u woomyluym chiataniu naturn, by lei bry lo swadomy akt woli bienanej sity ?

M. Atakauovier Hernara 8. 1,992

Figura 9a e 9b M. Abackanowicz, "Ragazzi Folk", 1992 e fragmento do memorial da obra. M. Abakanowicz Varsóvia 8./1992. Transcrição: Talvez naqueles Tempos do Paraíso eles tenham permitido o equilíbrio próprio da natureza ao comer a maçã proibida — tal como se perde o olfato ou a vista. E talvez no mesmo instante tenham adquirido o instinto da destruição do mundo à sua volta e deles próprios. Será que houve um erro na lógica infalível da natureza ou foi um ato deliberado de um poder desconhecido? (Tradução livre do autor). Fonte: MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Reperti. Nuremberg: DAVarlag das Andere,1992

É interessante perceber que a artista, no memorial, refere-se à perda dos sentidos — especificamente do olfato e da visão: sentidos que conduziram a criança Magdalena pelos horrores da guerra e dos campos de concentração. Abakanowicz, nascida na Polônia, em 1930, sofreu na infância as agressões do regime nazista e a perseguição aos judeus em seu país: famílias foram presas e assassinadas em campos de concentração. As marcas desse sofrimento estão tanto nos documentos quanto ao longo de sua na obra. Talvez tudo possa ter sido um erro na lógica infalível da natureza ou foi um ato deliberado de um poder desconhecido? Nesse fragmento de Abakanowicz, muito pode ser percebido do ato comunicativo que se inicia em sua memória de infância, num diálogo interno com as dores que a constituem, no dialogo com o outro imediato, mas neste caso, essa dor não resulta de uma experiência particular de seus sentidos, é uma dor coletiva com os horrores da II Guerra Mundial, socialmente compartilhada. A análise dos documentos vai revelando como a artista sai dessa mediação imediata e vai ao encontro de questões de alto grau de compartilhamento social. No diálogo consigo mesma (memorial do trabalho e articulação estética de sua lembrança do vivido), está a







interface inegável com a matriz cultural do ocidente cristão: *Tempos do Paraíso* [...] *comer a maçã proibida*. É exatamente nesse diálogo com os valores religiosos e éticos impressos na ideologia ocidental que estão os horrores da perseguição a que ela foi submetida, talvez ainda um castigo (infringido à humanidade) pela perda do equilíbrio próprio da natureza.

Assim, no que tange aos aspectos comunicacionais nos documentos do processo, apesar de uma quase impossibilidade de sistematização ou de categorização da cultura (dado o seu caráter híbrido), pode-se supor que algumas recorrências parecem permitir estabelecer possíveis categorias de interlocução desses documentos com os aspectos culturais. Ao se falar em possíveis categorias, parecer ser importante lembrar que o caráter híbrido da cultura (CANCLINE, 2000; SILVA 2003) já evidencia que essas fronteiras, extremamente frágeis, interpõem-se à medida que a análise das equações sincréticas que as envolve vai se tornando mais complexa. Assim, essas divisões da dimensão de interação cultural, evidenciadas nos documentos de processo, não são mais que meras possibilidades dentre as diversas outras resultantes da infinidade de misturas que as matrizes culturais. Vale destacar aqui que o diálogo com a cultura, expresso nos documentos do processo, pode se dar tanto a partir dos próprios documentos em si, como no sujeito do artista, mas já se dá inicialmente pela linguagem, primeira e determinante mediação dos estudos dos arquivos pessoais do processo criativo; fora do contexto linguístico (visual ou verbal) dominado pelos sujeitos mediadores, não há interlocução.

Assim, considerada a premissa da linguagem, perece ser possível afirmar que existem outras faces de um diálogo cultural mediado por uma aproximação de contorno: memorial, nacional, intercultural /transcultural e, ainda, midiático. Vale, entretanto, destacar que a separação aqui é para melhor entender cada conceito, pois um em um mesmo documento de processo podem ser observadas mais de uma dessas mediações. É preciso recordar que o processo criativo se dá de modo rizomático e, consequentemente, não hierárquico. Separamos apenas para entender as partes desse todo complexo que é a criação em ato.

— A mediação memorial do diálogo cultural é constituída pelo conjunto de traços culturais que definiram o artista como sujeito







existente como tal. É uma interação do sujeito consigo mesmo por meio de sua memória e do vivido com grafias memoriais do seu grupo de ação imediato. É o conjunto de traços culturais imediatamente grafados na sua memória e que são resgatados, tanto no conceito quanto na forma que envolveu o fato vivido. A ação desse diálogo está mais próxima das relações psicofísicas que o fato gravou no sujeito criador. Esta talvez seja uma dimensão cultural muito próxima da ideia de cultura pessoal, uma dimensão psicobiológica da cultura, são traços pessoais vivido no qual estão impressos traços culturais de seu grupo social determinado. Assim, em alguns documentos do processo, fica evidente que esse vivido é reoperado a partir da matriz conceitual impressa na memória do artista, como a tradição rural do interior do Brasil nas obras de Shirley Paes Leme ao longo das décadas de 1990 e 2000; ou ainda o peso do nazismo na Polônia nas memórias de Abackanowicz. O fato, abstraído de sua forma material, deixa marcas de sua ação, as quais se expressam em reflexões do artista. Por meio de um diálogo íntimo, o artista parece buscar a mediação de padrões culturalmente estabelecidos que permitem compreender algumas das questões colocadas para se dar continuidade à sua produção. Esse diálogo, que revela uma possível identidade cultural do sujeito pelo viés das marcas memoriais que estão impressas, como traços da cultura no imaginário psicológico e formal da artista.

— Mediação nacional: outra possibilidade que se instaura na mediação cultural, evidenciada nos documentos de processo, é a interação (ou disjunção) do artista com as tradições nacionais, com os elementos, traços e padrões culturais que definem a sua nacionalidade enquanto sujeito criador, do artista e sua identidade social. É a evidência de que o sujeito criador é socialmente constituído por hábitos e padrões compartilhados socialmente. Nessa interface com o corpo social, define-se a mediação *nacional*. Se tomarmos aqui algumas reflexões evidenciadas nos cadernos de artista de Shirley Paes Leme durante sua estadia nos Estados Unidos da América, em seu doutoramento, fica mais claro esse diálogo com a nacionalidade. As reflexões da artista sobre a sua brasilidade vão conduzi-la a investigações estéticas mediadas por fenômenos da cultura nacional. Durante seu doutoramento, ela está imersa na cultura norte-americana;







ainda nos primeiros meses, seus estudos voltam-se para sua origem sociocultural, e seus projetos ganham um contorno delimitado por essas experiências coletivamente compartilhadas em sua brasilidade. Diferentemente de outros momentos de seu processo, Paes Leme parece buscar na série de estudos desses anos iniciais na América do Norte, uma matriz mais de seu coletivo nacional, de onde espera extrair uma outra matriz para o trabalho plástico em curso, ela busca naquilo que compartilha com seu país as possibilidades de imagens geradoras de seu processo criativo.

- Mediação intercultural/ transcultural

Outro ponto interessante aparece nessa última imagem: a intermediação das duas línguas (inglês e português) na elaboração dos esquemas mentais de Paes Leme. Dois sistemas linguísticos verbais, de culturas diferentes, colocam-se sobrepostos ao texto visual, evidenciando que algo acontece na mente criadora em contato com duas culturas distintas — ela necessita interagir para que sua estada na América do Norte seja uma experiência significativa para a sua formação técnico-conceitual. Nesse aspecto, pode-se perceber que está havendo uma interação dos dois sistemas culturais por parte de Paes Leme, principalmente no que se refere à construção do texto verbal, pois o texto visual aparentemente tem uma certa independência com relação à língua falada e escrita, compartilhado de modo mais amplo elementos de caráter mais universal. Pode-se dizer que aqui está a mediação intercultural/transcultural, a qual é evidência de que o processo de criação da artista necessita, naquele momento, estabelecer uma interação com os dois diferentes sistemas culturais. Faz-se necessário, no caso de Paes Leme, um diálogo intercultural e transcultural. Nas imagens a seguir fica bem clara essa mistura de idiomas no raciocínio criativo da artista: aspectos da cultura brasileira estão lá, tanto no que se refere a traços culturais populares (fogueira de São João), quanto linguísticos (português), mas é evidente que está havendo uma fusão dos sistemas culturais distintos (make a big amount of gravetos), evidenciando um esforço de pensar no novo sistema linguístico, mas ainda fortemente impregnada pelo que a constitui anteriormente.









Figura 10a Shirley Paes Leme, *Detalhe de anotações da artista*, 1983. Transcrição: "Jan 29 / *Birth / Media service film for next work / Futebal / carnaval / cadomble / calender GT Books / our close motern — ARD CRODOVISK where the means come from / Farm". Fonte: anotações da artista (C1:11) Banco de Dados do LEENA/UFES.*

Figura 10b Shirley Paes Leme, *Detalhe de anotações; fogueira de São João*. Transcriç*ão: fogueira de São João / make a big amount of gravetos / and built a fogueira than / burn them / 10.) process.* Fonte: cadernos da artista (C1:25) Banco de Dados do LEENA/UFES

A mente criadora da artista precisa estabelecer-se nos dois sistemas para constituir textos estéticos que os transcendam: inicialmente essa operação é a mistura dos códigos linguísticos. Assim, gradativamente, verifica-se que ocorre a busca pelo entendimento do sistema cultural norte-americano em seus diferentes traços e padrões existenciais. A necessidade da imersão determina um movimento em direção a essa interculturalidade, condição mínima para o desenvolvimento do seu processo de criação naquele momento de sua formação. A cultura material americana começa também a ser tomada como referência para a construção dos seus trabalhos. Essa apropriação e interação pode também ser evidenciada no espaço a ser ocupado no seu imaginário por imagens oriundas de periódicos daquele país, o que irá possibilitar a percepção de uma outra mediação comunicativa.

— Mediação midiática: é fato que, nessa interação de sistemas culturais distintos, seja em nível transnacional como Paes Leme se coloca, ou em sistemas mais locais, como aqueles que estão expostos os processos criativos nas práticas colaborativas, prescinde-se em muito da informação veiculada pelos meios de comunicação, ou as redes de comunicação — para citar alguns dos principais modos de mediação de culturas diferentes. É deles, dos meios tradicionais de comunicação, o jornal, que Paes Leme toma algumas imagens, muitas delas imagens geradoras que serão reoperadas ao longo do







seu projeto poético nesse processo de assimilação da nova cultura. Seus documentos de processo revelam a intermediação dessas mídias como registro de experiências nos documentos e arquivos da artista. Assim, a interação comunicativa cultural, mediada por esses mecanismos ou meios de comunicação em massa, constitui o diálogo da mente criadora com elementos gerados na e pela cultura de massa — especificamente na mídia impressa, da qual a artista tomará diversas imagens geradoras de obras que passam a existir em potência.

Como pode ser visto na imagem, o esboço de uma futura obra (grafismo na parte inferior do documento) se dá intencionalmente a partir da apropriação visual de uma imagem de jornal referente a um local destruído por um terremoto na cidade de Los Angeles, de (outro elemento novo na experiência de vida da artista brasileira). Os arames de aço da construção levam-na aos fios paralelos do projeto. A mediação não é com outro meio que não aquele disponibilizado pelo jornal, não especificamente por alguma experiência do corpo.

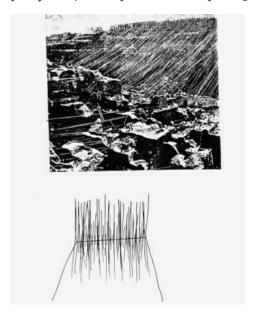


Figura11 Shirley Paes Leme, *Colagem e desenho para instalação*. Fonte: anotações da artista (C3:36). Banco de Dados do LEENA/UFES.



(

Considerando que o diálogo cultural, evidenciado em mediações, define as nuances da comunicação no processo de criação, vale ressaltar que é exatamente nesse nível que é possível o estabelecimento, ou melhor, a percepção de qualquer noção de diálogo. Entretanto, parece redundante, porém necessário apontar que a obra e o seu processo de produção, vistos pelo prisma de sua gênese, são evidências do diálogo historicamente constituído no artista em sua relação com o público e o meio. Poder-se-ia concluir, então, que o nível cultural das mediações do processo de criação é o sítio onde se constitui a própria possibilidade de interação artista — obra — público. A cultura é o diálogo do possível. É a possibilidade que permite que o processo de criação seja entendido como texto em movimento.



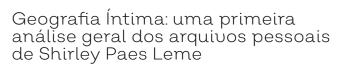






•

(











Defino a poesia das palavras como criação rítmica da beleza. (Edgar Allan Poe)

Até o momento, entendemos que os documentos de artista são como os documentos pessoais dos cientistas e, como tal, guardam o frescor de descobertas, de erros, de dúvidas e estranhezas. Como extensão da mente criadora, esses arquivos pessoais são marcas do tempo da criação. Marcam o ritmo do gesto criador. São evidências, fragmentos de um complexo sistema de relações intra e interpessoais que, mediadas pelas trocas sociais e culturais, vão esboçando um projeto que se materializa em obra.

Esta parte deste livro tem por objetivo situar, sitiar e apresentar uma análise geral de documentos do processo a partir dos conceitos e procedimentos até aqui trabalhados. Partimos dos arquivos pessoais da artista plástica Shirley Paes Leme, os quais têm sido um material inestimável para a continuidade de uma ação investigativa sobre os documentos de artista, sendo norteadores de nossas buscas. Busca-se compreender os procedimentos gerais que possibilitam uma aproximação com o projeto poético dessa artista. Buscamos evidenciar como o estudo do processo de criação pode seguir uma proposição metodológica, tão cara aos estudos da arquivística, e fazemos isto a partir do aprofundamento na análise dos arquivos pessoais de Paes Leme.





O primeiro passo ao se investigar um dossiê de artista é a sua identificação, situando e sitiando o artista investigado. Assim, Shirley Paes Leme nasceu em 1955, em Cachoeira Dourada, GO. Vive e trabalha em São Paulo, SP. Em 1978, graduou-se em Belas Artes (Desenho), pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte). Em 1983, como bolsista da Comissão Fulbright (USA), mudou — se para os Estados Unidos, onde iniciou o curso Master of Fine Arts (MFA) na University of Arizona at Tucson (Tucson), transferindo-se em seguida para a John F. Kennedy University (Berkeley), concluindo o Doutorado em Artes em 1986.

Entre 1984 e 1986, freqüentou o San Francisco Art Institute, na University of California at Los Angeles e na University of California at Berkeley, onde também trabalhou no University Art Museum. Em 1999, participou do programa de artista residente no Künstlerhaus Bethanien (Berlim, Alemanha). De 1979 até 2003, a artista lecionou na Faculdade de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, sendo titular da cadeira de Mixed Media, desde 1979. Integrou também o corpo docente da Universidade Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte) e da Faculdade Santa Marcelina (São Paulo), como professora visitante. De 1999 a 2000, foi diretora do Museu Universitário da Universidade Federal de Uberlândia. Esse resumo biográfico é para situar a artista e entender um pouco de alguns elementos que irão incorporar-se como memória do vivido em seu projeto poético.

No início desta tentativa de reconstruir alguns aspectos da mente criadora do artista e seu processo de criação, a partir dos documentos da gênese de suas obras, vale relembrar uma advertência de Valéry (apud SALLES, 1998, p. 101): "É preciso estar consciente de que se está fabricando uma personagem imaginária". Reiteramos essa ideia centrados na afirmativa, ao longo desse livro, de que a abordagem investigativa sempre estará mediada pelas experiências do pesquisador e por sua capacidade subjetiva de ler os documentos, de extrair desses arquivos algo que possa testemunhar um fenômeno, neste caso, a criação da obra pelo artista. O pesquisador do processo de criação é uma espécie de arqueólogo que reúne fragmentos e reconstrói uma possibilidade a partir deles, de certo modo, uma ficção.







CADERNOS E ANOTAÇÕES

A produção de Paes Leme é ininterrupta desde os tempos da Faculdade de Artes na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Entretanto, o hábito de anotar ideias e imagens geradoras que poderiam desdobrar-se em objetos e obras é posterior à sua ida para os EUA, muito embora tenha ganhado, ainda na Belo Horizonte do final da década de 1970, nos tempos da Faculdade de Artes, o seu primeiro caderno de artista, seu primeiro espaço para registrar ideias. Segundo a artista, em entrevista, este caderno foi um presente de um professor que viu em suas linhas (do desenho) um elemento gerador no trabalho da ainda estudante de arte. Shirley escreveu na capa interna desse livro: "de Lupi para Shirley, 1980". Essa data não corresponde ao seu período como aluna da UFMG. Tudo indica que foi feita posteriormente, e que a data é uma lembrança afetiva. Independente dessa questão de datação do livro, é no início da década de 1980 que Paes Leme parece iniciar o uso desses suportes fixos para anotação de informações sobre seus projetos. Esse caderno de Lupi é um entre os cadernos estudados da artista. Muito embora este caderno de Lupi não seja o caderno mais utilizado pela artista, nem o que contém informações mais pormenorizadas das obras em estado embrionário, ele preserva muito do frescor do pensamento criador de Paes Leme no início de sua carreira.

No seu conjunto, os arquivos pessoais de Paes Leme, que compõem este estudo, é formado por dez cadernos de formatos (entre 20 x 26cm e 22 x 32cm) e encadernações variadas, alguns com capa dura e outros com encadernação do tipo brochura comprados prontos ou fabricados por ela mesma. Todos eles funcionam como suportes para registros de toda a ordem e envolvem o período entre 1980 e 2003. Alguns são datados, porém a ordem e numeração dos cadernos seguem uma classificação feita por Paes Leme, a qual foi respeitada durante o processo da pesquisa. Entretanto, vale destacar que essa ordenação não corresponde às informações dadas por algumas datas presentes no interior de alguns deles — o que caracteriza a lógica cronológica não cartesiana que envolve o movimento criador, sendo um índice, assim, da grande mobilidade do seu uso como suporte de registros assistemáticos. Além desses cadernos, o dossiê de Paes Leme sob tutela do LEENA (Laboratório de Extensão e Pesquisa em









Arte da Universidade Federal do Espírito Santo), pode-se contar com algumas folhas avulsas, fotografias e arquivos digitais com projetos e/ou memoriais reflexivos sobre o trabalho da artista, bem como a transcrição de entrevistas informais realizadas ao longo do estudo. Ainda foi disponibilizado um conjunto de textos originais de curadores e críticos de arte que buscaram uma análise de sua produção no período de vinte anos (1980 a 2002).

Quando uma leitura investigativa percorre os cadernos de Paes Leme, eles impelem ao leitor dois movimentos: de um lado, uma apreciação voyeurista da geografia íntima da artista. Esse primeiro movimento do leitor permite uma viagem silenciosa pelos segredos da sua memória, levando-o a penetrar territórios que, à sombra do passado, revelavam ambientes quase sempre ocultos, cujas fronteiras vão sendo (des)construídas pelo e no processo de criação. De outro lado, a senhora dos silêncios — para usar uma expressão grafada nesses cadernos de Paes Leme — , vai avisando que navegar é preciso. Aqui se põe o leitor ao olhar investigativo e, com uma velocidade lacerante, as anotações de Paes Leme começam a desvelar uma certa ordenação caótica que se dispõe à incompletude da elucidação investigativa.

Reunidas a leitura voyeurista e apaixonada, assim como a leitura crítica e investigativa, se estabelece uma aproximação com esses cadernos que permite o acesso às marcas do ato criador, as quais, materializadas nesses arquivos pessoais, preservam um pouco do frescor da criação. São marcas indiciais, signos cuja incompletude e vagueza apontam alguns modos de funcionamento da mente criadora, meandros do processo de criação da artista que, como uma espiral, se movimenta em contínuo — aliás, a imagem da espiral é comum nos documentos de Paes Leme.

Como sistema de signos, os cadernos são possuidores de uma certa ordenação. Porém, essa ordenação é caótica, posta a não-linearidade desse sistema complexo que são os documentos do processo. Assim, a sua análise envolve, primeiramente, a definição artificial de um ponto zero de investigação, uma definição do pesquisador, dentro do recorte realizado para a determinação conjunto de arquivos selecionado para o estudo. Se lembrarmos da consideração de que os cadernos da artista não seguem uma ordem cronológica, qualquer demarcação, o recorte, de um ponto inicial da pesquisa é artificial e subjetivo. É esse recorte que definirá os próximos passos







investigativos que buscam a especificidade de algumas anotações de Paes Leme desvelando algumas recorrências que se estabelecem no percurso gerativo da artista.

A NATUREZA DAS ANOTAÇÕES

A natureza das anotações presentes nos documentos da artista (cadernos e arquivos pessoais avulsos) varia desde breves notas esquemáticas sobre um determinado fenômeno, algumas contendo imagens geradoras, até complexos sistemas conceituais e construtivos de uma obra já em avançado estado de maturação; o que vale salientar, não se dá em uma sequência nos cadernos. Estados distintos de uma mesma obra encontram-se em dois ou mais cadernos, o que faz pensar que seu uso é para além de um diário, cronologicamente constituído dos procedimentos de uma obra. Retomando as reflexões de Louis Hay, se os diários são obras do tempo, esse tempo não é o mecânico dos relógios (LIGHTMAN, 1998), está mais próximo do tempo corporal expresso nos humores e desejos, nas batidas do coração, na taquicardia ofegante, no sentimento e no calor das decisões tomadas no corpo enquanto avança pela existência (CIRILLO, 2002). Os cadernos de artista se apresentam como uma extensão da mente criadora que grafa a ideia e os seus desdobramentos em algum lugar da memória, no espaço vivencial da memória, o qual "[...] representa, portanto, uma ampliação extraordinária, multidirecional do espaço físico natural. Agregando-se áreas psíquicas de reminiscências de intenções, forma-se uma nova geografia ambiental, geografia unicamente humana" (OSTROWER, 1997, p. 18).

Nesse local, poeticamente determinado, é que podem ser localizadas as imagens geradoras que serão agrupadas pelo artista, quando isso for necessário, e do modo que o for. Tal procedimento parece afastar a possibilidade de uma compreensão linear tanto do seu processo criador, como do uso dos cadernos.

Assim, vestígios da criação, materializados nos documentos e arquivos pessoais de Shirley Paes Leme, apontam os rumos e procedimentos da mente criadora da artista e suas estratégias estéticas e éticas para a materialização da obra em busca de uma recompensa material. Segundo Salles,





O desejo do artista pede uma recompensa material. Sua necessidade o impele a agir, gerando um processo complexo de materialização, no qual todas as questões que envolvem essas tendências, discutidas até aqui, interferem continuamente. O propósito é, deste modo, transformado em ação. A concretização é uma ação poética, ou seja, uma operação sensível ampla no âmbito do projeto do artista (SALLES, 1998, p. 52).

O que se coloca nos documentos de processo são fragmentos que, por uma ação de ir e vir constante, são revisados, adaptados, transformados para estabelecerem uma relação de cumplicidade dos desejos da artista com as marcas que envolvem o manuseio dos elementos que buscam uma ação poética de corporificarão da obra a ser apresentada.

DIFERENTES SISTEMAS SEMIÓTICOS: VERBAL E VISUAL

Como sítio de armazenamento das informações que se põem no entorno sensível, nos documentos de Paes Leme, a presença de palavras e imagens é uma constante, embora, como é comum nas artes visuais, haja a predominância de imagens sobre as palavras. Juntas, imagens e palavras referem-se à captura da impressão deixada pelos fenômenos do mundo em volta da artista, bem como do seu mundo interior composto de sonhos e devaneios da imaginação; e, não obstante, informações e discussões sobre projetos — em andamento ou não.

O caráter das palavras

Na leitura desses cadernos, é interessante observar que os textos verbais se estabelecem em funções diferenciadas. Assim, as palavras desempenham um papel bem definido (não rígido e nem fixo) no procedimento da artista e têm um caráter que pode ser: *imperativo*, *indicativo-descritivo*, *contrastivo*, *narrativo* e/ou *poético — reflexivo*. Esses usos podem ser observados simultaneamente nos vários documentos, porém é possível estabelecer categorias para cada conjunto de texto verbal, assim, buscou-se identificar e classificar tais ocorrências.

Aliás, esses desenhos reforçam a tendência para o uso da linha, característica inerente ao projeto poético da artista que enfatiza sua interface com esta linguagem das artes visuais. Como pode ser vista







na Figura 11, Paes Leme faz uso do caráter imperativo de palavras que funcionam como coerções de possíveis ações; em alguns casos, definindo movimentos e decisões que envolvem a execução de determinada parte da obra: aquilo que observado como é deve permanecer como tal. Essa página é detalhe de um estudo para a instalação *Pela Fresta*, de 1998. Algumas constatações do espaço específico são definidas com os verbetes: *parede brancas*, e são acompanhadas de uma ordenação: *serão brancas*, a qual é reforçada numa inflexão imperativa: (*ficarão*). Não há espaço aqui para a dúvida, esse elemento do trabalho já está definitivamente resolvido.

As palavras aparecem, também, como se pode perceber na Figura 12, com um caráter indicativo-descritivo.

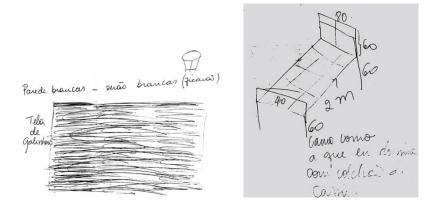


Figura 11 Shirley Paes Leme, *Detalhe da página dos cadernos da artista*. Trnascrição: *Paredes brancas/serão brancas/(ficarão)/tela de galinheiro. Fonte:* anotações e cadernos da artista (C3:35), Banco de Dados do LEENA/UFES.

Figura 12 Shirley Paes Leme, *Estudos preliminares da instalação Fogo Fel*, 1998. Transcrição: $80/60/60/2m/40/60/cama\ como/a\ que\ eu\ dormia/com\ colchão\ de/capim$. Fonte: anotações e cadernos da artista (C1:82). Banco de Dados do LEENA/UFES.

Com essa função, eles indicam materiais (mesmo transitórios em alguns casos), definindo detalhes da forma, ou dimensões: *tela de galinheiro*, por exemplo; ou descrevendo alguma característica imediata do objeto ou da forma: *parede brancas* — indicando uma característica do espaço da galeria. Em outras páginas dos cadernos de Paes Leme, tem-se mais exemplos desse uso indicativo e





descritivo: são estudos preliminares para as instalações $Fogo\ Fel$ e São — ambas do mesmo período que $Pela\ Fresta$, nos quais a artista desenha tridimensionalmente no espaço da galeria, com galhos de eucalipto, formas indiciais das marcas deixadas na sua memória por objetos de sua infância.

Outra função, ainda verificada, é dada pelo caráter contrastivo das palavras escolhidas, indicando relações de oposição entre os elementos de um projeto: *cheio/vazio, janela/coluna — oposição*. Isso pode ser visto na Figura 13, que é um estudo das relações de verticalidade e horizontalidade do espaço específico da instalação *Pela Fresta* (1998). Na tentativa de apreender as relações do espaço com a obra, característica recorrente em grande maioria da produção dessa artista, principalmente nas suas obras tridimensionais, Paes Leme identifica as oposições primeiras presentes no local da instalação.

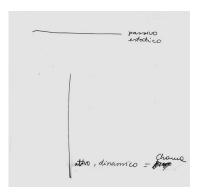


Figura 13 Shirley Paes Leme, *Uso contrastivo do texto verbal.* Fonte: anotações da artista (C3:11). Banco de Dados do LEENA/UFES.

Assim, uma noção de verticalidade e horizontalidade é estabelecida por meio de oposições semânticas que são indicias da relação que a artista estabelece com o espaço (galeria em que a obra será montada) no projeto em curso: passivo estático, em contraposição com ativo, dinâmico = chama. Essas relações indiciais da experimentação conceitual do espaço foram detalhadas neste livro, mas, por ora, limitamos à análise da natureza das palavras que se apresentam nos documentos analisados.







A observação crítica e processual dos documentos permitiu, ainda, desvelar os procedimentos da artista para a elaboração de seus memoriais, e mesmo para a escolha dos títulos. Essas escolhas parecem decorrer de uma ação de caráter poético-reflexivo. A reflexão sobre os títulos, escolhidos após uma sucessão de palavras simples ou compostas, as quais vão sendo pinçadas por meio de uma comparação reflexiva, culmina em "combinatórias" para a determinação do título — aliás, essa é uma prática comum da artista.

A função das palavras com caráter poético-reflexiva é também observada nas reflexões conceituais sobre o processo ou elaboração de experimentações conceituais, como *the wire means power*, bem como nos poemas-conceito que a artista desenvolve, os quais visam à materialização do conceito que ela constrói para o trabalho. Neste último caso, pode-se transcrever o poema *O Cubo*, reflexão a respeito dessa forma geométrica que foi utilizada na elaboração de um conjunto de obras, caixas que contém matéria:

A forma-conteúdo. A caixa. O abrigo A caixa símbolo do corpo materno — recebe, Transforma, cria algo novo [...] o galho é o que preenche o vazio é conhecimento é o que muda o mundo. São parecidos mas não são iguais²

Essa ação poético-reflexiva pode também ser vista nas Figuras 14 e 15. Esse exercício reflexivo sobre as formas e conceitos que envolvem o trabalho de Paes Leme dá-se tanto de modo mais complexo e poético, como no caso do *Cubo*, ou de modo mais simplificado, e não menos reflexivo como nas imagens a seguir. Na Figura 14, a artista parece tomar para si a fenomenologia do redondo bachelariano.

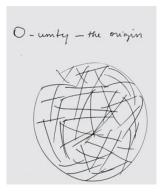
O redondo é unidade (*unity*), é o princípio (*the origin*). Na Figura 15, essa reflexão sobre a redondez encontra no Sol (chama) sua síntese: a transcendência de si mesma. Pode-se perceber que, nessas reflexões, poéticas ou não, o uso da palavra em Paes Leme tende para um certo determinismo facilitado pelo caráter aparentemente mais restritivo do signo verbal. O recorte feito por ela parece reduzir a um signo, o *Sol*, todo o conteúdo da ideia geradora. A imagem do Sol parece ser



² Trecho extraído do poema *O Cubo*, no qual Paes Leme indica para um curador o que ela pensa sobre o cubo, parte de um trabalho exposto em São Paulo no MAM.



índice da qualidade daquilo que é redondo: a *redondez* transcendente (Bachelard, 2000). O redondo é unidade, é origem, é Sol.



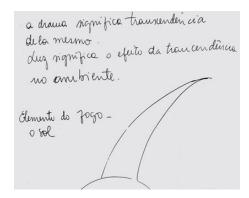


Figura 14 (esquerda) Shirley Paes Leme, *Reflexões conceituais sobre o redondo Fonte:* anotações da artista (C3:09).

Figura 15 (direita) Shirley Paes Leme, *Detalhes de reflexões conceituais: a chama e o fogo Fonte*: anotações da artista (C3:10).

Apesar desse aparente determinismo no uso que Paes Leme faz da informação verbal, é importante ressaltar que esses conceitos são móveis, visto que, em termos semióticos, a própria vagueza e falibilidade do signo o colocam num estado sempre em movimento. São, portanto, definições transitórias que, no desenvolvimento do raciocínio da mente criadora, vão encontrando outras soluções e relações que completam essa indeterminação do projeto como signo. Essa transitoriedade aparente encontra seu estado relativamente estático na obra terminada — depara-se aí, entretanto, com sua incompletude, pois à mente criadora foge-lhe dar por encerrada a sua ação, pois o signo carrega consigo o falível e o inacabado. Desse modo, a obra terminada (um signo) determina, detona uma outra pesquisa estética em busca incansável por seus desdobramentos possíveis, o que estabelece outros signos que juntos navegam comandados por um projeto poético também vago e indeterminado. Essa vagueza e indeterminação caracterizam o processo de criação como signo (SANTAELLA, 2000b).









A FUNÇÃO DAS IMAGENS

Quanto às imagens, aos textos visuais, podemos pensar que nos arquivos da criação, estas, como as palavras, estão em estado provisório na maioria das anotações. Pode-se dizer que são imagens geradoras que "[...] funcionam, na verdade, como sensações alimentadoras da trajetória, pois são responsáveis pela manutenção do andamento do processo e, consequentemente, pelo crescimento da obra" (SALLES, 1998, p.57). São como anotações da sua experiência vivida; imagens que se constituem como instrumentos de rememoração e/ou (re) operação do vivido. Essas imagens geradoras nos cadernos de Paes Leme, em sua maioria, podem ser definidas como imagens-lembrança, as quais têm por função estabelecerem-se como *insights* do processo de criação de Paes Leme.

Nas imagens, em planos mais gerais, pode-se observar que a espiral é uma forma recorrente nas anotações dessa artista, assim como nas estruturas formal e espacial de diversos de seus trabalhos.

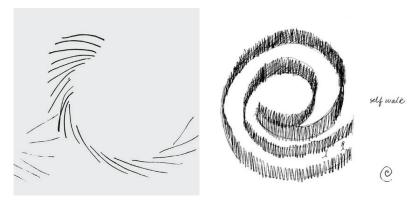


Figura 16 Shirley Paes Leme, *Imagem geradora: espiral. Fonte:* anotações da artista (C6:13). Banco de Dados do LEENA/UFES.

Figura 17 Shirley Paes Leme, *Esboço para a instalação: a espiral como imagem geradora Fonte:* anotações da artista (CO:117). Banco de Dados do LEENA /UFES.

Encontram-se também nesses arquivos da artista diversas imagens que funcionam como projetos em estado avançado de reflexão, apontando uma grande proximidade com a obra em processo de







materialização. É interessante observar, também, que, à medida que a leitura dos documentos de Paes Leme conduz às obras mais recentes, existe o quase total abandono do texto verbal. Quando aparecem, são como títulos: breves, sintéticos e solitários; assim, imagens referentes a esse ciclo de obras têm sua gênese centrada em anotações visuais, sem indicações verbais sobre os estudos. Uma ressalva deve ser feita: simultaneamente a essa experimentação eidética, existem documentos de experimentação conceitual de alguns dos projetos e obras que são exclusivamente de textos verbais, porém não se encontram atrelados às imagens, nem mesmo participam do mesmo suporte de registros, pois são predominantemente registros digitais ou em arquivos avulsos.

A memória como matéria

Saindo do campo imediato das anotações da artista, podemos avançar em um campo um pouco mais profundo na análise dos dados presentes nesses arquivos pessoais, os documentos de processo. A prática projetiva de Paes Leme parece ser permeada por reflexões que vão estabelecendo os contornos formais e conceituais da presença de sua memória e da memória das matérias presentes na sua obra. Assim, nos parece possível dizer que, assim como os materiais físicos que constituem sua obra, uma outra matéria lhe toma de assalto: o vivido transformado em memória. Tomamos aqui novamente a ideia exposta por Fayga Ostrower pois consideramos que nos cadernos de Paes Leme se estrutura "uma nova geografia ambiental, geografia unicamente humana uma nova geografia ambiental, geografia unicamente humana" (1997, p.18).

É nessa geografia humana que Paes Leme cria a noção do fato atual, do (por)vir e do vivido, constituindo-se, pois, como determinante da noção de temporalidade que envolve o seu processo de criação. Os documentos do processo que envolveram a sua produção no inicio dos anos de 2000, constituem-se como um lugar particular nessa geografia: uma extensão de seu *limite movente*, do corpo da artista que desliza entre a passado e o futuro (BÉRGSON, 1999). Desse modo, os cadernos de Paes Leme, como extremidades móveis, põem-se no centro do seu movimento criador, trazem à luz marcas do processo de construção de um projeto poético que transforma a imagem da experiência sensível em lembrança para novamente pô-la em movimento, como lembrança que se torna imagem. Seus cadernos são







lócus de suas imagens-lembrança, imagens geradoras em seu processo de criação. São evidências de que o vivido é matéria de sua obra.

A percepção da memória da obra, seu percurso gerativo, grafada nos documentos do processo, evidenciam que há uma articulação da artista com a memória da matéria, impressa na sua própria materialidade, deixando ao longo do seu processo criativo, marcas da mediação dos fenômenos que envolvem a artista e a matéria em suas mediações com o mundo. Em Paes Leme, essa mediação é matéria constituinte do seu projeto poético: a lembrança é o lugar onde Paes Leme põe o futuro em movimento. Seu projeto poético é claramente um projeto com tendência para o diálogo contínuo entre sua experiência e a e memória impressa nos materiais com que ela trabalha.

O objeto impresso na sua memória, e registrado nos documentos do processo como imagens-lembrança, constitui-se como ponto de partida que aciona o seu processo de criação, no qual ela fala do futuro (da obra, ainda em seu estado germinal). A artista, nessa sua geografia íntima, toma do passado o que se colocará presente, uma memória que construirá um futuro pelo qual se espera — no movimento aparentemente congelado em frente ao olhar.

Memórias particulares e coletivas, em movimento no tempo contínuo, tocam formas e sentimentos primitivos: arquétipos compartilhados. Paes Leme busca em si aquilo que está para além dela mesma e de sua experiência. Seu trabalho move-se em direção dos objetos e formas primitivas, primeiras, pertencentes àquela magia ancestral que compartilha o corpo social, na origem da arte e do mito (FISCHER, 1983). Essa tendência pode ser percebida tanto nas suas anotações, como em observações de percebedores que interagiram com sua obra: essa mensagem está impressa no trabalho e nas matérias utilizadas.

No projeto poético de Paes Leme, é evidente a tendência expressa no seu desejo de trazer o passado para o presente, não especificamente a sua memória, mas no que a sua memória toca o que é primeiro, o que é arquétipo. Seu trabalho focaliza o desejo e a emoção de todos nós. Os objetos que ela constrói são híbridos entre formas primitivas e contemporâneas,





encontrando um sentimento de equilíbrio e harmonia relacionado com a essência do homem ³

The space is stimulating. It gives emotions, brings back the past, mumifed bodies Bones and dry skins: human essence [...] structures of line, resembles

Tribal arctecture yet it is contemporary art.4

A artista se aproxima dessa tendência por meio do que Santo Agostinho chamou de *passagem do presente*,⁵ que se difere do presente pontual por estender — se num certo espaço de tempo que torna possível a medida e apreensão do movimento, porque este — como o tempo — se dá em extensão. Nessa passagem pelo presente, ela encontra o "tempo passado", reminiscências que revelam parte da fonte geradora de sua experiência formal e espacial.

Na Figura 18, detalhe da página 42 do terceiro caderno, podem-se perceber elementos indiciais dessa tendência. Na quinta e sexta linhas, lê-se: "It express to others my own relationship to these historic primal forms of sculpture" (Expressa minha relação com estas formas primeiras de escultura). A artista localiza a sua produção como mediação entre o arquétipo e sua relação com essas formas primeiras. Também parece ficar expresso, nessa página, o procedimento construtivo que acompanhará Paes Leme por muito tempo após seu retorno dos EUA: "I use monolític forms and stacking or layering to denote time past" (Eu uso formas monolíticas e empilho ou as deito em camadas para evidenciar o passado). Essa aproximação construtiva com os monumentos pré-históricos é uma tendência das experimentações topológicas da artista, em especial nas obras do final dos anos de 1990 e inicio de 2000.





³ J. Duham, crítica de Arte e, então, presidente do Conselho Mundial de Gravura, num texto sobre a artista durante seus estudos na Califórnia, USA (material pertencente à artista, recolhido em janeiro de 2000).

⁴ Space and Memory, texto escrito por Jim Jordan que é crítico de arte na Bay Area na Califórnia, USA (material recolhido com a artista). "[...] o espaço é estimulante. Provoca emoções, retoma o passado, corpos mumificados. Ossos e peles secas: essência humana [...] ainda que arquitetura tribal, é arte contemporânea".

⁵ Santo Agostinho, 1992, p. 266-296



Ruins have architectural order, but
the age of the elements disarrange
the balance liming concepts of prehistoric monumental store sites located
in few ste. I express to others my
own ulationship to these historic primal
forms of sculpture. I use monolithic
forms and stacking or layering to
denote thine past.

- 1 Ruins have architectural order, but
- 2 the age of the elements desarange
- 3 the balance. Living concepts of prehis -
- 4 toric monumental stone sites located
- 5 in Peru etc... I express to others my
- 6 own relationship to these historic primal
- 7 forms of sculpture. I use monolithic
- 8 orms and stacking or layering to
- 9 denote time past

Figura 18 Shirley Paes Leme, *Diálogo com o passado do homem: recorte de página.* Fonte: cadernos da artista (C3:42). Banco de Dados do LEENA/UFES.

No conjunto dessas anotações, pode-se perceber que se revelam as interações entre as tendências e a intencionalidade no projeto poético de Paes Leme. Ela tem consciência das suas tendências e as potencializa, conduzindo o percebedor ao melhor e mais adequado modo de se colocar ao objeto. Shirley Paes Leme sintetiza, em um depoimento de maio de 1999, o ciclo de transformação do seu trabalho: o que foi vivido se refará com uma nova germinação, levando a um novo ciclo da vida.... Assim, descreve o tempo como algo que não pode ser retido, porém, também como algo impresso no espaço da memória e, desse modo, contínuo: "Minhas memórias de infância sempre estiveram presentes em meu trabalho de arte [...]. À essas memórias, ela interpõe a memória dos materiais com os quais trabalha.





I parfer to work with natural material because of their feeling of age and prior function, and the dimension these qualities ad to the works. I strive to emphose ze their strength as they are combined with each other and in the Jimol form of the object

10 - I prefer to work with natural

11 — material because of their feeling

12 - of age and prior function, and

13 — the dimension these qualities

14 - ad to the works. I strive to emphasi

15 - ze their strength as they are combined

16 - with each other and in the final

17 — form of the object.

Figura 19 Shirley Paes Leme, *Reflexão sobre a escolha e a memória dos materiais.* Fonte: cadernos da artista (C3:42).

Na memória de Paes Leme se encontra a satisfação da mente criadora da artista que dá corpo a um outro corpo: sua obra em processo. Estabelece-se aí um diálogo com a matéria no processo de criação. Índices da ação comunicativa intrapessoal expressa no projeto poético da artista, esse diálogo com a matéria revela que o tempo, "felling of age" e sua ação na matéria são elementos de ordem constitutiva no seu trabalho. Em outro recorte desse documento C3:42 (Figura 20), ela expressa sua preferência pela matéria orgânica, pelos materiais naturais; revela-se, ainda, outra tendência de seu projeto poético, a escolha dos materiais. Ela revela a razão dessa preferência na linha 11: "[...] because of their feeling of age and prior function". Refere-se à memória desses materiais estabelecida tanto por sua função primeira (prior function), quanto pela impressão das marcas da ação do tempo nessas matérias (feeling of age). Essas características são agregadas ao seu trabalho, acrescentando-lhe um conjunto de qualidades impossíveis de serem estabelecidas, senão pela interação da matéria no projeto poético da obra. Paes Leme sabe disso e toma para si, e para a obra, "[...] the dimension these qualities ad to the works". A ação







criadora da artista busca, então, enfatizar a "força" de cada um dos elementos constituintes da materialização de sua poética; não isoladamente, mas na combinação de cada um deles na definição da forma final do objeto: "I strive to emphasize their strength as they are combined with each other and in the final form of the object".

É da combinação dos materiais, suas características e potencialidades, suas fraquezas e limitações, que ela gera a tensão no percebedor: a chama, e sua capacidade de incendiar uma floresta, está em estado de hibernação entre o mar de gravetos (Fig. 6 e Fig. 7). Esse aparente estado de instabilidade gera um interpretante que promove contemplação e temor ao mesmo tempo.

```
The intentions and ideas behind my work are starting points rather than tracks to follow. The identity of the work emerges only because of my past, human being past.
```

- 18 The intentions and ideas behid my
- 19 work are starting points rather than
- 20 tracks to follow. The identity of
- 21 the work emerges only because of
- 22 my past, human being past.

Figura 20 Shirley Paes Leme, *Anotação sobre os vínculos de sua obra com sua memória.* Fonte: cadernos da artista (C3:42). Banco de Dados do LEENA/UFES.

Essa ênfase na memória dos materiais, bem como na memória cultural de seu uso, está presente em diferentes momentos dos documentos do processo de Paes Leme. Essa atitude tende a constituir-se na presentificação do passado que está acessível na e pela memória, registrada como fragmentos da experiência vivida — tanto pela artista como sujeito e espécie humana, quanto pelos materiais com os quais ela trabalha. Na sequência da página, desvela-se a intenção. A Figura 5 revela como os conceitos que norteiam sua produção estruturam-se como pontos de partida (*starting points*), mais como passos rígidos a serem seguidos (*tracks to fellow*). Na conclusão desse documento, ela demarca a identidade de seu projeto poético. Nas linhas 20 a 22,





conclui: "[...] the identity of my work emerges only because of my past, human being past". Consideradas as tendências inerentes ao seu projeto, a identidade do processo de criação de Paes Leme, e, consequentemente, de sua obra é fruto de sua memória, do seu passado como passado da raça humana.

A ação criadora de Paes Leme, evidenciada em seus arquivos pessoais é, assim, uma etnografia de percursos, que se estabelece a partir de uma origem antropológica, cuja recompensa material é a própria continuidade da mente criadora e sua materialização no projeto poético da artista. Assim, sua obra e os documentos de sua gênese carregam em si reminiscências de uma existência aparentemente silenciosa, mas que gritam na interação com o público, seja pela obra, seja por meio de estudos do processo de criação. Esses estudos da gênese da obra poderão, pois, acrescentar competências ao percebedor, de modo a tornar mais ampla sua percepção da obra, uma vez que fazem emergir a semiose que envolveu a produção do referido fenômeno que se coloca à sua percepção. Não que essas informações sejam mais relevantes que a obra, mas elas revelam outros aspectos do fenômeno percebido que aqueles imediatamente impressos na sua superfície, aproximando o percebedor do todo que envolve a obra em sua vagueza e incompletude. Esse estudo do processo é uma ficção a mais no encantamento da obra.

A memória de Paes Leme canta em cada parte que a estrutura. Essa canção é a sinfonia do processo de criação, o qual é acompanhado pela sinfonia da memória, todos grafados nos arquivos pessoais da artista. Obra e memória se congregam e se fazem perceber como tal. Fazem florescer tanto a história da artista, quanto a dos materiais com os quais a artista trabalha. Juntos fazem evidenciar que a matéria edificante de seu trabalho é a própria memória impressa nos fenômenos que se põem aos seus sentidos e à interação dessa memória com a sua obra.









Referências

- BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção*. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Cia da Letras, 2006
- BELLOTTO, H. L. *Arquivos Permanentes*: Tratamento Documental. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2004
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória.* 2. ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas* estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CIRILLO, J. *Imagem-lembrança*: comunicação e memória no processo de criação. São Paulo, SP: PUC, 2004. Originalmente apresentada como tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo., 2004.
- CIRILLO, J.; GRANDO, A (org.). *Arqueologias da Criação:* estudos sobre o processo de criação. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- CONH. Comunicação e indústria cultural. São Paulo: Nacional, 1977.
- DIMBLEY, R.; BURTON, G. *Teorias da Comunicação*. São Paulo: Ed. Anhanguera, 1990
- FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte.* 10. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1987
- GRÉSILLON, Almuth. *Éléments de critique génétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.
- HAY, Louis. *A montante da escrita*. Tradução de José Renato Câmara. Papéis Avulsos, Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, n. 33, p. 5 -19, 1999
- _____. *O texto não existe*: reflexões sobre crítica genética. In: ZULAR, Roberto (Org.). Criação em processo: ensaios sobre crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 29-44.
- LANDESMUSEUM. *Contemporary sculpture: projects in Münster* 1997. Ostfildern-Ruit: Verlag, 1997.
- LIGHTMAN, Alan. *Sonhos de Einstein.* 4. ed. Tradução de Marcelo Levy. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- MINK, Janis. *Marcel Duchamp*: a arte como contra-arte. Köln:Taschen, 1994.





- MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI. *Catálogo da exposição* Ocupações, de Artur Barrio e Antônio Manuel. Niterói:MAC, [199?].
- MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Reperti.* Nuremberg: DAVarlag das Andere,1992.
- OSTROWER, F. *Criatividade e Processos de Criação*. 21a. Ed. São Paulo Vozes, 1997.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3. ed. Tradução de Maria Helena Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- SALLES, C. O gesto inacabado. São Paulo: Anna Blume, 1998
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética:* uma nova introdução. São Paulo: EDUC, 2008.
- SANTAELLA, L. A teoria geral dos signos. São Paulo: Pioneira. 2000b
- SANTAELLA, L. Aula ministrada no Programa interinstitucional de Mestrado na Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2000a
- SANTAELLA, Lúcia. *A percepção:* uma teoria semiótica. 2. ed. São Paulo: Experimento, 1998.
- SANTOS, Paulo R. Elian dos. *Arquivos de cientistas*: gênese documental e procedimentos de organização. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2005
- SILVA, Heron Vargas. *Chico Science & nação Zumbi*: um estudo sobre o hibridismo e as relações entre música popular, mídia e cultura. 2003. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.
- WELTGE, Sigrif W. Bauhaus textiles. London: Thames and Hudson,
- ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo:* ensaios sobre crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002







Nos perderemos entre monstros da nossa própria criação.

RENATO RUSSO







Minhas criações:

(comece aqui sua própria criação)















Esse livro foi composto com as tipografias Source Serif e Sans no miolo, sobretudo em corpo 10/12, e a tipografia Salvatore para títulos e intertítulos.

Impresso na GráficaGSA em 2019. Miolo em papel Offset 75g e capa em Couché Fosco 300g.

