

## INCIDENTES DE UM PERCURSO<sup>1</sup>

Gabriela Caetano D' Amoreira - UNESP

### Resumo

Este artigo trata de uma reflexão sobre certos aspectos da contemplação e da suspensão temporal que reconheço em meu trabalho artístico, e para isso problematizei a sobrevivência das formas, procurando alcançar algumas repetições com diferença através dos retábulos de Rogier Van der Weyden e Simoni Martini. Para isso parto de trabalhos artísticos realizados por mim, relacionados a fotografia e o vídeo, e busco nesses artistas uma forma de encontrar parentescos e criar redes de relações.

**Palavras Chaves:** História da arte; arte contemporânea; fotografia; vídeo

### Abstract

*This article is a reflection on some aspects of contemplation and temporal suspension that I recognize in my artwork, and it should discuss the survival of forms, seeking to achieve some repetition with difference, through the altarpieces of Rogier Van der Weyden and Simoni Martini. For this I used the artwork made by me in connection with photography and video, and these artists sought a way to find and create networks of kinship relations.*

**Key words:** Art History; Contemporary Art; Photography; Video

Proponho-me neste artigo a pensar a obra como sonho, e para isso parto da consideração que sonhamos sempre os mesmos sonhos, mas os esquecemos e por isso cada vez que acordamos pensamos serem sempre diferentes. E sendo assim, se considerarmos o sonho como a arte, talvez então ela mostre sempre as mesmas coisas, mas como as esquecemos ou nos perdemos em meio à confusão da obra, acabamos pensando que as mesmas acabaram de nascer e são sempre novas. Se for assim, a arte poderia ser como a matemática ou a filosofia, pois quando comparamos estes domínios, podemos mais facilmente aceitar o fato de que estamos sempre diante dessas mesmas questões.

Assim para pensar a obra de arte, seria preciso encarar a recorrência de certos traços e abordá-los como vestígios alcançados pela sobrevivência das formas. Cada obra traria consigo uma espécie de código secreto que volta de modo impremeditado, retorna do esquecimento como uma avaria ou lapso. Pensar as imagens artísticas seria procurar estes detalhes que assinalam esta recorrência ou

retorno. A história da arte seria alcançada não como sucessão de estilos, mas como uma Babel que volta nos sonhos do artista, alojando-se na sua criação e fora do tempo, a espera de um encontro que possa enfim acontecer, embora só se possa reconhecê-lo depois do ocorrido. Sobre esse aspecto, Focillon diz que:

Podem não ter consciência de si mesmas, mas existem. Para existir, não precisam se conhecer. Entre mestres que nunca tiveram a menor ligação entre si e que estão separados por tudo – a natureza, à distância, os séculos - a vida das formas estabelece estreitas relações.<sup>2</sup>

Dessa maneira me pergunto o motivo de escrever sobre trabalhos em transição. Talvez seja essa uma grande pergunta que insiste em rodear meus pensamentos. Para quê e para quem escrever? Esses são assuntos que permeiam minhas reflexões. Quero ser sincera, e ao usar das minhas vivências, busco aprofundar meu repertório acadêmico, acrescentando embasamento ao processo artístico. Assim, considero não se tratar somente de uma particularidade minha, dotada de caráter absolutamente original, singular ou específica existente somente de minha trajetória, mas uma constante nos procedimentos artísticos. É assim que decido buscar uma interlocução com alguns artistas, pois em suas obras apresentaram questões pontuais muito parecidas com as mostradas em meus trabalhos. Neste sentido não se trata de dar ao presente a última palavra fazendo reviver o mito modernista da originalidade das vanguardas, mas de considerar como que obras de arte pretéritas podem ser pensadas na contemporaneidade encontrado parentescos formais e realizando encontros temporais únicos.

Sendo assim, busco algumas aproximações com artistas do período gótico europeu, Rogier Van der Weyden (Bélgica, 1400 – Bélgica, 1464) e Simone Martini (Itália, 1285? - França, 1344), e pontuarei algumas de suas obras, criando relações com alguns dos meus trabalhos. Sem pretender uma equiparação, trata-se de buscar referências de proximidades e distâncias, reconhecendo ali certas tangências, mas guardando as devidas proporções entre os nomes consagrados e sua inegável repercussão e desdobramentos. Longe de um olhar arrogante que força uma equivalência, trata-se de recorrer a estes pintores como os viajantes recorrem às estrelas para seguir em sua jornada.

## 1. | Afinidades secretas

Apresento aqui o primeiro trabalho escolhido. Trata-se de um vídeo, *[in] amanhecer*, que traz imagens de copas e galhos de uma árvore em negativo, seguido por um fundo dourado. As imagens vão sendo sobrepostas uma a uma, sempre indicando uma possível troca de quadro. Uma espera quase infinita. A ilusão iminente de que por traz das camadas, uma resposta irá surgir. Uma imagem que se repete, não sendo, porém, a mesma. A árvore simboliza aqui o espaço entre a noite e o dia que virá. A espera infinita. O dia que nunca irá nascer. A imagem estática insiste na espera e agrada na estética do silêncio.



Fig. 1 | *[In] Amanhecer*, Gabriela Caetano, 2006. Still de vídeo. Dimensões variáveis.

Este vídeo me levou a repensar a apresentação do trabalho fotográfico. Ao permitir o uso de fotografias sequenciadas, criando uma narrativa temporal, brincando com questões de luz e cor, passo a proporcionar uma discussão do suporte, e da própria interpretação fotográfica como linguagem estática e única. Ao manipular digitalmente fotografias, colocando-as numa posição videográfica, traço um novo caminho, que busca avançar uma reflexão mais consistente sobre a obra. Não quero aqui, cair numa simples decodificação figurativa, pois acredito ser esse um dos caminhos mais limitadores que possam colocar em questão a leitura da imagem artística, pois sendo uma análise puramente descritiva, esta pode ser tão complicada e redutora, como uma abordagem contextual ou outra de natureza biográfica. Dessa maneira, cabe informar que este trabalho foi apresentado em 2007 numa exposição coletiva, no espaço da Fundação Cultural Badesc, em Florianópolis,

chamada *Ressonância(s)*. Naquela ocasião, pedi à professora de história da arte um texto para este trabalho, cujo conteúdo transcrevo:

Gabriela Caetano propõe uma sequência de fotos transformadas num vídeo de cenas fixas e silenciosas, remetendo à eternidade que incide sobre a repetição. Enquanto as imagens congeladas de copas e galhos de árvores em negativo assemelham-se a esqueletos, a contemplação aparece como exercício de supressão de mundo, vazio e ausência. [...] do seu aquém um espectador constata a transitoriedade das imagens, armadilha que afunda o olho naquilo que foi visto pressentindo que logo tudo acabará esquecido.<sup>3</sup>

Depois de me debater por um longo tempo com esta desconfortável abordagem, encontrei uma entrada nos trabalhos de Simoni Martini<sup>4</sup>. Pude observar em suas pinturas a relação com o vegetal: o suporte de madeira, a presença de flores e galhos, o recurso de entalhe. Mas deter-me sobre esses pontos seria empobrecer o olhar. Assim voltei-me para alguns traços da tradição pictórica da qual ele pertencia como o uso do dourado como elemento formador do fundo, a iluminação diante dos personagens centrais da tela, a áurea misteriosa e sagrada da imagem, a decoração em todo o contorno da composição, além da visão formal dos ramos que aparecem ora como elemento compositivo na cena, ora como falsos entalhes em torno dos personagens.



Fig. 2 | The Annunciation and Two Saints, Simone Martini, 1333. Têmpera sobre madeira, 184 x 210cm. Uffizi, Florença.

Neste movimento em que o vídeo vira foto e a foto é o *still* do vídeo, percebo o gesto que é recorrente e que permite me aproximar do retábulo gótico: é a

contemplação que se instala. Mas é necessário um esforço para perceber outros conceitos similares que reconheço mais camuflados através do vídeo, tal como a própria suspensão temporal da cena. Tanto no vídeo como nas telas de Martini, o tempo é elemento suspenso e intocável. Não se pode dizer da hora dos fatos. Não se localiza o lugar terreno da cena. Esta suspensão é acima de tudo uma possibilidade para entender a questão maior contida na tela, a própria relação com o segredo da vida e da morte que se aloja ali. Nessa busca para abordar a relação da fotografia com o vídeo e ao tentar aceitar um sentido de contemplação que permite aproximar duas temporalidades distintas, é necessário recusar um enfoque automático e premeditado para aceitar que certas conjunções guardem sempre uma dose de acaso e enigma.

De nome *Passagem*, o próximo trabalho que relaciono aqui, também consiste num vídeo, sendo que nesta obra o que se pode ver é uma mudança temporal que acontece diante dos olhos, sem que ao menos uma das formas apresentadas sofra modificações. Vemos uma única imagem em preto e branco. A cor é quem conduz o movimento. Tudo se inicia em branco. Aos poucos a imagem fotográfica aparece na tela. Na medida em que o contraste desta foto vai se acentuando, vamos conseguindo visualizar a imagem. Segue assim até se obter uma visão bem escura. O fundo preto assinala o fim do vídeo.



Fig. 3 | *Passagem*, Gabriela Caetano, 2008. Still de vídeo. Dimensões variáveis.

Para aproximar as relações entre o vídeo *Passagem* e o artista Rogier Van der Weyden, escolhi iniciar por uma questão bastante recorrente nos meus trabalhos artísticos, que é a questão da espera do acontecimento (ou do fato final) através da sucessão do tempo (ainda que de formas distintas). Em suas telas, Weyden busca

conduzir o acontecimento de forma ao mesmo tempo descritiva e narrativa, conduzindo os olhos do espectador pelo espaço da obra. Em seus retábulos, isso se apresenta através de um fundo que vai até onde a vista alcança e que complementa o cenário e ajuda a estender o alcance daquilo que se passa no primeiro plano. Do mesmo modo, o detalhamento do cenário e a consistência dos planejamentos ajudam a ampliar o efeito dramático dos gestos contornando qualquer dúvida acerca do que ali se passa, ou seja, conferindo a real visão temporal da paisagem que acompanha o drama.



Fig. 4 | Mary Altarpiece, Rogier Van der Weyden, 1440. Têmpera s/ madeira. Staatliche Museen.

Há questões formais também bastante significativas, porém não se trata neste momento de glorificar apenas esse traço da obra, desmerecendo outros pontos de reflexão tão importantes ou até mais nesta abordagem. Chama atenção o fato de que neste retábulo, tanto a pintura quanto o suporte confundem o olhar: a madeira se funde a tela parecendo pintura e a pintura simula madeira parecendo um simples complemento decorativo ou moldura. Em outras palavras, a sucessão dos acontecimentos apresentada nos trabalhos de Van der Weyden possui um diferencial, deixando de ser apenas um retábulo renascentista produzido durante todo o período<sup>5</sup>. Há aqui de fato, uma diferença que surge em meio a outros retábulos e outros artistas dessa mesma época.

Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um relevante contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão.<sup>6</sup>

Acompanhando a preocupação de contar e mostrar o acontecimento em que o divino se faz humano e mortal, há ainda uma mudança do fundo pictórico, mostrando assim, que o fato apresentado não se desenrola todo de uma única vez, que há pausas e diferentes tempos entre as cenas, sendo que o sentido narrativo não está todo nas partes, mas se constitui entre as partes. É como observar algo através de véus, fazendo o olho atravessar uma fenda e enxergar outro ponto além. Eis o movimento da imagem que permite relacionar a pintura em três cenas com o *still* do vídeo.

Por outro lado, a relação do vídeo com a fotografia pode ser feita especialmente a partir da cor, pois a escolha da cartela cromática está diretamente relacionada à poética, uma vez que seu uso potencializa os sentidos daquilo que o artista se propõe a pensar. Nos meus trabalhos ela entra sempre contida, busca espaço entre os inúmeros estudos em preto e branco. A opção por determinada cor, normalmente acaba inserindo novos significantes às imagens, implicando uma relação entre figura e fundo. Nos trabalhos *[In] Amanhecer* e *Passagem*, o uso da cor ou a falta dela, são determinantes para o entendimento do trabalho. Assim, reconheço uma relação com Simoni Martini no fundo chapado e quase sempre monocromático, e em Van der Weyden com a ênfase nas cores puras do planejamento.

Além da cor, há também outros recursos utilizados nos trabalhos, como a grade. No vídeo *[In] Amanhecer* ela aparece na transição das fotos e na transparência criada pela retícula do vídeo. Ficam em evidência durante os encontros e contatos que formam entre as imagens. Como se o término de uma, gerasse o início da outra. Os galhos de uma, saem e agarram a próxima imagem. Quase numa tentativa desesperada de unirem-se uma a outra.

## 2. | Montagens e proximidades

A escolha da paisagem, da árvore como tema principal nos meus trabalhos, é algo recorrente desde o início da minha produção, porém não busco somente a forma, cor ou a simples composição; busco nessas telas uma ligação conceitual e poética com maior densidade. Meu ponto de partida é que a arte não tem como

tarefa produzir objetos úteis e funcionais, mas toda a obra é uma espécie de máquina que funciona avariada e que põe em funcionamento certas surpresas e assombros. Mas como nada se inventa e nada se cria sozinho, ao fazer girar esta máquina retornam antigas questões, sendo os olhos de hoje banhados largamente pelas imagens produzidas em outros tempos, revisitando e renovando nossos arquivos de memória e criatividade, não só em relação ao tempo particular do artista, mas também ao repertório cultural do qual ele é herdeiro.

Todos nós sonhamos. Inventamos nos nossos sonhos não apenas uma série de circunstâncias encadeadas, uma dialética do acontecimento, mas também seres, uma natureza, um espaço, de uma autenticidade obsessiva e ilusória. Somos os pintores e os dramaturgos involuntários de uma série de batalhas, de paisagens, de cenas de caça e de rapto, e compomos todo um museu noturno de obras-primas repentinas, cuja inverossimilhança é sustentada pelo enredo, mas não pela solidez das massas ou pela precisão dos tons. A cada memória, põe, igualmente, à disposição de cada um de nós um rico repertório.<sup>7</sup>

Alguns conceitos apresentados aqui são de fato importantes para o entendimento coletivo das obras. Questões como a montagem, a repetição e a perda da origem, são trabalhadas nas minhas séries desde os primeiros estudos realizados na universidade. A busca pela composição agregada, das possibilidades do conjunto, *da diferença na série que só é possível na repetição*<sup>8</sup>; é dessa repetição metódica para qual levo meus processos e pesquisas plásticas, além da maneira sutil como elas se diferenciam entre si, são de fato pontos importantes que vejo também nas obras dos artistas onde busco aproximação aqui. De acordo com Deleuze:

Semelhanças são desfeitas para se descobrir uma igualdade que permita identificar um fenômeno nas condições particulares da experimentação. A repetição só aparece, aqui, na passagem de uma ordem de generalidade a outra, aflorando por ocasião desta passagem e graças a ela.<sup>9</sup>

Ainda que com outras lentes, os dois artistas góticos a que recorro ampliam certos entendimentos do meu próprio trabalho. Se Simoni de Martini pôde registrar um evento associado à mitologia sagrada, e ainda assim mostrar um comportamento

extremamente humano, e se Van der Weyden destaca o inalcançável fato de que um ser divino entrega sua vida como um simples mortal, entendo que essas cenas de mistério e o que as liga é uma circunstância que escapa ao entendimento e por isso mesmo foi e continua sendo tão revisitada na arte. Guardada as devidas proporções, ainda é para mim um mistério o fato de que os seres vivos morrem, e que todo ser vivente é finito, mesmo uma árvore.

Volto a afirmar que nenhuma obra nasce de um ponto zero, que nada pode ser considerada uma criação absolutamente nova ou sem precedente, podendo dispensar outras referências histórico-artísticas. Parece-me bastante plausível que apesar de viver num tempo específico, todo artista pode alcançar outras temporalidades, outros pensamentos e sensibilidades materializando na obra estes seus recuos e solavancos em relação ao seu presente. Vivemos nosso tempo e produzimos sempre retornando a algo pré-existente ou que já existiu de alguma maneira em outras temporalidades. Assim a potência da obra não resulta na sua originalidade absoluta, mas naquilo que insiste e persiste, que faz retornar questões irresolutas por meio de des-tempos. Entenda-se por des-tempo não a ausência, mas a heterogeneidade e impureza do tempo, imaginando-as como um feixe ou turbilhão.

Desse modo, penso a criação em série como uma maneira de completar as imagens que produzo, de forma a trabalharem como fio temporal da narrativa que teço, não sendo, porém uma necessidade primária de começo, meio e fim, mas sim, agindo como retornos possíveis ao universo que pretendo apresentar dentro da arte. Sobre a série, é importante salientar também que mesmo que ela não aconteça sozinha, é necessário a vontade superior do próprio artista, há sempre uma certa compulsão em agrupá-la, ajustá-la – completar o vazio que há ali. Mesmo que não se trate de retábulos, no caso dípticos, trípticos, ou mesmo polípticos, há sempre nas telas dos artistas desse período, certa preocupação com questões de narrativa, o desenrolar dos acontecimentos mostrados na pintura.

Tudo se repete, transforma-se e, principalmente, renova-se. Mesmo o artista ao processar suas inquietações e afecções mais profundas, faz outra coisa que não é da ordem do pôr pra fora e vomitar seus devaneios interiores. Ele as materializa em outras coisas e talvez nunca consiga plenamente, por isto mesmo cria recorrentemente. Igualmente, não há verdade universal, do mesmo modo que não

há uma arte única. Tudo que vemos é uma constante re-elaboração das questões que acompanham o homem desde seus tempos mais remotos, sejam elas coberturas de ouro, ou falsa tinta dourada industrial, produção de arabescos decorativos nos retábulos renascentistas, ou vídeo-projeções de fundo dourado com esqueletos gráficos. Nada é invenção última. A cada tempo ou período, as questões voltam a perturbar. O que muda é o foco, o ângulo que vemos. Uma maçã não tem apenas um só lado, nem uma só cor, nem um gosto apenas. O que muda é a percepção que cada um vai ter ao prová-la. E temos que prová-la, do contrário nunca saberemos realmente o que ela é. E assim é um artista. É aquele que prova a maçã do conhecimento e não tem medo de anunciar um novo gosto, ou pintá-la sob uma nova cor, pois no fundo ainda é uma maçã, mesmo que para a maioria, pareça se tratar de uma nova fruta desconhecida. Algo novo e antes nunca descoberto. Se pensarmos no trabalho de arte como uma montagem, uma cena, talvez fique um tanto mais fácil entender algumas relações, entre a arte contemporânea e sua própria história. O artista tenta criar na obra uma visão daquilo que não se pode projetar verdadeiramente.

Nos meus trabalhos acabo por observar esta questão. Os véus que escondem a verdade, transparências que simulam realidades, mas nunca a projeção factual do objeto. Ao tratar dos galhos secos de uma árvore e procurar travestir de arte a experiência com a morte, transformando-a e reapresentando-a em novas formas, questiono a necessidade de preservar o vínculo com um começo ou o ponto de partida através do qual escolhi me tornar artista. Os acontecimentos da obra, o que veio antes, e o que se desdobra adquirem novas consistências e ganha vida própria, metamorfoseando-se incessantemente. A poética trata das coisas vivas e imaginárias, mas seu caminho não é um percurso em linha reta, progressiva e acumulativa. Cada ponto do caminho é um labirinto que implica sempre em novas escolhas e outras descobertas, frequentemente abandonos e também riscos.

Por outro lado, se a obra de arte é como uma cena de sonho pode-se supor então, que a obra de arte produz um efeito que confunde os olhos daquele que se vê diante dela, suspendendo seu tempo e lugar, realizando um encontro que pertence a ilusão. Assim, podemos compreender que o olho do espectador, apenas poderá enxergar a obra do seu lugar, do seu ponto de vista, e que dessa maneira, nenhuma

outra pessoa poderá ver exatamente aquilo que ele está vendo, uma vez que não se encontra no mesmo lugar e nem no mesmo ponto de observação que ele. E ao admitirmos ser a obra de arte uma suspensão podemos compartilhar as visões da mesma? Se cada olhar é portador de uma memória íntima, será que essa memória pode ser compartilhada? Talvez. Não creio caber aqui encontrar uma resposta única e exata.

### 3. | Sentidos são encontros

Como artista encontro-me sempre diante de uma imagem perturbadora, que me antecede e que irá persistir depois de mim. Estou diante do tempo e da memória que me acompanha. O anacronismo é uma aproximação, um modo de relacionar as coisas. Vou compreendendo que todo tempo é impuro e heterogêneo, e só a memória é capaz de produzir uma semelhança deslocada, que é inverificável e que ocorre em instantes de proximidade empática. Esta maneira de conceber a relação da obra com o tempo também é tratada por Didi-Huberman<sup>10</sup>, embora tenha sido precedido por muitos outros teóricos:

Mas esta lembrança assim “formada” já possui propriedades particulares. Foi trabalhada por uma espécie de memória invertida, feita de esquecimentos calculados. Esquecimentos calculados com que fim e segundo de medidas? Entramos em um domínio diferente daquele da memória e da imaginação. Temos o pressentimento de que a vida das formas no espírito não está calcada na vida das imagens e das lembranças.<sup>11</sup>

As imagens são sempre portadoras de um mal-estar, algo irresoluto que sempre volta. Para alcançar esta dimensão perturbadora e inquietante que fica latente e cintila através da obra, é preciso desconstruir o tempo linear e contínuo, buscando as fibras entrelaçadas de outras temporalidades, realizando o movimento que acontece na *contradança das cronologias*<sup>12</sup>. Chega-se assim ao entendimento de montagem como lâminas temporais que se contaminam através de fendas ou dobras ou mesmo infiltrações, onde as diferentes formas parecem fazer sentido, realizando um encontro onde tudo cintila do mesmo modo que o relâmpago ilumina uma noite escura e tempestade.

Em outras palavras, reconheço os galhos calcinados que insistem e persistem no meu trabalho relacionando-os com um tempo biográfico, mas especialmente os reconheço como imagens dotadas de um estranho parentesco que se situa num tempo distante, onde acenam para mim outras obras de arte. Devo admitir que este aceno é posterior aquilo que consegui materializar, assim não há linearidade e sim encontros de semelhanças, que só podem ser reconhecidas pela intensidade empática, percepções deslocadas de seu contexto, situadas numa série labiríntica perdida no caos das imagens que compõe a história da arte. Para dizer de outro modo, posso reconhecer como parte de meu pensamento plástico que as imagens estão sempre sujeitas a um jogo infinito de montagens, submetidas à repetidas e sucessivas re-ordenações, pois:

Ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea como sea-, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen solo deviene pensable em una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. Em fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira<sup>13</sup>.

As imagens vivem para além de um tempo sucessivo, elas desconhecem a seqüência cronológica porque são intempestivas e sua ordem de entrada ou saída acontece anacronicamente. Vieram antes de nós e depois de nós, elas ainda estarão aqui. Existem acima do simples recorte cronológico, pois atravessam os tempos e são anacrônicas no que se refere às aproximações entre elas, então há uma complexidade temporal em que estão envolvidas. Para Didi-Huberman: el anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades. No existe – casi – la concordancia entre los tiempos<sup>14</sup>. Ou seja, as imagens não pertencem ao mero varal ou colar cronológico, pois podem atravessar, saltar e desviar dos tempos, sendo menos eucrônicas e infinitamente mais anacrônicas.

Ocorre que a realização desses encontros não é algo simplesmente aleatório e descomprometido, porém implica compreender que, quando recorreremos à montagem, aceitamos que a organização temporal está sempre se fazendo e

refazendo em suas infinitas combinações, aceitando o fato de que elas podem sempre ser re-apresentadas e sobreviver travestidas e metamorfoseadas. Ao que recorre à história da arte, cabe o trabalho de fazer com que esses elos adquiram consistência e se tornem plausíveis. Ao artista, as aproximações de seu trabalho com outras obras não devem ser simples pretexto para preencher aquilo que não consegue explicar, mas cabe-lhe encontrar o elo e produzir sentidos a fim de que não deixe seu trabalho no ponto cego, num tempo e lugar que atribui o poder da razão de quem fala por último e afirma que acabou de inventar a roda.

Por sua vez, esse tempo existente no passado, que não é paralelo ao tempo que se mostra na criação, mas que chega através de uma distância, a isso chamamos de *memória*. É ela que configura o tempo criador, entrelaçando suas fendas e aproximando-as de modo perturbador. Tendo como pressuposto os pensamentos de Didi-Huberman, é coerente dizer que a memória é aquilo que convocamos e interrogamos para realizar as aproximações temporais entre diferentes repertórios e não somente o passado de algo já feito<sup>15</sup>. Recorrendo ao que é familiar para mim, e tecendo relações com outros trabalhos, não pretendo forjar uma convergência, forçando relações temporais, pois isto seria reduzir toda a pesquisa a um mero encontro de imagens semelhantes. O que percebo de maneira mais profunda, são as voltas temporais que a arte pode dar, retornando as questões apontadas em toda a história para aquilo que nos é contemporâneo e próximo.

O que não significa dizer que tais relações se estabeleçam como pré-requisitos necessários à criação artística. É exatamente o contrário, ou seja, trata-se de encontrar o ponto que aproxima os meus trabalhos, as formas recorrentes na arte e a construção teórica estabelecida, mostrando então, a não obrigatoriedade da criação feita a partir de legendas, mas que acontece de modo impremeditado. Se a memória visual do artista e de sua época guarda resquícios passados e se isso contribui na apresentação de novos trabalhos de arte, e mais ainda, se assemelha tempos diferentes sob um único olhar, é prudente dizer então que talvez o uso de telas, véus e transparências do vídeo, como mostrados em meus trabalhos, possa se constituir de revisitações a outras obras, e se tornar um acontecimento com vida própria que dispensa o artista, porque pode viver para depois dele.

---

<sup>1</sup> Este artigo foi produzido a partir do terceiro capítulo do meu Trabalho de Conclusão de Curso, realizado sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Rosângela M. Cherem (CEART-UDESC).

<sup>2</sup> FOCILLON, 1988, p. 103.

<sup>3</sup> CHEREM, 2007, s/p.

<sup>4</sup> JANSON, 1996, p. 153.

<sup>5</sup> Cf. JANSON, 1996.

<sup>6</sup> DELEUZE. 1988, p. 24.

<sup>7</sup> FOCILLON. 1988, p. 90-91.

<sup>8</sup> Cf. DELEUZE, 1988.

<sup>9</sup> DELEUZE. 1988, p. 24-25.

<sup>10</sup> Cf. DIDI-HUBERMAN, 2006.

<sup>11</sup> FOCILLON. 1988, p. 91.

<sup>12</sup> DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 42.

<sup>13</sup> DIDI-HUBERMAN, 2006, p.12.

<sup>14</sup> DIDI-HUBERMAN, 2006, p.18.

<sup>15</sup> DIDI-HUBERMAN, 2006, p 40.

## Referências Bibliográficas

CHEREM, Rosângela Miranda. **Sobre Trajetos e Suspensões, Constelações Contemporâneas**. In: Ressonância(s). Florianópolis: Fundação Cultural Badesc, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**; tradução Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006

FOCILLON, Henri. **Vida das formas: seguido de elogio da mão**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988.

JANSON, H. W. JANSON, Anthony F. **Iniciação a história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

## GABRIELA CAETANO D' AMOREIRA

Mestranda do Programa de Pós Graduação da Universidade Estadual Paulista – UNESP. Desenvolve pesquisa na linha de processos e procedimentos artísticos, sobre a reprodutibilidade e multiplicidade possíveis da imagem na criação artística.