O formato buscava reproduzir uma coluna, um eixo feito de diversos pontos, para que se pudesse percorrer o texto como um fio maleável. As palavras não estão expostas: é preciso abrir uma cavidade para ler. Este gesto de abrir e fechar, o segurar desta estrutura mole, que se embola na mão e não se fixa, condicionam a apreensão do conteúdo. É preciso equilibrar-se entre as palavras. A forma do "origami-diamante" dialoga com meu desejo artístico de pensar a instabilidade. Muitas das proposições/frases/cavidades trazem a idéia de fluxo e de movimento.

Acredito que este trabalho materializa uma série de indagações artísticas que marcaram o período do mestrado. Trabalhar uma escrita que possa, a um só tempo, tratar de conteúdos teóricos e ainda ser parte do fazer artístico, infiltrada de poesia, foi um desafio que guiou todo o processo de tessitura desta dissertação.

Desde o seu início, a reflexões geradas pelas disciplinas do mestrado me incitaram a identificar o que em meus trabalhos poderia se relacionar com o tema de minha pesquisa (as aproximações entre a arte e a ciência). Ficou claro que a ciência, principalmente enquanto mecanismo de observação e investigação da natureza, servia como inspiração para os trabalhos atuais, que abordam a matéria e a sua instabilidade.

Através da pesquisa para o trabalho *Meia-Vida(Carbono-14)* cheguei ao átomo de Carbono, este elemento tão particular que tem papel central no desenvolvimento da vida no planeta Terra. A percepção de que este átomo compõe a base de materiais que muito me interessam trabalhar, como o nanquim, o carvão, o grafite, o asfalto e o petróleo, me levaram a definir o carbono como ponto central de minha pesquisa artística neste período de mestrado.

Mas o carbono está em tudo? E então não passará a ser nada? Quais são os contornos e os limites que o trabalho constrói? No desenrolar da pesquisa, que é por vezes poética, por vezes técnica, e ainda científico-filosófica, o caminho que serviu como guia foi uma investigação acerca dos materiais. Portanto, partindo do nanquim, passando pelo carvão e o grafite, até chegar ao asfalto e ao betume, a pesquisa levou-me a este elemento, cujas estruturas macroscópicas – os materiais – me interessaram continuamente.

As especificidades da estrutura atômica do carbono – e sua ação na matéria viva – também são de extremo interesse para a pesquisa, assim como o papel que este elemento assumiu no atual contexto de aquecimento global e os novos

paradigmas de sustentabilidade ambiental. Porém, pela complexidade do empreendimento, o aprofundamento destes temas ficará para investigações futuras. Por ora, o foco do trabalho são alguns dos materiais “carboníferos”, suas implicações físicas e poéticas, além das intervenções que estes podem sofrer como parte da proposta artística.

Artistas, filósofos, cientistas e outros produtores/produtos de conhecimento me ajudaram a tecer a pesquisa, que por vezes se enveredou por assuntos que não dizem respeito especificamente à esfera da arte, mas que serviram às indagações poéticas. A trans-disciplinaridade da investigação reverbera o meu trabalho criativo, que busca permear e ser permeado pela vida cotidiana, desfiando as bordas entre os territórios artísticos e acadêmicos. A interação entre arte e ciência aqui proposta é esta do pesquisar e do experimentar lúdicos, sempre atenta aos perigos de pisar num território espinhoso como o científico, porém sem perder de vista a premissa de liberdade que se impõe no fazer artístico.

A meu ver, há de haver um pouco de informalidade – e até inconsequência – para se produzir arte. Algumas amarras, como a verdade e a literalidade, têm de ser desfeitas para que meditações poéticas possam aflorar. Aliás, me parece que a arte deve estar comprometida com o encantamento e com a ficção, e não somente com o factual e suas implicações.

O diálogo entre a arte e a ciência sugerido neste texto tampouco é o do trabalho colaborativo entre artistas e cientistas, embora este venha acontecendo na arte contemporânea de forma crescente. Este é um tema muito relevante, porém não cabe investigá-lo neste momento. Atenho-me a uma série de trabalhos produzidos por mim durante o período do mestrado, buscando identificar onde e quando se materializou o meu interesse pela ciência. São estas interações, por vezes íntimas e até oníricas, que aqui tratamos.

Portanto, peço licença aos cientistas-pesquisadores para experimentar alguns de seus temas de forma um pouco descompromissada. Perdoem-me se por vezes o escrito lhes parecer por demais superficial, equivocado ou até fantasioso. Sim, é um risco assumido aqui pela artista-pesquisadora. Dada a conjuntura onde a pesquisa se encontra – o Instituto de Artes da UERJ, dentro da linha Processos Artísticos Contemporâneos – acredito que seja natural que a balança pese para um lado, no caso, o lado da poesia e da arte.

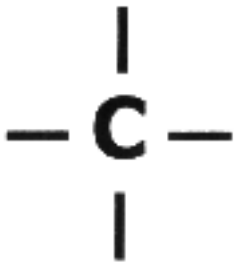
Apresentarei nesta dissertação a seguinte estrutura: nos primeiros capítulos buscarei desenvolver um pensamento sobre as três séries de trabalhos que se relacionam com o átomo de carbono, *Sumi*, *Infiltração e Carbono*. Em *Sumi*, o carbono surge a partir do pigmento nanquim, em *Carbono* o elemento está presente através da combustão, utilizando o fogo e seus subprodutos – fumaça, cinzas e carvão. Em *Infiltração* o carbono está inserido na pesquisa sobre o asfalto e a impermeabilidade da cidade, utilizando como material o nanquim e o grafite.

Os trabalhos encontram ressonância na obra e nas reflexões de alguns artistas como Robert Smithson, Cai Guo-Qiang, Susan Derges e Andy Goldsworthy, especialmente nas investigações acerca da natureza entrópica da vida e da arte. Filósofos, teóricos e cientistas que problematizam a instabilidade também foram fonte de referência, como Gaston Bachelard, Ilya Prigogine, Michel Serres e Hubert Reeves. As relações entre arte e natureza e o *site-specific* são temas que ecoam na investigação poética e que buscaram inspiração nos escritos de Miwon Kwon e Gilles Tiberghien.

O último capítulo se iniciou através de reflexões geradas na disciplina Arte e Cultura Contemporânea, ministrada pelos professores Aldo Vitório, Sheila Cabo Geraldo e Malu Fatorelli. O módulo exposto pela professora Sheila Cabo Geraldo trazia considerações acerca da História da Arte e as diferenças entre os historiadores clássicos e os contemporâneos. O contraste entre o pensamento clássico, que buscava uma classificação dos movimentos artísticos, e o pensamento contemporâneo, que trabalha a partir da montagem, traçando ligações entre movimentos distantes espacial e temporalmente, ampliando o escopo de significação da obra, me pareceu especialmente interessante e gerou muitas indagações.

Através dessa disciplina pude fazer conexões entre os métodos dos historiadores da arte e os métodos científicos que vinha pesquisando a partir das teorias do historiador da ciência Thomas Kuhn. Neste capítulo final busquei investigar como a criatividade e o pensamento se articularam em alguns momentos na arte e na ciência, traçando possíveis linhas de contato ou distanciamento e localizando alguns pontos de discussão a respeito do encontro com a natureza e de concepções de tempo. O conceito de “tempo criativo”, proposto por Ilya Prigogine, de “tempo impuro” e “anacronismo”, propostos por Georges Didi-Hubermann, as

teorias sobre a História da Arte de Hans Belting, assim como o conceito de “paradigma” de Thomas Kuhn, são guias para a pesquisa, que certamente não se esgotará nesta dissertação.


C

1 **CARBONO: PRIMEIRA LIGAÇÃO**

1.1 **Entre-Águas**

Uma gota de água poderosa basta para criar um mundo e para dissolver a noite.
Para sonhar o poder, necessita-se apenas de uma gota imaginada em profundidade.
A água assim dinamizada é um embrião; dá à vida um impulso inesgotável.
Gaston Bachelard

Uma tarde comprei um vidro de nanquim. Foi um pequeno impulso que me fez aproximar da tinta[5] - esses minúsculos movimentos que nos fazem chegar a lugares inimagináveis. Queria sujar as mãos. Mas antes de dar a forma, meu maior interesse era a matéria-tinta. Deixei cair uma gota de nanquim na água para ver sua dissolução, e aquilo me pareceu um mundo.

Há um fascínio em observar o micro, os pequenos fenômenos e os detalhes da natureza. A complexidade dos detalhes sempre me interessou. No dia seguinte já estava a fotografar os caminhos do nanquim pela água. Em macro, as gotas de nanquim caíam na superfície aquosa e criavam uma sucessão de formas orgânicas que pareciam vivas, em lento movimento; estranhos seres aquáticos se revelavam para a câmera.

O trabalho *Sumi* [6] surge a partir destas primeiras fotografias. Na época, chamei-as de “Entre Águas”, título que a um só tempo remetia às camadas de matéria líquida que eram atravessadas e ao intervalo de tempo que continha este atravessamento (entre águas - entre atos).

Como a matéria informe, as imagens abstratas infiltram uma infinidade de afetos no corpo do interlocutor. Segundo Gaston Bachelard, “a matéria é o inconsciente da forma. Só uma matéria pode receber a carga das impressões e dos sentimentos múltiplos.”[7] Caberá ao observador distinguir um sentido dentro

5 Cursei graduação em Comunicação Social na UFRJ, portanto minha aproximação com as Artes Visuais se deu a partir da fotografia e do vídeo. Não tive nenhuma formação em pintura, gravura, escultura ou outra técnica tradicional das artes plásticas, o que me faz me sentir amadora e me dá curiosidade de experimentar, por exemplo, a tinta.
6 Sumi é a palavra japonesa para o pigmento nanquim.
7 BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos.** São Paulo: Martins Fontes, 1998. 53 p.

do fluxo de pensamento que emerge da imagem abstrata: não há estradas demarcadas no descaminho inconsciente.

Por um breve período experimentei nomear estas imagens, mas percebi que seria mais interessante não dar nenhuma direção ao pensamento, a não ser a atenção à própria matéria que é o nanquim. As fotografias eram a transposição da matéria-nanquim em imagem-nanquim; um breve limiar entre a forma e o informe ali se revelava.

Georges Bataille, em seu "Dicionário Crítico", define o *Informe* como:

> Um dicionário começa quando não dá o significado das palavras, mas suas tarefas (ou seus usos). Então "Informe" não é apenas um adjetivo tendo um sentido dado, mas um termo que serve para baixar as coisas do mundo, requisitando geralmente que cada coisa tenha sua própria forma. O que isso designa não tem normas, de nenhuma forma, e se espalha por todo o lugar, como uma aranha ou uma minhoca da terra. Na verdade, para as pessoas da academia ficarem felizes, o universo teria que tomar forma. Tudo na filosofia não tem outro objetivo: trata-se de dar uma roupa aos monges, ao que é matematicamente um casaco de monges. Por outro lado, afirmando que o universo não se parece com nada e é apenas "informe" resulta dizer que o universo é como uma aranha ou um cuspe.[8]

O artista Robert Smithson coloca em um de seus escritos que as "treliças" e "grades" da abstração pura são processamentos e representações de uma ordem reduzida da natureza:

> Abstraction is a representation of nature devoid of "realism" based on mental or conceptual reduction. There is no escaping nature through abstract representation; abstraction brings one closer to physical structures within nature itself.[9]

Conseguir apreender o informe é aceitar o caos presente no universo. Este delicado ponto de transição entre a forma e o informe, entre a ordem e o caos, me interessou na diluição do nanquim. Em alguns breves momentos, padrões regulares pareciam se formar, mas apenas para se desfazerem no instante seguinte, num movimento contínuo e imprevisível.

Este equilíbrio instável entre o caos e a ordem remete a um trabalho da artista inglesa Susan Derges, "Hermetica". Trata-se de um vídeo que mostra uma gota de mercúrio sobre um alto-falante. A medida que o alto-falante emite sons, o metal líquido começa a tomar diferentes formas, provocadas pela

---

[8] BATAILLE, *Georges*. Informe. **Documents** 7, 1929. 382 p.

[9] "A abstração é uma representação da natureza desprovida de "realismo" baseado em redução mental ou conceitual. Não há como escapar da natureza através da representação abstrata; a abstração nos aproxima das estruturas físicas inerentes à própria natureza", tradução nossa. SMITHSON, Robert. **Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape (1973)** *in* Robert Smithson - The Collected Writings, University of Califórnia Press, Los Angeles, 1996. 162 p.

vibração das ondas sonoras. Conforme a frequência sonora vai se tornando mais alta, os padrões no mercúrio parecem mais e mais complexos.

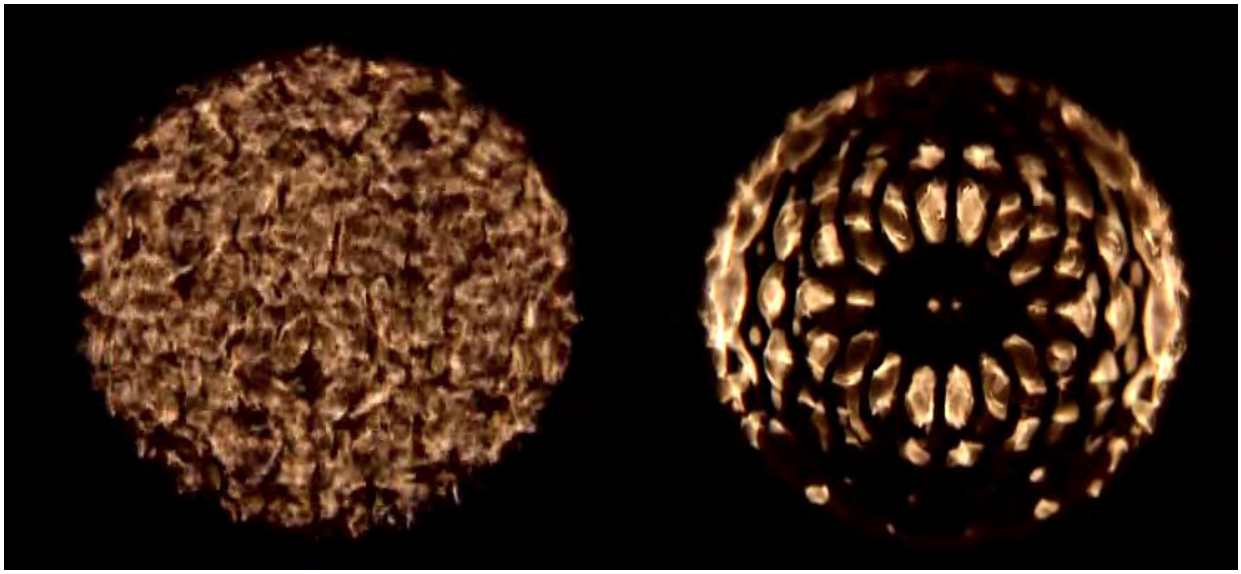


Fig. 2 – Dois frames de *Hermetica*, Susan Derges, UK, 1993.

Nota-se que algumas frequências produzem padrões simétricos, enquanto outras produzem padrões caóticos. Porém, há um ponto onde o simétrico e o caótico se encontram, um momento chamado pelos físicos de equilíbrio dinâmico ou *edge of chaos*. O pesquisador Richard Bright coloca: "When viewing Hermetica, one feels that time has slowed down and that the evolving are delicately poised between order and chaos, exhibiting their potential for both. The simple and the complex seem to exist at the same time."[10]

Já nas primeiras fotografias do nanquim estava presente o desejo de observar o desenvolvimento de fenômenos como este, de criação de formas e anti-formas, involuntárias e imprevisíveis, no desenrolar do tempo. Esta prática de observação quase meditativa acredito ser uma parte importante da meu processo artístico, e acabou por se materializar no trabalho *Sumi*.

[10] "Quando assistimos o Hermetica, sente-se que o tempo desacelerou e que o que se desenvolve está delicadamente equilibrado entre a ordem e o caos, exibindo o potencial para os dois. O simples e o complexo parecem existir ao mesmo tempo", tradução nossa. BRIGHT, Richard. **Uncertain Entaglements** *in* "Strange and Charmed - Science and the Contemporary Visual Arts", Siân Ede (org.), London: Calouste Gulbekian Foundation, 2000. 123 p.

1.2 ***SUMI* - um processo**

Quando penso em densidade material, é porque quero corpo.
Antonio Dias

Organizei uma série com doze destas imagens na mesma época em que me inscrevia em algumas residências artísticas no exterior, entre elas, uma residência no Japão em que propus fazer este mesmo experimento em vídeo, porém desta vez delineando ideogramas sobre a água.

Ao ser aceita para a bolsa de residência no Akiyoshidai International Art Village, centro de arte localizado em Yamaguchi, no sudoeste do Japão, o projeto se desenvolveu e integrou o interesse pelo uso que os orientais fazem do nanquim e pela escrita visual que é o ideograma - o espaço certamente influencia o processo criativo. Me pareceu fascinante o fato de que na escrita ideogramática a linguagem é construída a partir de imagens, e não de sons. O ideograma é um quebra-cabeça de imagens - um complexo sistema de montagem - e os sons que provém deles podem variar: é a imagem que define a palavra.

Tentei imaginar como os japoneses poderiam construir o pensamento a partir das imagens. Estudar um pouco da língua durante a residência foi como um jogo de decifrar códigos desconhecidos.

Alguns textos do cineasta russo Sergei Einsenstein, em seu livro “A Forma do Filme”[11], comparam a escrita ideogramática com a montagem cinematográfica: a justaposição de imagens diversas pode dar forma a conceitos abstratos. Esta idéia do ideograma enquanto montagem guiou uma investigação acerca de suas imagens-base. As raízes visuais do ideograma se relacionam com imagens da natureza - são símbolos que se repetem, modificando o sentido das palavras. Busquei os ideogramas para água, árvore, floresta, neve: eram as imagens básicas que estavam ao meu redor.[12]

Pesquisei a origem desta linguagem e descobri que a escrita dos ideogramas chega até o Japão como prática religiosa. Os monges Budistas que migraram da China para o Japão no início do milênio passado trouxeram consigo a arte de

[11] EINSENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
[12] O Akiyoshidai International Art Village é uma instituição japonesa localizada na zona rural de Yamaguchi, no sudoeste do Japão. O programa de residência do qual participei teve duração de 3 meses, entre janeiro e abril de 2007.

escrever/desenhar ideogramas complexos, os chamados “kanjis”. Trouxeram consigo também o sumi (nanquim), que era uma tinta milenar muito utilizada na China[13]. O sumi é um traço do desenvolvimento da cultura chinesa, e em seguida da cultura japonesa: o desenvolvimento da escrita e da religião[14]. Há uma dimensão extremamente transcendente na prática desta caligrafia – escrever um ideograma é uma espécie de meditação.

A mestra de caligrafia que filmei por lá, a senhora Cashima San, era professora da escola local em aulas especiais de caligrafia[15], e em casa praticava os exercícios que seu próprio mestre lhe enviava. Ela refez um poema que havia sido corrigido por ele, ajoelhada sobre um papel de arroz de quase dois metros de comprimento. O poema ocupava todo o chão de tatame e ela se deslocava sobre o papel a medida que escrevia. O pincel dançava, deixando seu rastro líquido.

Filmei a ponta do pincel embebida da tinta em seu movimentar contínuo: os - ideogramas deviam ser escritos de uma só vez, como num fluxo. Era o registro do estado de espírito do autor naquele momento, e que poderia ficar guardado para a posteridade. Nas paredes de muitos templos e construções tradicionais que visitei estavam pendurados estes papéis de arroz com o “Shodô” (arte da caligrafia japonesa) feitos por pessoas importantes como chefes de Estado e samurais. É necessária uma extrema concentração para criar a forma, como se este fosse um momento sagrado. Esta prática, tão ritualizada, me pareceu familiar - também eu tinha um ritual particular ao usar a tinta e a água.

---

[13] “**Derivado da caligrafia chinesa e originário dos templos budistas** chineses durante a dinastia Sung (960 – 1274), o *suiboku-ga* chegou ao Japão no século XIV. Sob forte influência zen-budista evoluiu em território japonês para o *sumi-ê*. Assim como no zen-budismo, o momento da concepção é único, assim, não há dois desenhos iguais. E estes, por retratarem o vivo instante da alma naquele momento único, não comportam correção nem hesitação para não se ferir a pureza e a fidedignidade do estado de espírito revelado nos traços. Os traços devem revelar o **wabi – pobreza pura que basta-se a si mesma – a mais perfeita imperfeição.** Abandona-se a inteligência intelectual: só a devoção interna é essencial para a criação do natural e do belo. **O espaço em branco, chamado “yohaku”, assinala o que não foi expresso. A perfeição completa-se, como no haicai, o que o pincel não delineou**” **(**grifos do autor). KANEOYA, Bruno. **Sumi-ê: a arte do essencial.** Cf. Nipocultura. Disponível em: http://www.nipocultura.com.br/?p=450. Acesso em: 23 de abril de 2011.

[14] No Budismo a pratica da caligrafia, chamada Shodô, é feita pelos fiéis e depois entregue aos templos, que guardam no seu interior arquivos com centenas de desenhos sobre papéis de arroz. A prática e o aprendizado do Shodô se entrecruzam com a prática religiosa budista e com a meditação - os ideogramas devem ser escritos de uma só vez, sem correções, e serão guardados para a posteridade.

[15] A crianças aprendiam a escrever no colégio com tinta, pincel e papel de arroz. Começavam escrevendo um ideograma grande, que ocupava a folha de papel inteira e depois iam diminuindo o tamanho, e escrevendo ideogramas cada vez mais complexos.

O artista Antônio Dias, em entrevista, explica que ao iniciar um trabalho de pintura repete sempre um mesmo processo:

> No caso da pintura, existe uma espécie de processo, metade técnico, metade ritual, que consiste na colocação de camadas sobre a superfície da tela. [...] Esse processo "em camadas", digamos assim, é sempre o mesmo em todos os quadros. Esta sequência tem também, para mim, uma base simbólica. Primeiro coloco uma "base de terra", que recobre toda a tela. Depois, como uma pele, um material condutor como o grafite, que é um carbono; em seguida, os diagramas, feitos com metais condutores, ouro e cobre. Finalmente, em cima deste "corpo", isolo com gesso o retângulo sobre o qual vou inserir, em vermelho, a minha marca. [...] Mesmo tratando-se de uma tela, quero ter a idéia de corpo.[16]

Penso que talvez o fazer artístico exija a criação destes pequenos rituais íntimos. É como se, ao fazê-lo, o artista colocasse seu corpo em um estado de concentração diferenciado, e se preparasse para acessar uma forma de pensamento e reflexão particular.

Na minha pesquisa com o nanquim, ao mesmo tempo que mergulhava no complexo universo dos ideogramas, uma linguagem para mim inacessível, ia mais fundo na matéria escura/obscura que é a tinta. Nos experimentos com o pigmento, eu produzia também um momento meditativo, mas para observar a deformação: o caminho imprevisível da matéria.

Após filmar a prática da mestra de caligrafia, quis saber o que dizia o poema, mas eram ideogramas tão antigos que a tradução lhe escapava. Eram imagens antes de serem palavras, vestígios visuais de um discurso de um outro tempo. Tratava-se de uma compreensão de símbolos, e a montagem de sentido estava no interior de cada leitor. Nozomi, a assistente de curadoria que me acompanhava, teve um longo trabalho para traduzir, e depois de algumas semanas me trouxe o poema em inglês, que me pareceu muito maior do que o que havia visto em japonês. Há um grau de síntese no ideograma que parece ser impossível de ser traduzido.

> I am coming up to the tall building to receive the spring, and there a new one has come back again.
> The willow trees are coming into dark yellow buds. Time is getting on slowly.
> The field is enveloped in light wavering mist as if they are playing.
> It is still chilly. The leaves tremble in the breeze faintly, the fine grass like a thread was already sprouting.
> Lying down bed, I can feel your skin is soft and cold in the rising sun.
> Your dewy eyelids are not open yet as if it is closed against early spring.

---

[16] DIAS, Antonio. Ileana Cerón e Maria Lúcia Carneiro (org.). **Antonio Dias**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1999. 42 – 43 p.

> The willow twig along the street is very young; so that I cannot stand break it.
> I am thinking of the calamus leaves. I am wondering if it will thrive enough to tie each other soon.[17]

Percebo neste texto uma atenção especial ao tempo presente; o desenrolar das ações e das observações parece dilatar o tempo. Este torpor de um tempo espaçado, de certa forma, se relaciona com o modo com o qual a caligrafia japonesa coloca o ato de escrever/pintar: um gesto único, ancorado no momento de sua feitura.

Cashima San me mostrou como manejar a tinta: o nanquim vinha em barras e era preciso diluir o pigmento com movimentos circulares e contínuos em um pouco de água. Descobri que a tinta era feita a partir de uma fuligem chamada “carbon black”, uma espécie de poeira de carvão obtida através da queima de uma resina. Ao queimar, a resina solta uma fumaça negra, que é coletada em uma tampa. Em seguida esta camada negra de fuligem é retirada, e o concentrado é usado no preparo da tinta, misturado a uma cera.

Filmei o processo de feitura da tinta em uma fábrica artesanal de nanquim na cidade de Nara. Por lá vi toda a amassadura e a emoliência densa da tinta nas mãos dos funcionários. Já havia ouvido histórias de que os “sumi-makers” tinham suas mãos e pés marcados de negro para sempre, como uma identidade da profissão. Procurei as negras mãos pela fábrica. A massa escura que era a matéria-nanquim ia tomando forma nas mãos habilidosas dos homens que lhe amassavam, lhe enrolavam e esticavam continuamente. Colocavam-lhe em fôrmas, que eram pequenas caixas retangulares, com um desenho em baixo-relevo. Depois as mulheres retiravam estes “tijolos” de tinta, lhe poliam e refilavam as arestas com uma destreza impressionante. Era a matéria informe se preparando para tomar (e dar) forma.

Depois de estudar e me perder em um mar de ideogramas[18], escolhi alguns para a experiência do nanquim na água. Eles formavam a frase “Vida profunda flui

---

[17] “Eu estou subindo o alto edifício para receber a primavera, e lá uma nova voltou mais uma vez. Os salgueiros estão se transformando em gomos amarelo escuro. O tempo está passando devagar. O campo está coberto por uma leve névoa vacilante, como se brincassem. Ainda é frio. As folhas tremem na fraca brisa, a fina grama já brota. Deitado na cama, eu sinto sua pele, tão suave e fria no alvorecer. Suas pálpebras orvalhadas ainda não se abriram, como se recusassem a este início de primavera. O galho do salgueiro na rua é muito jovem; e eu não suporto quebrá-lo. Estou pensando nas folhas de cálamo. Imagino se elas crescerão o suficiente para que se enlacem umas nas outras logo”, tradução nossa.

[18] São 1945 *Kanjis* (ideograma originais, provindos da China) ensinados oficialmente nas escolas do Japão, além de outros dois alfabetos (*Hiragana* e *Katakana*) construídos a partir de fonemas, que acrescentam as

do nanquim". O momento da composição da frase foi um encontro com a tinta e a linguagem - uma experiência extremamente solitária de me familiarizar com os ideogramas, praticá-los no papel, e depois escrevê-los no espaço fugidio que é a água. Porém, ao tocar o pincel na água, as transformações já começavam a ocorrer e o pigmento seguia seu fluxo pelo ambiente aquoso, totalmente alheio ao meu esforço formal. Os ideogramas já nasciam deformados e seguiam seu caminho em direção ao abstrato.

No livro "Formless - a user guide", Rosalind F. Krauss e Yve-Alain Bois desenvolvem uma série de verbetes-artigos nos quais relacionam o "Dicionário" de George Bataille e a arte moderna e contemporânea. No artigo "Liquid Words", Yve-Alain Bois traça uma relação de contraste entre a linguagem e o líquido, a partir do trabalho homônimo do artista Edward Ruscha, de 1969.

> At every level (phonetic, semantic, syntactic and so on) language has its own laws of combination and continuity, but its primary material is constructed of irreducible atoms (phonemes for spoken language, and for written, signs whose nature varies according to the system in question: in alphabetical writing, for example, the distinctive unit is the letter). Whoever says "articulation" always says, in the final instance, "divisibility into minimal units": the *articulus* is the particle. Language is a hierarchical combination of bits.
> Liquid, on the contrary (except on the molecular level), is indivisible (of course one divide up a certain quantity of liquid into different containers. but it remains identical to itself in each of its parts).[19]

Portanto, para o autor, não é possível haver "palavra líquida", pode-se somente falar em fluxo de linguagem e consoantes líquidas metaforicamente. A única exceção é o breve momento em que a palavra acabou de ser delineada e a tinta ainda não está seca. No caso do trabalho de Ruscha, as letras parecem derreter em uma "vagarosa fusão que caminha para um estado de indiferenciação"[20].

---

sonoridades das línguas ocidentais. Cf. **The Japanese Writing System**. Disponível em: http://www.cjvlang.com/Writing/writjpn.html. Acesso em: 23 de abril de 2011.

[19] "Em todos os níveis (fonético, semântico, sintático, etc) a linguagem tem suas próprias leis de combinação e continuidade, mas sua matéria primordial é construída de átomos irredutíveis (fonemas, para a língua falada, e para a escrita, signos cuja natureza varia de acordo com o sistema em questão: na escrita alfabética, por exemplo, a unidade constitutiva é a letra). Quem fala em 'articulação' sempre se refere, em última instância, a 'divisibilidade em unidades mínimas': o *articulus* é a partícula. A linguagem é uma combinação hierárquica de pedaços. O líquido, ao contrário (a não ser em nível molecular), é indivisível (claro que se pode dividir uma certa quantidade de líquido em diferentes recipientes, porém as partes continuam idênticas ao original)", tradução nossa. BOIS, Yve-Alain. **Liquid Words** in "Formless - a user guide", Zone Books, New York, 1997. 124 p.

[20] Ibid 126 p.

Bois coloca que se trata de um encontro entre duas instituições historicamente sedimentadas, que se relacionam de forma “perpendicular”: a escrita e a pintura. Nas técnicas nota-se esta diferença na direção: a escrita se faz de cima para baixo, com o suporte (papel) colocado horizontalmente, enquanto a pintura se produz lateralmente, com o suporte (tela) colocado verticalmente sobre o cavalete.

O pesquisador chama atenção para a mudança radical proposta por Jackson Pollock, que antecedeu e viria a influenciar o trabalho de Ruscha. Em sua técnica de “dripping”, a tinta líquida provocou uma alteração na postura do artista: Pollock teria que se movimentar sobre a tela estendida no chão.

No oriente, o “Sumiê”, a pintura tradicional feita com o nanquim, já trazia o pigmento líquido, que, diluído em mais ou menos água, produz diversas tonalidades de cinza. Tanto na escrita da caligrafia (“shodô”) quanto na pintura (“sumiê”), o artista se posiciona verticalmente sobre o papel.

Cashima San ao escrever o poema, se movimentava sobre o papel de arroz disposto no chão de tatame, sentando ou ajoelhando para pintar/escrever. Não havia nada do caos ou do expressionismo abstrato proposto por Pollock, mas resta entre os dois a atitude de se debruçar sobre o vazio e mergulhar neste momento meditativo que é o de criar formas e anti-formas, de modo único e irreversível.

Fig. 3 – Edward Ruscha; “Ripe” (série “Liquid Words”); 1969.
Fig. 4 - Jackson Pollock em ação, Nova Iorque, 1950.
Fig. 5- Cashima San praticando a caligrafia Shodô. Frame de *Sumi*; Marina Fraga, 2008.

Para além de quaisquer referências artísticas, sejam elas ocidentais ou orientais, o experimento do nanquim sobre a água surgiu a partir de um movimento íntimo, um processo cotidiano que consiste em debruçar-se sobre os pequenos fenômenos da natureza, observar as mutações, metamorfoses e os caminhos tortuosos da matéria. No Japão esta experiência se intensificou e se tornou mais complexa: para uma iniciante escrever os ideogramas no papel já era uma tarefa difícil, que dirá traçá-los sobre esta matéria intransigente que é a água.

A concentração necessária chegava a um extremo físico e mental. A técnica e os utensílios foram sendo desenvolvidos durante a residência e consistiam no seguinte: sobre uma mesa de vidro coloquei uma folha de papel vegetal, que servia de difusor para a luz, que era posicionada debaixo da mesa. Um recipiente de acrílico transparente cheio de água, como uma gaveta rasa inundada, foi colocado sobre o papel difusor. A câmera, para filmar em macro, deveria estar presa no tripé e posicionada o mais perto possível da água. Sendo assim, sobrava pouco espaço para o meu desenhar, que se dava entre a lente da câmera e a água, com o cuidado para não desenhar fora do quadro do vídeo. Tudo pronto, restava então a minha ação, em escala minúscula, que se dava também de cima para baixo, e se atrapalhava entre os ideogramas e a fluidez da água.

Toda a dificuldade fez sentido quando percebi que o foco não era a escrita, mas sua dissolução. O pincel carrega um esforço visível, que cisma em tentar escrever corretamente. Este é o ponto do trabalho: o embate entre a forma e o informe, entre o branco e o negro, é um embate da viscosidade. Existe, tanto na prática quanto na imagem, algo que remete ao Zen Budismo e ao Taoísmo. Observar em silêncio esta espécie de alquimia involuntária coloca o espectador num estado de suspensão. O tempo aqui não é o mesmo das ações cotidianas e do pensamento veloz. É um tempo aquoso, lento, viscoso, que insiste em não passar, se esgarça, se dilui.

A mensagem do ideograma é uma imagem que já nasce indecifrável. Mais tarde, soube através de visitantes que era possível vislumbrar os ideogramas através da sequência de movimentos que minha mão traçava. Não era a imagem que continha a mensagem, mas o próprio gesto.

Giorgio Agamben, em seu texto “Notas sobre o Gesto” [21], identifica a especificidade do gesto a partir de sua dimensão estética, enquanto “movimento tendo em si o seu próprio fim”[22]. O autor associa este tipo de movimento ao cinema e à dança: um movimentar-se que transcende sua finalidade, e que encerra em si “uma medialidade pura e sem fim, que se comunica aos homens”[23].

Em *Sumi*, a mensagem a ser transmitida é maior do que a que existe no interior do ideograma escolhido; a mensagem é o próprio gesto, sua pincelada trêmula, seu rastro, seu hesitar. O gesto, e não o ideograma, traz em si o traço da incomunicabilidade, do estar-estrangeiro, da matéria informe e da instabilidade enquanto potência criativa de que fala o trabalho.

[21] AGAMBEN, Giorgio. **Notas sobre o gesto**, in “In-teractividades. Artes Tecnologias Saberes”, Lisboa: CECL, 1997.
[22] Ibid 4 p.
[23] Ibid 4 p.