

O DESENHO EXPANDIDO COMO CAMPO DE EXPLORAÇÃO DE UM FAZER POÉTICO

EXPANDED DRAWING AS A SPACE FOR EXPLORATING POETIC PRACTICES

Camilla Serrão Pinto¹

Carlos Eduardo Félix da Costa²

Nilton Gonçalves Gamba Junior³

Resumo

O presente artigo é fruto de uma produção gráfica autoral interessada em avaliar as possibilidades investigativas da prática criativa. Neste trabalho são analisadas as etapas de prospecção e de realização de dois projetos que visam contribuir para as discussões quanto ao campo do Desenho Expandido. Desenho que, ao se libertar de amarras estéticas, formais ou espaciais, assume um caráter mais exploratório. Os dois projetos aqui descritos propõem um olhar para o índice e visam experimentar uma linguagem poética, subjetiva e autoral. Ambos exploram um fazer guiado pela fluidez e pelo descontrolado. Sua fundamentação parte das discussões quanto ao conceito de *ampliado* iniciadas por Rosalind Krauss. Referencial que é posto em diálogo, neste artigo, com o legado dos Situacionistas, com as práticas de artistas como Richard Serra e Sol LeWitt, com a perspectiva crítica de Walter Benjamin e com as reflexões de Philippe Dubois sobre fotografia. A possibilidade de balancear o agir e o planejar dentro do processo criativo, explorada nestas duas práticas, sugere pistas para a convivência com questões em aberto dentro do fazer projetual.

Palavras-chave: desenho; processo; projeto; índice; cartografia.

Abstract

This paper is the result of an authorial graphic production interested in evaluating investigative possibilities within creative practices. In this paper, we analyze the stages of conception and development of two projects that aim to contribute to the discussions in the field of Expanded Drawing. A drawing practice that is free from aesthetic, formal and spatial constraints and, therefore, takes on a more exploratory posture. The two projects described here focus on index symbols and seek to experiment with a poetic, subjective and authorial language. Both exercises explore creative practices guided by fluidity and lack of control. The paper is based on the discussions about the *Expanded Field* initiated by Rosalind Krauss. Contributions that are put in dialogue with the legacy of the Situationists, with the practices of artists such as Richard Serra and Sol LeWitt, with the critical perspective of Walter Benjamin, and Philippe Dubois' writings on photography. The possibility of balancing acting and planning within creative practices is explored in both works and suggests clues for design processes that deal with open possibilities.

Keywords: drawing; process; project; index symbol; cartography.

¹ Mestre, PUC-Rio – Departamento de Artes & Design, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, oi@camillaserrao.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6158-4834>.

² Professor Doutor, PUC-Rio – Departamento de Artes & Design, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, cadu@puc-rio.br; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4148-4430>.

³ Professor Doutor, PUC-Rio – Departamento de Artes & Design, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, gambajunior@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9576-5353>.

1. Introdução

O presente artigo visa contribuir para as discussões quanto ao campo do Desenho Expandido, contextualizando-as a partir da análise do processo de concepção e elaboração de duas explorações gráficas. O conteúdo aqui analisado é fruto do desenvolvimento de uma produção autoral. Sua execução se deu como resposta a uma série de provocações teóricas trabalhadas ao longo de uma disciplina de um programa de Pós-Graduação em Design. Produção consciente das discussões quanto ao conceito de *ampliado*, iniciadas por Rosalind Krauss em 1979. Designação que, neste estudo, será explorada em diálogo com o legado dos Situacionistas e de artistas do pós-guerra, como Richard Serra, Sol LeWitt e Robert Smithson, com o intuito de discutir as possibilidades investigativas e processuais da prática criativa. Referenciais que também contribuem, neste artigo, para a atualização e rebatimento dos estudos de Walter Benjamin (2016), autor do início do século XX, a respeito de temáticas como a experiência, a reprodutibilidade e a aura. Questões que embasaram o delineamento prático e teórico da produção gráfica aqui examinada.

Nos dois projetos analisados neste artigo são estudadas representações do processo criativo dentro da ótica do Desenho Expandido. Desenho que, ao se desprender de limitações estéticas, de formato ou espaciais, assume um caráter mais investigativo e exploratório. Tal liberdade de perceber o desenho, assim como outras designações do campo da arte, se deve em grande parte ao conceito de *campo ampliado* proposto por Rosalind Krauss no artigo *A escultura no campo ampliado* (2008), publicado originalmente em 1979.

A designação *ampliado* foi elaborada como resposta à problematização de oposições que surgiram no período logo após a 2ª Guerra Mundial em categorias como escultura e pintura. Com a passagem do eixo cultural de Paris para Nova Iorque, essas designações se tornaram extremamente maleáveis. Foram sujeitas a expansões, modificações e torções, movidas, em grande parte, pelo processo crítico da arte norte-americana do pós-guerra. O que resultou em categorias extremamente amplas, heterogêneas, e sobretudo, fragilizadas a ponto de colapsarem. Se por um lado o questionamento dos limites do conjunto de regras que definem um campo como a escultura, propiciou um alargamento da lógica interna desta convenção; a perda de signos e elementos historicamente estabelecidos como determinantes de cada categoria artística levou a uma insegurança no delineamento de seus limites. Regras internas que, embora possam ser aplicadas a uma grande variedade de obras, não estão abertas a distorções tão amplas, sem o risco de um esgotamento do termo.

Krauss identifica que o alargamento destas categorias teve início muito antes do aparecimento da escultura minimalista nos anos 1960. Os subsídios conceituais para a pronta aceitação da produção minimalista, e da subsequente radicalização da escultura na década seguinte, já haviam sido postos no final do século XIX. Período marcado por uma produção escultórica que se desconectou dos pressupostos do monumento, em especial, das relações entre obra e local. Separação que levou a escultura modernista à sua condição negativa. A perda de um local fixo, de um abrigo para a obra, permitiu maior liberdade nos temas, nos materiais e nos formatos a serem explorados. Como, por exemplo, as *Portas do Inferno* (1880-1917) de Auguste Rodin. Inicialmente concebidas como um monumento, nunca foram instaladas no museu originalmente planejado para recebê-las. Fora a desconexão com o local, as *Portas* também se distanciaram da funcionalidade inicialmente objetivada: por conta do excessivo desbastamento, se tornaram inoperantes, transformando-se em negação de seu propósito primeiro.

A produção escultórica deste período também colocou em xeque as relações prévias entre monumento e pedestal. Este elemento, até então mantido como um elemento à parte,

foi absorvido pela lógica da escultura e incorporado em suas decisões formais e materiais. Ao ganhar autonomia, o pedestal passou a ser explorado tanto como parte da escultura, por exemplo em *Galo* (1924) de Constantin Brancusi, assim como totalidade da escultura, no caso da *Coluna sem fim* (1938), também do artista. A possibilidade de explorar a morfologia e a construção do pedestal ressignificou e extrapolou os limites da categorização monumento. Criando, assim, uma possibilidade de reciprocidade entre obra e base que, posteriormente, se expandiu para a relação entre obra e território com a *Land Art*.

Embora estas liberdades tenham possibilitado explorações frutíferas quanto a materiais e formatos, a crescente radicalização dos limites das regras internas da escultura levou esta categoria a um estado de puro negativismo. Estágio que Krauss descreve como um “buraco negro no espaço da consciência” (p. 132), uma vez que se tornou cada vez mais difícil definir o que poderia ser enquadrado nesse campo. Sua aproximação e, ao mesmo tempo, indeferimento dos limites da paisagem, da arquitetura e do monumento, transformaram a designação escultura em apenas negações: não-paisagem, não-arquitetura, não-monumento. Limites que, inclusive, passaram a ser o foco de artistas do final dos anos 1960, como Robert Morris com *Untitled (Mirrored Cubes)* (1965-1971) e Richard Long com *A Line Made by Walking* (1967).

É a partir da problematização destas oposições, e da inter-relação delas com a categoria modernista escultura, que Krauss sugere a noção de *campo ampliado*. Designação proposta para facilitar o entendimento da expansão de um campo abarcado pelos limites entre paisagem e arquitetura e que agrega não apenas a categoria escultura, como também outras três possibilidades: locais demarcados, locais-construção e estruturas axiomáticas. Categorias não assimiláveis pela escultura, mas que de certa forma se relacionam com os limites da relação paisagem e arquitetura.

A noção de *campo ampliado* possibilitou, desse modo, uma nova delimitação das categorias de arte a partir de conceitos periféricos a esses campos e da exploração de tensões entre esses eixos. Sendo um ganho de liberdade para a compreensão destas expansões no campo da escultura e em outras práticas artísticas, como a pintura ou o desenho. Movimentações iniciadas no Modernismo e que foram estendidas pela produção do Minimalismo, da Arte Conceitual e da *Land Art*. Transformações que são características do pós-modernismo, momento em que a práxis deixou de ser definida por um meio de expressão, e passou a estar ligada a operações lógicas. No caso das esculturas, obras de artistas como Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra e Sol LeWitt assumiram posicionamentos já distantes de uma prática modernista. Sendo preciso, por isso, um termo mais amplo, capaz de comportar todas as rupturas e mudanças que o campo vinha sofrendo.

O *campo ampliado* representa, assim, um convite a um novo posicionamento, que é livre para explorar materiais, condições espaciais e perceptuais. Estimulando um fazer artístico mais atento às etapas processuais. Um exemplo é a Lista de verbos, *Verb List* (1967), escrita por Richard Serra. São ações como dobrar, enrolar, cortar, remover e misturar que colocam a palavra como o centro do processo escultórico. Independentemente do formato, das dimensões ou do material, o ato de esculpir passaria, pelo menos, por uma dessas ações. Ao listá-los em um papel, como uma cartografia escrita do fazer, Serra desloca o interesse para o processo em si, desvelando-o. As *Sentenças sobre Arte Conceitual* [2006 (1969)] de Sol LeWitt reforçam, igualmente, a importância da prospecção e da atenção ao processo na práxis pós-moderna. Ao elencar relações entre ideia, conceito, racionalidade e subjetividade no ato criativo, LeWitt desloca o interesse para as etapas de conceituação e germinação de trabalhos de arte. Como por exemplo, na sentença de número 9, na qual, o artista distingue conceito e

ideia: “O conceito e a ideia são diferentes. O primeiro implica uma direção geral enquanto a segunda consiste nos componentes. Ideias implementam o conceito.” (LEWITT, 2006, p. 207)

Similarmente, nos trabalhos que serão analisados neste artigo, o processo ganha a posição de protagonista. É a partir da repetição, das linhas de erro e do agir direcionado que se sobressaíram reflexões práticas que evidenciam e, ao mesmo tempo, complementam os referenciais teóricos. Na primeira exploração, a repetição remete ao distanciamento da verdade, da experiência; já na outra, oferece caminhos para um mapeamento de territórios efêmeros, a partir da sobreposição de camadas de cor e informação cartográfica. São duas investigações que propõem um olhar para o índice, seja a palavra, seja o pigmento, seja a luz. Os estudos de Walter Benjamin e as reflexões de Philippe Dubois (1993) quanto à fotografia, em diálogo com os *verbos* de Richard Serra ofereceram, nestes trabalhos, subsídios para a exploração de uma linguagem poética e autoral. Linguagem interessada em experimentar a sensibilidade de um fazer projetual que lida com a convivência com questões em aberto.

2. Primeiro Experimento: O Grande Organismo e as Pequenas Perturbações

A problemática da postulação e da legitimação dos sentidos de verdade, no contexto pós-moderno, exige a adoção de novos posicionamentos e epistemologias atentos aos processos de captura de sentidos. Frente às reorganizações no âmbito cultural nos últimos anos, um fazer autoral crítico que vá além de uma mera imitação de modelos já existentes faz-se necessário. A preocupação com uma produção autoral consciente de seu contexto já era debatida pelas vanguardas do início do século XX e por autores da perspectiva crítica europeia. Desde então, tais discussões vêm sendo atualizadas por novas práticas e novos referenciais. A possibilidade de experimentar o desenho como um espaço de investigação de processos e técnicas fornece subsídios para uma experimentação mais consciente de seu ferramental prático e de suas possibilidades para o desenvolvimento de ideias. Como sugere LeWitt (2006), em suas *Sentenças*, “quando um artista aprende o seu ofício bem demais ele faz uma arte engenhosa”.

No primeiro projeto analisado neste artigo, dois autores da primeira metade do século XX, Walter Benjamin e Franz Kafka, são postos em diálogo com a perspectiva contemporânea do crítico de arte Hal Foster. O trabalho sugere uma visualização criativa da problemática da legitimação dos sentidos de verdade, sem, contudo, apresentar saídas para tal cenário. Seu desenvolvimento se deu a partir de uma experimentação prática consciente de referenciais que, em seus respectivos contextos, alertam para os riscos de uma crescente permissibilidade de práticas e de discursos fascistas. A proposta foi trabalhar a repetição como uma forma de corrompimento da informação.

Em *O que vem depois da farsa?* (2021), Foster se debruça sobre o cenário norte-americano pós-Donald Trump e suas implicações para o campo da arte. Contraponto interessante para os escritos de Benjamin sobre a indústria cultural e a prática criativa nos anos 1930, bem como para a obra literária de Kafka, que data das primeiras décadas do século XX. No prefácio e no capítulo 1 de *O que vem depois da farsa?*, o historiador e crítico de arte norte-americano identifica que enquanto a mentira ainda apresenta certa relação com a verdade, uma política de *pós-vergonha* pouco se importa com ela e, inclusive, corrompe-a ainda mais. Nesta obra, Foster discute os processos de captura no âmbito cultural. Projeto de distorção e apropriação de discursos, imagens e marcos históricos conduzido pelo interesse de determinados grupos. Processo que culminou em extremismos políticos à direita tanto nos Estados Unidos, recorte temático do livro, como no Reino Unido e no Brasil. O autor critica

modelos utópicos que procuram amenizar a situação, garantindo que depois de um tempo tudo se inclinaria à justiça, afinal, “nada está garantido”. E se, por um lado, a história parece preservar uma história, mesmo que anticlimática, para justificar a tragédia seguida pela farsa, Foster ressalta que “talvez essa coerência fosse uma ilusão” (FOSTER, 2021, p. 5).

Nesse livro, o autor se apoia em marcos da cultura norte-americana que contribuíram para entender a formação de tal contexto social, político e cultural. Se debruça, dentre eles, nos esforços de preservação das ruínas causadas pelo 11 de Setembro e de criação de um memorial para as vítimas dos ataques. Ao analisar os discursos relacionados ao 11 de Setembro, Foster destaca que essa catástrofe foi absorvida de tal forma pela sociedade, e pela cultura norte-americana, que esse acontecimento histórico foi distorcido de modo a adquirir um caráter teológico. Fazendo, assim, com que sublime e traumático fossem capturados pelo campo do sagrado. Reapropriando e redimensionando um espaço e um tempo históricos em uma nova narrativa. E como isso justificou uma política expansionista ainda mais agressiva sobre o Oriente Médio, e posteriormente, colaborou para a ascensão da extrema direita.

Partindo das reflexões de Foster quanto aos processos de captura no âmbito cultural na contemporaneidade, a inspiração para a elaboração deste primeiro projeto foi o romance *O Processo* [2005 (1925)] do escritor checo Franz Kafka. Escolha que se deu pela similaridade entre a burocrática e esvaziada estrutura dos tribunais do livro com a incerteza quanto à coerência de eventos e discursos oriundos de uma política de *pós-vergonha*. Assim como a busca infrutífera do protagonista K. por informações a respeito de sua detenção, o aflorar da verdade no contexto pós-moderno vem se tornando difuso por conta da apropriação e distorção de acontecimentos e de discursos. O raptos de eventos históricos, de locais, de ícones por uma dimensão praticamente teológica se tornou o *modus operandi* de certos grupos para justificar a manutenção de seu poder, tal como a guerra ao terror movida pelos eventos pós-11 de Setembro.

O cerne do trabalho é o trecho “o grande organismo cria facilmente para si mesmo, em outro lugar, um substituto para a pequena perturbação” (KAFKA, 2005, p. 122). Passagem encontrada no capítulo sétimo de *O Processo* e que orientou o alinhamento prático-teórico dos experimentos. A ideia de “um substituto para a pequena perturbação” (*id.*) se assemelha à capacidade maleável de reorganização do pigmento após a intervenção de um agente externo, como a aplicação de água ou álcool. Rearranjo similar à plasticidade dos tribunais, capazes de se recompor frente a quaisquer perturbações.

Ao todo foram desenvolvidas 10 pranchas (*Figura 1*), um paralelo com a quantidade de capítulos do livro *O Processo*. Cada prancha, de tamanho A5 (148 x 210mm), foi feita em papel de gramatura 640g/m², e contém o trecho selecionado. Texto que foi impresso manualmente e de forma seriada, utilizando a técnica de *stencil*. O formato A5 foi escolhido por propiciar a repetição serial. Já a opção por um papel de maior gramatura se deu pela possibilidade de aplicação de uma série de *pequenas perturbações* no conteúdo impresso. Camadas que, quando secas, trouxeram um aspecto tridimensional para a composição.

A associação entre as pranchas e a estrutura do romance também se deu em seus títulos: cada uma recebeu o nome do capítulo correspondente. Por exemplo, a primeira prancha tem como título “Detenção. Conversa com a senhora Grubach. Depois com a senhorita Bürstner”. Catalogação que se repete nas demais peças desenvolvidas. As decisões gráficas que orientaram o processo de impressão manual foram igualmente inspiradas pelo conteúdo dos capítulos. Ao mesmo tempo em que trazem uma repetição de uma mesma sentença, as pranchas remetem, de forma simbólica, aos acontecimentos que transcorrem na vida do protagonista K. durante o tempo descrito em cada capítulo. Um exemplo são as

intervenções no fundo das gravuras que se tornam gradualmente mais escuras e mais intensas, de acordo com os eventos descritos, para, no fim, cederem o contraste e a força de resistência.

Figura 1: As 10 pranchas que compõem o trabalho.



Fonte: Elaborado por Camilla Serrão

Todas as pranchas foram impressas com tinta aquarela e tinta nanquim. O trabalho foi desenvolvido utilizando o branco do papel, o preto do pigmento e todas as variações proporcionadas pela água. Além da possibilidade de diluição do pigmento com a água, foram utilizados outros agentes auxiliares como álcool 70%, óleo de linhaça e solvente inodoro para tinta óleo. Substâncias que, em diálogo com o pigmento preto, viabilizaram a criação de camadas sobrepostas e a remoção de partes delas. Como os pigmentos utilizados não são opacos e permitem sobreposições até um limite, a capacidade de ocultar e desvelar partes da composição ofereceu novas possibilidades de trabalhar a relação entre pigmento e papel, assim como entre texto e fundo.

Antes do desenvolvimento das pranchas, foram realizados testes com os mesmos auxiliares sobre manchas de tinta nanquim e de tinta aquarela. Explorações que buscaram temporalidades e viscosidades geradas a partir da mescla destes agentes com pigmentos transparentes e com alto grau de dispersão. Todos os testes seguiram uma mesma sequência de aplicação. Primeiramente, uma pequena quantidade de nanquim ou de aquarela foi diluída em água e aplicada sobre o papel. Ainda úmido, foi feita a *perturbação*: borrifou-se água, álcool 70% ou solvente, ou então, foi aplicado óleo de linhaça com uma espátula. Antes de secar, adicionou-se mais um pouco da tinta inicial, nanquim ou aquarela respectivamente (*Figura 2*). Ações sistemáticas que poderiam ser catalogadas e replicadas em trabalhos futuros de maneira similar aos *verbos* de Serra (1967), como por exemplo: molhar, borrifar, pingar, espalhar e raspar.

Figura 2: Experimentações com aquarela, nanquim, álcool 70%, água, solvente e óleo de linhaça.



Fonte: Elaborado por Camilla Serrão

Nos testes em que a água foi borrifada observou-se a dispersão do pigmento por regiões do papel, assim como a aglutinação da cor em núcleos separados. Embora a água seja

o meio comumente utilizado para a diluição da aquarela e de nanquim, sua aplicação durante o tempo de secagem da tinta acarreta o surgimento de clareiras, ou mesmo, a remoção de parte da camada. Efeito similar ao álcool, líquido que potencializou a dispersão dos pigmentos por toda a base da pintura e que trouxe a possibilidade de aglutinação deles em áreas isoladas. Já o solvente e o óleo de linhaça, auxiliares para pintura à óleo, aqui apresentaram aplicações inusitadas. A ação do solvente se deu no papel e não na tinta, corroendo suas fibras e gerando áreas que repeliam qualquer intervenção. Levando à perda de contraste entre preto e branco, efeito mais evidente com o nanquim. As aplicações de óleo de linhaça, médium utilizado junto a tintas oleosas para diluição tonal, gerou aqui áreas de aglutinação e densificação de pigmento. A aplicação pontual do óleo de linhaça sobre essas duas tintas a base de água estimulou a aglutinação e o ganho de contraste em áreas específicas. O uso de uma espátula, no lugar de um pincel redondo, possibilitou tanto a aplicação do óleo, como também, a retirada de pigmentos e, até mesmo, de camadas do papel.

As pranchas foram elaboradas seguindo etapas similares aos testes acima descritos (*Figura 2*) e utilizando o mesmo repertório de materiais e ações mapeados. Todas começaram com uma primeira camada de tinta aquarela preta muito diluída. Após seca, as letras foram pintadas gradualmente sobre a máscara de *stencil*. Abrindo espaço, nesse processo, para as ocorrências do acaso: manchas, borrões, apagamentos. Mesmo passando pelas mesmas etapas, cada figura resultou em contrastes e manchas completamente distintas (*Figura 1*).

A primeira prancha, “Detenção. Conversa com a senhora Grubach. Depois com a senhorita Bürstner.”, corresponde ao capítulo inicial. Representa o susto do protagonista quanto a sua detenção. Momento em que é introduzido um impedimento invisível: um processo contra K. do qual ele não consegue adquirir nenhuma informação. Eventos que são representados pela intervenção cinza claro no fundo – indicativo de uma inquietude inicial, mas que ainda não é um empecilho para a rotina do protagonista. A segunda, “Primeiro inquérito.”, alude ao sentimento de não pertencimento de K. ao adentrar nos tribunais pela primeira vez para seu inquérito inicial. Reflete, nas manchas e borrões das letras, a dificuldade de comunicação e o silenciamento do protagonista perante os que ali estavam presentes. Já a terceira, “Na sala de audiência vazia. O estudante. Os cartórios.”, ilustra um esvaziamento do conflito anterior: as manchas mais escuras se encontram ao redor do texto. Ao mesmo tempo, faz alusão, em seu fundo, ao ar das salas do tribunal. Um ar pesado, cheio de fuligem, completamente nauseante.

A quarta prancha, “A amiga da senhorita Bürstner.”, representa, pelo contraste entre fundo e texto, os conflitos de comunicação do protagonista com aqueles que estão ao seu redor, levando-o a um estado irritadiço. Já quinta, “O espancador.”, traz a interpelação entre o trabalho de K. e o processo jurídico. O fundo consiste em uma massa escura no centro que reflete sua impotência em tentar camuflar a situação daqueles que o cercam – o processo e os funcionários do tribunal adentram seu espaço de trabalho, se mesclando e se tornando indissociáveis. Tensão sufocante e angustiante para o protagonista. Nessas duas pinturas foi aplicado, em pontos da primeira camada, um pouco de óleo de linhaça. Isso foi feito com o objetivo de aumentar a pigmentação dessas áreas pontuais e criar um ruído amarelado em volta do texto.

A sexta prancha, “O tio. Leni.”, é uma continuação da dificuldade de K. em esconder seu processo. Tópico que vem se tornando cada vez mais recorrente em seu cotidiano a ponto de retirá-lo de seu trabalho. É por conta da necessidade e, ao mesmo tempo, da impossibilidade de se esconder que o fundo adquire aqui um maior contraste, com áreas mais escuras e densas. Tensão que se agrava na sétima imagem da série, “O advogado. O industrial.

O pintor.”, uma vez que o protagonista não consegue mais se distanciar de tal questão. Sua crescente ansiedade o leva a tomar decisões impulsivas que acarretam o agravamento da sensação de sufocamento. Aqui, as áreas escuras ganham destaque. Para garantir a legibilidade do texto, foi aplicada, antes da pintura inicial, uma camada de máscara de aquarela nos locais onde as letras deveriam permanecer mais claras.

A oitava prancha, “O comerciante Block. Dispensa do advogado.”, é quando há um rompante do protagonista, que tenta se desprender de todas as amarras e resolver sua situação com seus próprios meios. Atitude que é gerada por sua sensação de impaciência e que é representada pelo forte contraste entre o branco do papel e uma área sólida preta. Na nona, “Na catedral.”, a sensação de fraqueza, medo e impotência do personagem quanto a estrutura do tribunal é representada pelo feixe vertical branco que atravessa a composição escura. A possibilidade de se esconder lhe é retirada e sua vida é completamente interpelada pelo processo. Nanquim, aquarela e máscara de aquarela se transformam em uma camada só, se tornando indissociáveis por conta da ação do solvente, aplicado na área central da imagem. Forma-se um retrato do caráter ansioso do protagonista. Diferentemente das outras pranchas, aqui a máscara de aquarela se mesclou com o papel, tornando sua remoção total impossível. Os artifícios do processo se tornaram visíveis, não sendo possível escondê-los, assim como na narrativa.

Por fim, a última prancha, “Fim.”, ilustra a aceitação da impossibilidade de estender a luta. Por isso, os tons claros do fundo e do texto nesta figura final da série. Não foi adicionada tinta, apenas água no pigmento já depositado na máscara de *stencil* utilizada. Procedimento mais rápido que o realizado para os demais capítulos, uma vez que, aqui, todos os esforços do protagonista cessam e a força lhe é retirada.

O processo de errância que norteou este projeto foi guiado, ao mesmo tempo, pela prospecção e pela realização. Como mencionado, o desenvolvimento de cada prancha passou por escolhas inspiradas pela narrativa de *O Processo*. Ao mesmo tempo, os caminhos foram conduzidos pela imprevisibilidade dos meios e pelo encontro de materiais: pigmentos com alto teor de dispersão, a volatilidade do álcool, a fluidez da água, a abrasividade do solvente e a viscosidade do óleo. Ações como molhar, borrifar, pingar, espalhar e raspar foram concomitantemente fomentadas pelo conteúdo da narrativa e moldadas pelas possibilidades de exploração, e extrapolação, dos materiais utilizados. Respondendo ao agir do acaso, e se adaptando, constantemente, ao imprevisível. Foi o fazer que gerou novas respostas, oferecendo um maior entendimento dos limites da técnica e dos materiais. O planejamento prévio das composições muitas vezes foi adaptado frente às respostas dadas pelo pigmento, pelo papel ou pela *perturbação*. Repertório prático que evidenciou novas possibilidades de ação e de intervenção, influenciando, desta forma, em etapas subsequentes de prospecção.

A possibilidade de enxergar o projeto como um laboratório de investigação processual de materiais contribuiu, inclusive, para um melhor entendimento de uma técnica como a aquarela. Técnica que, em si, já é baseada no descontrole e na fluidez. Na prática da aquarela é a tênue relação entre pigmento e água que constrói demarcações, leva à sobreposição de matizes e desvela volumes e focos de luz. O equilíbrio entre viscosidade da tinta e sua diluição é capaz de definir a ordenação de camadas e o ponto de destaque de uma composição. O diálogo com os limites de utilização dos materiais e a introdução de agentes externos à técnica, como o óleo e o solvente, ampliou o repertório de possibilidades a serem exploradas neste projeto e em trabalhos futuros. A repetição das etapas e o mapeamento das respostas adquiridas pelo encontro de materiais contribuiu não apenas para um melhor entendimento da técnica, como também dos próprios materiais. Exercício precioso para o amadurecimento

de uma produção autoral de uma artista que já possuía uma relação pregressa com a aquarela.

Além do aprendizado prático, a repetição do mesmo trecho dez vezes trouxe outro olhar para as palavras selecionadas: além de texto, também se tornaram imagens. Enquanto Walter Benjamin [2016 (1955)] voltava sua crítica para a reprodutibilidade técnica, em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, neste trabalho foram feitas reproduções manuais. Ação que traz em si um paradigma: ao mesmo tempo em que se afastam da impressão original, trazem uma nova aura – a do fazer manual, propenso ao improvável e ao incontrolável.

Benjamin atribui à aura uma riqueza subjetiva, trata-se de uma esfera de autenticidade que não é capaz de ser reproduzida por meios técnicos. O filósofo identifica que em sua época, 1936, a introdução de meios de reprodutibilidade técnica vinha contribuindo para a perda da aura de peças de arte. Isto é, a perda do *aqui e agora* do original, do ineditismo da peça, o que levaria a um decaimento da experiência. Em seus escritos, Benjamin destaca a problemática do decaimento da experiência coletiva (*Erfahrung*) que, na medida em que se perde, gera um vazio de tradição. É nesse contexto que ele ressalta a obra de Franz Kafka, a quem descreve como o “maior ‘narrador’ moderno” (GAGNEBIN, 2016, p. 18). Autor contemporâneo de Benjamin que, em seus escritos literários, se mostrou temeroso com o contexto alemão pós-1ª Guerra. Os textos de Kafka, para Benjamin, representam uma experiência única, individual (*Erlebnis*), que é fundamentada a partir da desagregação da tradição, do decaimento de um sentido maior, isto é, da perda da experiência coletiva. São narrações com alto grau de detalhe, que transmitem em seus personagens, suas relações e seus cenários a ausência de propósito, um esvaziamento de sonhos e uma impossibilidade em romper com tal lógica. Reflexo de uma sociedade cada vez mais permissiva com ideais autoritários.

Além do contexto político da Alemanha na década de 1930, os escritos de Benjamin, também foram influenciados pelo avanço da cultura de massa e pelos temores quanto ao progresso da fotografia e do cinema. A reprodutibilidade técnica, para ele, seria responsável por atrofiar a aura dos objetos, substituindo sua existência única por uma existência serial, resultando em um vazio na tradição. Esvaziamento que levaria a uma pobreza de experiência tanto coletiva como individual, o que seria uma nova barbárie, na medida em que acarretaria uma estagnação, impedindo que fosse feito o novo.

Sua perspectiva reflete um olhar crítico do contexto de sua época, e propõe prospecções futuras que são ancoradas neste horizonte temporal. Analisando sua obra quase um século depois, vemos que algumas das premissas de seu estudo já foram atualizadas. Com a pós-modernidade, questões de autoria compartilhada ou autoria aberta já foram exploradas e problematizadas. Sendo por isso, interessante o diálogo entre a perspectiva crítica deste período com uma leitura mais contemporânea dos processos de captura e reordenação do campo cultural, como a feita por Hal Foster (2021).

Ademais, as reflexões de Walter Benjamin quanto ao esvaziamento da experiência coletiva e à perda da aura levaram, neste trabalho, à reflexão quanto à problemática da repetição e da reprodução como construtoras de vazios e de apagamento de auras no cenário contemporâneo. A reprodutibilidade técnica se difundiu largamente desde os tempos de Benjamin, encontrando-se em distintas etapas do processo criativo – produções em série de objetos, reproduções em larga escala de obras de arte, ou mesmo, na repetição de discursos que, com seu distanciamento do dado original, se deturpam e se transformam em postulações completamente distintas. Discursos que se legitimam e que, embora desprovidos de verdade, assumem um caráter de veracidade.

Ao contrário da reprodutibilidade técnica descrita por Benjamin, que em seu alto grau de desenvolvimento técnico cria cópias fiéis da peça original, o desenvolvimento das pranchas reforçou o aspecto único de cada reprodução manual. Embora tenham sido incluídas no processo referências simbólicas e abstratas aos marcos narrativos, todas as imagens seguiram as mesmas etapas e foram construídas a partir das mesmas ações. A aceitação do acaso e das linhas de erro, permitiu, aqui, a geração de peças únicas que comunicam não apenas como texto, mas sim como imagem. Seu discurso vai além das letras impressas. Consiste, sobretudo, em uma exploração processual da temática de distanciamento e de distorção de índices a partir da repetição manual.

Muitas das etapas aqui descritas apresentam uma ligação com a incerteza no processo de criação. Lidam, da mesma forma, com um fazer projetual em diálogo com o errante. Seu desenvolvimento apresentou algumas semelhanças com o processo de deriva proposto pelos Situacionistas, o qual será abordado no próximo experimento.

3. Segundo Experimento: Cartografias e Memórias

O segundo trabalho aqui analisado propõe uma exploração do desenho como forma de prospectar ideias, de olhar para o que está em volta e de conhecer o mundo. Esta experimentação foi desenvolvida a partir da junção de duas provocações: uma delas, um convite à exploração do mapa como ferramenta de Desenho Expandido; já a outra, um incentivo ao resgate criativo de memórias pessoais. Como resposta aos enunciados, o trabalho partiu do acervo pessoal de fotografias da artista.

Seu desenvolvimento tomou como inspiração o documentário *Nostalgia da Luz* (2010), dirigido por Patricio Guzmán. O longa-metragem se volta para os esforços de mapeamento de três grupos que têm o deserto do Atacama como seu espaço de investigações. Guzmán acompanha, em suas filmagens, arqueólogos, astrônomos e familiares das vítimas da ditadura chilena em suas respectivas buscas por rastros dispersos em meio à aridez do deserto. Esforços que, embora de naturezas bem distintas, lidam com questões de percepção temporal e para índices situados no limiar entre o presente e o passado.

Em *O ato fotográfico e outros ensaios* (1993), Philippe Dubois discute as tensões entre distanciamento e proximidade afloradas pela captura fotográfica. Todo o processo fotográfico analógico é permeado por separações, desde a captura até sua impressão. Dubois descreve a fotografia como o índice metonímico do instante capturado. Momento que, ao ser registrado é apreendido pela luz e, ao mesmo tempo, desaparece. Demoramos um tempo até processar o presente, e quando o fazemos, ele já se tornou passado. Da mesma forma, o instante congelado pela foto é capaz de levar seu espectador para o anterior do objeto sem, contudo, alcançar novamente aquele momento que já se foi. Paralelo possível de ser feito com a observação das estrelas: por conta de sua distância da esfera terrestre apenas conseguimos vislumbrar recortes do passado ao observar o espaço.

O índice e a luz são os pontos de união entre o documentário e os escritos de Dubois. A proposta deste projeto foi utilizar a lógica cartográfica como modo de construir novas ordenações de informação. Neste caso, uma junção entre tempo e espaço que, em conjunto, remetem a instantes fotográficos. Capturas imagéticas que, ao mesmo tempo em que aproximam a memória do momento presente também evidenciam tal distância, trazendo, em si, o dilema de redimensionamento do *aqui* e do *agora*.

Partindo de um movimento interior de ordenação de um acervo de memórias,

materializado em imagens fotográficas, a escolha das imagens a serem trabalhadas partiu de um processo de deriva. Uma deriva interior, cujo repertório não era o território urbano *in loco*, mas sim o acervo de memórias da artista. O primeiro comando da deriva aqui realizada foi encontrar imagens que trouxessem destaques para as nuvens. O que gerou um extenso grupo inicial com fotografias tiradas entre 2016 e 2022.

Desta amostragem, foram, ao final, selecionadas 5 imagens. Em todas elas, as nuvens sugerem um deslocamento ou uma ação, como sua condensação ou dispersão. Todas as imagens escolhidas têm como foco luminoso a luz celeste, refletida nas nuvens. Elemento que atravessa, nestas fotografias, partes de construções arquitetônicas, que, por sua vez, aparecem em contraluz. Reforçando, desse modo, a importância desse elemento gasoso na organização da lógica processual e conceitual do trabalho.

Afinal, nada mais efêmero do que a figura da nuvem para dialogar com tamanha transitoriedade. Massa formada por gotículas de água que se rearranjam com o mais sutil soprar do vento, sempre em mutação. Ao tentarmos capturar as nuvens, apenas nos deparamos com a ausência daquela forma que já se transformou. Evocam, visualmente, a lembrança de um *agora* que já se foi. Momento temporal tão transitório, um frágil limiar entre passado e futuro. Quando assimilado, o presente já passou e já se rearranjou como uma nuvem passageira no céu.

Santiago Navarro, em suas *73 notas sobre a deriva* (2011), que foram parte do catálogo do 32º Panorama da arte brasileira, com curadoria de Cauê Alves e Cristina Tejo, situa a problemática da derivação dentro do espaço da cidade. A deriva situacionista tem como contexto o final dos anos 1960 na Europa. Era uma proposta de transformação do mundo pela modificação sistemática dos hábitos e das formas de ver e de sentir a vida diária, propondo um novo olhar para espaços de convívio cotidiano. Novas formas de nos relacionarmos com o ambiente ao nosso redor, nos permitindo um novo ritmo para desfrutar o viver, e assim exercitar a deriva. Nossas mentes estão habituadas a um ritmo acelerado, insensibilizado. Desse modo, o ato de se permitir demorar aflora novas sensações – desde a irritabilidade, nas tentativas iniciais, até chegar a uma completa paz.

Assim como um barco à deriva, sem motor, sendo guiado pelas forças da correnteza, a proposta dos Situacionistas é a de se deixar levar à consciência pelo fluir de um meio ambiente incerto. Fluxo que poderá contribuir para a melhoria das possibilidades de manobra. Navarro propõe algumas formas de deriva no ambiente urbano, como andar de cabeça baixa, se guiar por estímulos, “seguir os sinais do ambiente, que são sempre diferentes” (p. 7). A deriva, para ele, é definida “ela mesma, como relação entre o meu corpo e a cidade” (*id.*). Ao se deixar levar por esse fluxo, o corpo já hipersensível aos estímulos e com a atenção redobrada, transforma as informações recebidas em novas qualidades e consistências. Possibilitando, com isso, entrar em contato com o não evidente, com o invisível que se oculta pelos caminhos corriqueiros da cidade, ampliando, desse modo, nossa visão desse espaço compartilhado.

O olhar para as nuvens, além de dialogar com a efemeridade do momento presente, também convida a novas perspectivas e posicionamentos dentro do espaço urbano. Ao invés de se deter a uma obra arquitetônica, a um monumento, a um marco histórico, ou mesmo aos transeuntes que compõem esse ambiente, a observação daquilo que está em cima leva a novas reflexões. Afinal, as nuvens não estão limitadas pelas calçadas, ruas, avenidas ou mesmo fronteiras geográficas. Movimentam-se, em constante transformação, sendo levadas pelo agir do vento. O ar, além de deslocá-la, também promove sua constante metamorfose.

A cartografia contribuiu para a fundamentação do trabalho na medida em que, como

método de trabalho, inverte a necessidade de uma reflexão prévia para em seguida agir. Como visto em práticas como os exercícios cartográficos de Fernand Deligny em Cévennes (DELIGNY *apud*. MIGUEL, p. 69). As escolhas que nortearam a organização do material partiram primeiramente do agir que, ao ser analisado, aflorou os desejos e pulsões que moviam as escolhas do trabalho.

Navarro sugere a deriva não como um objetivo pontual, mas sim com a base de um caminho que nos leva ao infinito. “Se houvesse um objetivo, consistiria em chegar a sentir esse pano de fundo das coisas onde se abre tudo realmente” (p. 9). Ao perdermos um objetivo e nos abirmos para a incerteza do processo, nos permitimos uma comunhão com o devir, expandindo não apenas nossa relação com marcos geográficos dentro do espaço urbano, como também nossa visão desses territórios. O olhar para o céu e, especialmente para, as nuvens ao invés de prédios, estátuas e outras construções humanas, invoca uma cartografia sem limites geográficos e que não respeita fronteiras geopolíticas. É o ar em movimento. É um instante captado e que logo se reorganiza. É um momento que logo se rearranja em um novo formato e em uma nova posição no espaço. É uma cartografia do passageiro.

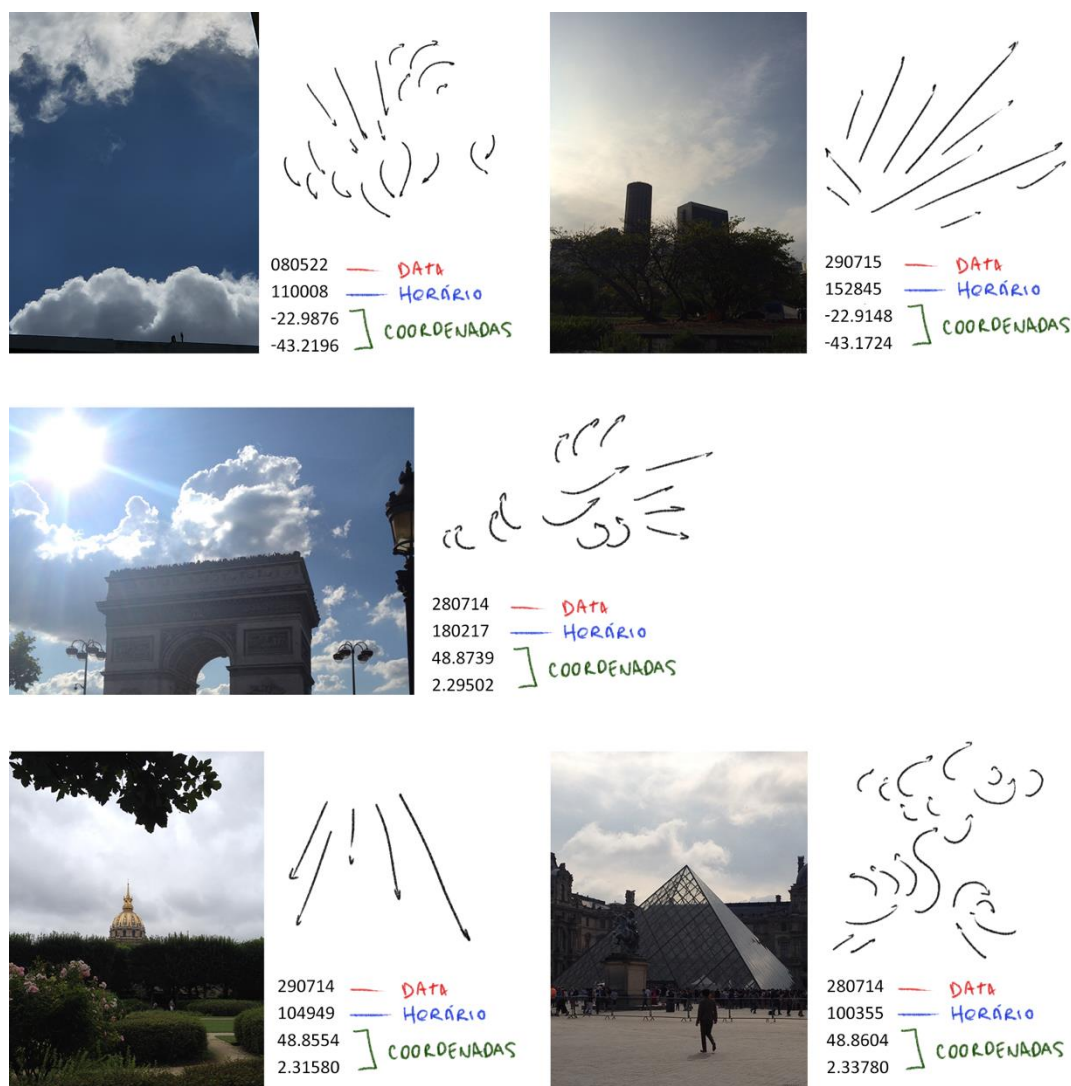
Ao mesmo tempo, tais instantes fotográficos (*Figura 3*) remetem a um tempo e a um espaço, que são sugeridos por alguns rastros e indícios tais como partes de telhados de prédio ou frações de monumentos. Por exemplo, o topo do Arco do Triunfo, foto tirada em julho de 2014, ou as silhuetas de prédios do Aterro do Flamengo, em uma fotografia de 2015. As nuvens ao serem captadas pelo instante fotográfico se tornaram territórios. Aqui, a fotografia atuou como um modo de traçar esses lugares aos quais não temos acesso.

Exercício similar às “artes da memória” (*Ars Memoriae*) apresentadas por Dubois (1993, p. 314). Esse tipo de “arte” nasceu na Grécia antiga e foi mantida por autores latinos como uma das grandes categorias da Antiga Retórica. Ela foi concebida como um conjunto de regras que permitissem ao orador uma facilidade em relembrar aquilo que precisasse discorrer. Por meio dela, um conjunto de dados poderia ser sistematizado mentalmente, permitindo a identificação imediata de um elemento específico. A *Ars Memoriae* consiste em um jogo entre duas noções: os lugares (*loci*) e as imagens (*imagines*). Como Cícero descreve:

Para exercer essa faculdade do cérebro (que é a Memória), deve-se escolher, em pensamento, lugares distintos, depois formar para si imagens das coisas que se quer reter e finalmente organizar essas imagens em diversos lugares. Então a ordem dos lugares conserva a ordem das coisas, pois as imagens lembram as próprias coisas. Os lugares são tabuinhas de cera nas quais se escreve; as imagens são as letras que nelas se traçam. (CÍCERO, 86, p. 351-354 *apud*. DUBOIS, 1993, p. 314-315)

Para as explorações aqui desenvolvidas, foram acrescentados às imagens dados como posição geográfica e elementos temporais (*Figura 3*). Números que remetem aos locais e aos instantes de captura, mesmo que de maneira codificada. As fotografias, aqui, são como os lugares de Cícero: tabuinhas de cera, ou no caso, aglomerados de pigmento, que trazem em si códigos que concedem ao observador a possibilidade de rastrear o momento capturado por meio de dados espaço-geográficos.

Figura 3: Fotos selecionadas com suas respectivas coordenadas geográficas e temporais e com vetores indicando o movimento das nuvens.

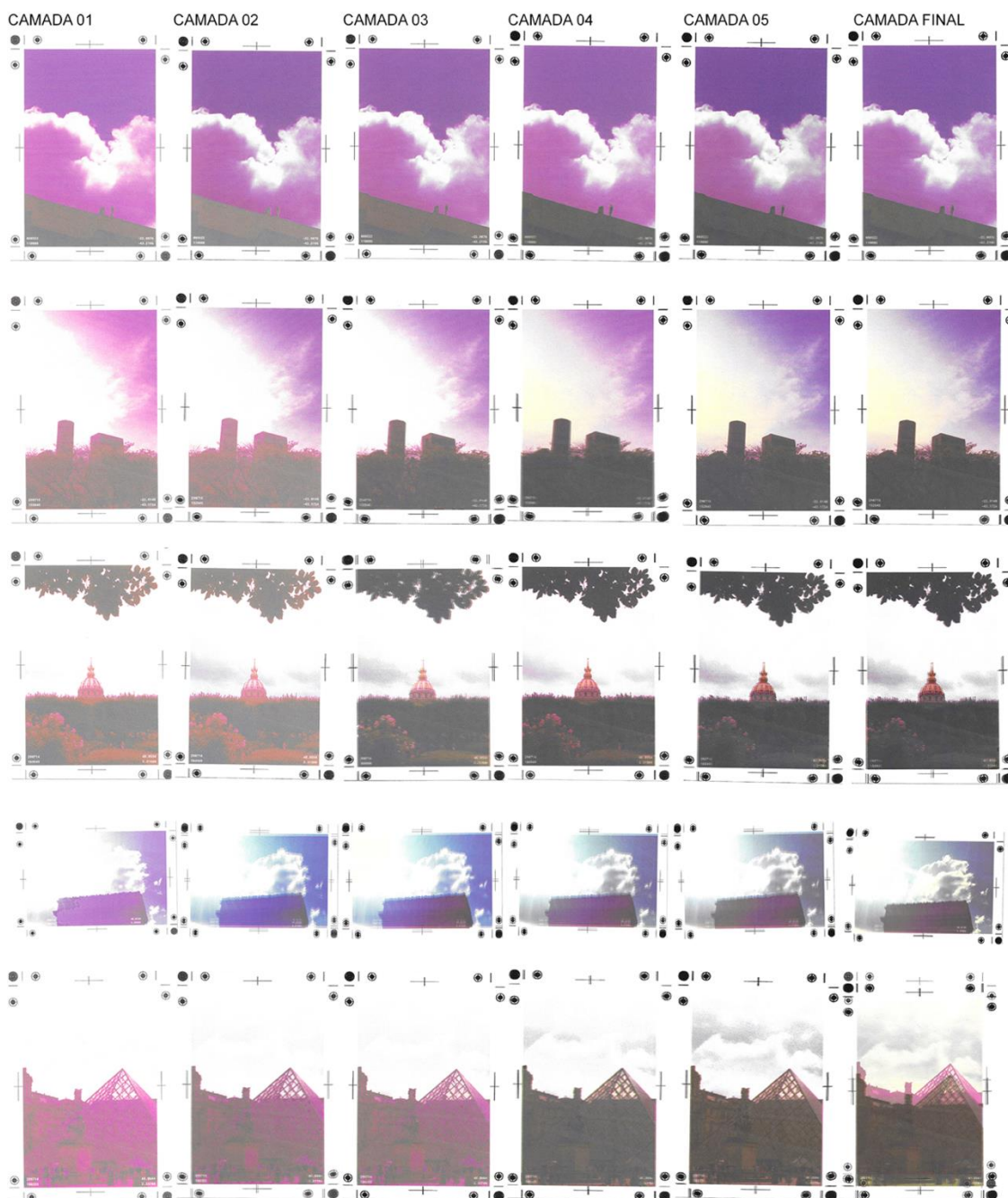


Fonte: Elaborado por Camilla Serrão

Esses elementos acrescentam às imagens um novo nível de leitura. Assim como um mapa do tesouro, eles aparecem como um misterioso guia para observador, oferecendo uma viagem mental a território específico. É um encontro de uma posição geográfica com um tempo que não é mais acessível, apenas em retrospecto. Enquanto Robert Smitshson (2009) criou fabulações e histórias lúdicas a respeito dos monumentos de sua cidade natal, Passaic, NJ, em *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*, aqui, as fabulações são de ordem mental e numérica. Sua leitura não orienta de maneira explícita o deslocamento do observador, mas permite um arquivamento, uma sistematização, e, sobretudo, sugere um questionamento: o que aquelas nuvens têm para narrar? Os mapas gerados por essas imagens pretendem guiar o observador em um percurso simbólico. Assim como os mapas produzidos pelas experiências de Fernand Deligny em Cévennes, e descritos por Marlon Miguel (2015). Instrumentos que “servem ao desvio” e que “são em verdade meios para uma deriva e para uma ampla desterritorialização” (p. 60).

A ideia de um cartografar que dialoga com o Desenho Expandido é abordada por Jean Marc Besse em *O gosto do mundo: exercícios de paisagem* (2014). No Capítulo IV, *Cartografar, construir, inventar – notas para uma epistemologia do encaminhamento do projeto*, o autor debate sobre a possibilidade de utilização do mapa como um instrumento estratégico em situações de comunicação. Neste capítulo, elenca uma série de exemplos para demonstrar que o projetar passa por fazer mapas, que podem ser reordenados. Sendo, assim, uma forma de imaginar o real.

Figura 4: Imagens finais e suas respectivas camadas.



Fonte: Elaborado por Camilla Serrão

Besse aponta o desenho como forma de prospectar ideias, de olhar para o que está em volta e de conhecer o mundo. Nos experimentos aqui realizados (*Figura 4*), o desenho não é constituído por linhas, pontos ou esfumado de volumes feitos por um lápis ou por um pincel. Ele se dá pelo rearranjo de enquadramento das fotos, pela inclusão de dados numéricos e, sobretudo, pela ação de uma máquina: uma impressora *inkjet* caseira que, ao ser alimentada manualmente com papéis, um a um, está propensa a “erros” de registro e de pigmentação que resultam em uma nova composição imagética.

O desenho, assim como no experimento anterior, foi guiado pelo imprevisível. Ao mesmo tempo, foi controlado pela imaginação. Isto é, pela prospecção de possíveis “erros”, pelo aproveitamento destes e pela abstração. As imagens geradas no computador foram destrinchadas em 6 camadas. Recortes que foram sobrepostos apenas no momento de impressão. A própria elaboração das imagens trabalha com a ideia de comunhão com o devir, de se deixar levar pelo processo. Um diálogo entre as linhas de erro oriundas da própria máquina com o agir direcionado. Cada camada foi pensada a partir da lógica de pintura tradicional: suas cores foram alteradas de modo a ressaltar tons complementares e destacar áreas de luz e sombra. No entanto, esse processo mental poderia ser completamente alterado no momento de impressão. Se uma camada não se encaixasse como o previsto, novos desenhos e tonalidades apareceriam, como o que aconteceu em muitas das imagens impressas.

Para chegar à imagem final, ela foi impressa 6 vezes – camada sobre camada (*Figura 4*). Ao invés da repetição de uma série de ações e de materiais, como no primeiro trabalho, aqui apenas um verbo se repetiu: o imprimir. A sobreposição de impressões reforçou o contraste entre certas partes da composição, estourando as áreas de luz e as de sombra. As marcas de registros foram deixadas em sua borda com o intuito de mapear a quantidade de intervenções no papel, criando, ao redor da fotografia, novos desenhos. Elemento que inseriu ainda mais um nível de informação – este mais processual.

Com o intuito de demonstrar a sequência de camadas que compõem cada uma das imagens geradas, elas foram impressas de maneira sequencial. Isto é: a primeira camada foi impressa sete vezes; a segunda, seis vezes; e assim por diante, até chegar na última camada, a qual foi impressa uma única vez. A princípio tal processo geraria imagens idênticas, nas quais seriam acrescidos, gradualmente, mais cores e volumes. No entanto, a introdução do fator manual levou a “erros” de registro. Fator que, assim como as marcas de corte na borda da imagem, permite um dimensionamento da processualidade do projeto, oferecendo, desse modo, uma outra cartografia, para além daquela pensada inicialmente: uma cartografia do fazer projetual.

O acúmulo de camadas e de pigmentos no processo de reprodução deu às imagens um aspecto onírico. Nessas fotografias, figuras se encaixam e formam novos monumentos, adquirem novas cores e se rearranjam em novos desenhos. Surge, assim, uma nova paisagem, um novo território de fabulação e de viagem ficcional. Passível de ser encontrado apenas através do exercício de deriva e de cartografia realizado.

O desenho mostrou-se como um espaço de fluxo e de prospecção projetual neste trabalho. Foi a partir de um movimento de deriva inicial, na escolha das imagens a serem trabalhadas, que os próximos passos foram aflorando. Uma experimentação orientada pela ótica de um Desenho Expandido, que vai além de limitações estéticas, de formato ou espaciais, e que assumiu um caráter muito mais investigativo e exploratório. Dialogando, assim, com o conceito de *ampliado* proposto por Krauss (2008). A lógica cartográfica ofereceu, igualmente, subsídios para uma exploração livre das memórias escolhidas, aqui materializadas em um

conjunto de fotografias.

4. Considerações Finais

Ao longo deste artigo foram analisadas duas atividades práticas que objetivaram explorar graficamente discussões teóricas a respeito de temas como reprodutibilidade, prospecção e realização. Estudos que exploraram o desenho como espaço de investigação projetual, livre de amarras estéticas, formais ou espaciais. Nos dois são experimentadas técnicas e temáticas distintas. Seu ponto de conexão é a sua natureza de investigação: um fazer poético e autoral, guiado pela fluidez e pelo descontrole. E, sobretudo, voltado para os índices. Demonstrando a possibilidade de fluxo em meio a condições que fogem ao controle. Por exemplo, a dispersão do pigmento pelo papel no primeiro trabalho, e os desvios ocasionados pela impressora *inkjet* no segundo experimento.

Da mesma maneira, ambos retomam questões presentes na obra de Walter Benjamin (2016). Como a perda de experiência coletiva, tema que complementa as reflexões de Foster (2021) quanto à tragédia e a farsa. Assim como questões de reprodução e manualidade, exploradas em uma prática processual atenta às errâncias e descontroles. No primeiro trabalho, a repetição remete ao distanciamento da verdade; já no outro, oferece caminhos para um mapeamento de territórios efêmeros, a partir da sobreposição de camadas de cor e informação cartográfica. Explorações que estimularam um amadurecimento de repertório prático na medida em que as etapas de prospecção e realização se tornaram complementares. Suscitando um melhor entendimento dos próprios materiais utilizados, seja a tinta e o pincel, seja a impressora. Negociação entre o agir e o planejar que foi igualmente potencializada com a aplicação da lógica cartográfica no processo. Por fim, a possibilidade de balancear ações previamente mapeadas com linhas de erro dentro do processo criativo sugere pistas para a convivência com questões em aberto dentro de um fazer projetual atento à subjetividade.

Agradecimento

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: Obras Escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 2016. p. 123-128. Trad. Sérgio Paulo Rouanet.

BESSE, Jean-Marc. Cartografar, construir, inventar – notas para uma epistemologia do encaminhamento do projeto. In: BESSE, Jean-Marc. **O gosto do mundo: exercícios de paisagem**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. p. 141-181.

DUBOIS, Philippe. Palimpsestos: A fotografia como aparelho psíquico (princípio de distância e arte da memória). In: DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 2. ed. Campinas: Papyrus, 1993. p. 309-316.

FOSTER, Hal. **O que vem depois da farsa?** São Paulo: Ubu Editora, 2021. pp. 6-23.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: Obras Escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 2016. p. 123-128. Trad. Sérgio Paulo Rouanet.

KAFKA, Franz. **O processo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 17, p.128-137, 2008. Reedição – Tradução originalmente publicada no número I da revista *Gávea* do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura do Brasil, da PUC-Rio, em 1984.

LEWITT, Sol. Sentenças sobre Arte Conceitual. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia [org.]. **Escritos de Artistas: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 205-207.

MIGUEL, Marlon. Guerrilha e resistência em Cévennes: A cartografia de Fernand Deligny e a busca por novas semióticas deleuzo-guattarianas. **Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 57-71, jan./abr. 2015.

NAVARRO, Santiago García. 73 notas sobre a deriva (fragmentos). **MAM 32º Panorama da Arte Brasileira**, São Paulo, 2011.

NOSTALGIA da Luz. Direção de Patricio Guzmán. França: Pyramide International, 2010. (90 min).

SERRA, Richard. **Verb List**. 1967. Desenho, lápis sobre papel, 25,4x21,6cm (cada). Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/152793>. Acesso em: 05 set. 2022.

SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 19, p. 162-167, 2009.