

Este texto discorre sobre a imagem da mão na arte contemporânea, analisada através de uma abordagem fenomenológica. Alguns exemplos são trabalhados, assim como algumas obras filosóficas que abordam o tema.

Sobre a necessidade propriamente filosófica dessa distinção, Husserl entende fundar o privilégio do tátil na constituição do corpo propriamente dito. Ora, antes de colocar a questão que parece levantar o raciocínio ou o argumento aos quais essa rede de evidências fenomenológicas dá lugar, antes de interrogar os procedimentos demonstrativos ou teses que na verdade parecem parasitar ou contaminar anteriormente a pretendida descrição, é melhor ficar o mais perto possível do texto e de sua letra. Citemos primeiro a consequência que Husserl se propõe retirar dessa distinção, falando da “mão ela mesma”, [*eben die Hand Selbst*], daquilo que acontece ou que eu experimento “sobre a palma desta superfície da mão” [*auf dieser Handfläche*] e sobretudo daquilo que, a partir disso, eu, “sujeito do corpo”, “digo”.¹ A impressão sensível tátil não é um estado da coisa material mão. Ao contrário, precisamente, a mão ela mesma, que é para nós muito mais do que uma coisa material, e a maneira pela qual ela me pertence, acarreta como consequência que eu, o “sujeito do corpo” [*das “Subjekt des Leibes”*], diga: o que diz respeito à coisa material diz respeito a ela, só ela, e não a mim. Todas as impressões sensíveis ressaem de minha alma, tudo o que é desdobrado ressaí da coisa material. É sobre essa superfície da mão que experimento as sensações do contato etc. E eis porque precisamente ela se manifesta imediatamente como sendo o meu corpo. Ao que podemos ainda acrescentar: se estou convencido de que uma coisa que percebo não existe, se sucumbo a uma ilusão, então, ao mesmo tempo que a coisa, tudo o que está desdobrado em sua extensão é deixado à parte, descartado. Por outro lado, as impressões sensíveis, não desaparecem. Somente o real desaparece do ser. Ao privilégio da localização do toque são vinculadas diferenças nas complexidades das apreensões táteis e visuais. Toda coisa que vemos é uma coisa tangível...”²

A menor reflexão sobre a mão deixa transparecer sua multiplicidade de sentidos. Essa idéia sugere muitas possibilidades para a questão: por que não veríamos nos cinco dedos de cada mão quantidades correspondentes de caminhos potenciais? Através de um trabalho plástico sobre a mão, a arte contemporânea

1. DERRIDA, Jacques. *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris: Galilée, 2000, p. 199.

2. HUSSERL, Edmund *apud* DERRIDA, Jacques. *Op.cit.*, p. 187.

soube reatar-se a apostas fenomenológicas e simbólicas que a arte clássica não tinha meios para explorar e, menos ainda, expor. Se considerarmos que a arte contemporânea – a despeito das sereias teóricas que gostariam de reduzi-la a um mero campo de expressão e produção de simulacros – é um lugar de onde ainda se faz sentir a urgência da reivindicação do ser, a mão pode ser vista como um dos emblemas que a ela está ligado. Não podemos negar, por exemplo, que múltiplas e ricas perspectivas foram abertas pela célebre “Lista de verbos” produzida por Richard Serra em 1967-1968. Essa lista ressoa como uma espécie de manifesto. Uma forma evidente de *behaviorism* parece ter levado Richard Serra a inventariar uma lista exaustiva, considerando comportamentos possíveis da matéria, mas através de procedimentos que em sua grande maioria são devedores da mão: enrolar, diminuir, dobrar, armazenar, curvar, encurtar, torcer [...], cortar, seccionar, enlaçar, despejar, abrir, suspender, apreender, ligar, serrar, cavar, acender, laminar [...].

Ademais, onde a mão não é explicitamente requisitada, múltiplas categorias que constituem o horizonte de numerosos outros verbos da lista de Serra³ parecem de alguma forma desenhar em negativo seu sensível domínio. Domínio esse marcado como um dos últimos espaços autênticos e corporais no procedimento artístico, através de verbos que falam de um gesto relativamente fácil de identificar como uma força que age. Ao mesmo tempo, através desses múltiplos comportamentos, sentimos que esse domínio da mão está igualmente submisso a um alargamento de seu potencial. Esses verbos, não diretamente ligados ao domínio da mão, parecem fazer apelo a técnicas que a prolongam, como próteses. A “Lista de verbos” é assim um excelente exemplo dessa tensão entre exercícios da mão e exercícios protéticos, em um equilíbrio que pode embaralhar as pistas e as categorias. Ela funciona desde então como sintoma (de uma perda da verdadeira dimensão da mão, talvez?), ou mais pragmaticamente, de uma necessária coabitação dos dois exercícios no processo de criação de uma obra de arte.

O filme “Hand catching lead” (Serra, 1968), que durante três minutos e meio mostra uma mão que tenta pegar um pedaço de chumbo, parece ilustrar essa fluência emblemática de uma mão que não é superior ao seu objeto, que não o consegue dominar, parar, para o enformar em seguida. Mão suspensa e apressada diante da fuga. E se a conjugação desse filme e daquela “Lista” sugerisse que é a mão que está em fuga? Que necessitaríamos reinventar seu conceito? Que caberia aos artistas se encarregar dessa tarefa?

Como busca e investigação de um lugar de reapropriação da mão, o trabalho de inúmeros artistas contemporâneos tomaria assim todo seu valor. Seria isso nostalgia? Não acredito. Podemos dizer que um artista como Giuseppe Penone, por exemplo, soube ressaltar em sua obra não um retorno à mão, mas um “eis a mão”, uma mão afinal pouco explorada pela arte e pelos artistas, uma mão de alguma forma há muito esquecida, um “eis a mão” um pouco no espírito

3. SERRA, Richard.
Lista de verbos
[Richard Serra, “*Verb
List Compilation:
Actions to Relate to
Oneself*” [1967-1968]
citada in catálogo de
exposição *Drawings
1971-1977*,
Stedelijk Museum,
Amsterdam, 1978.

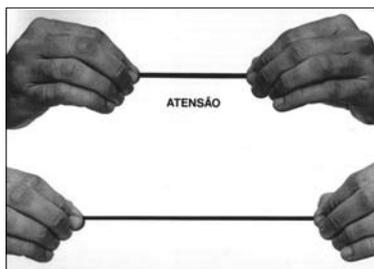
da frase de Jacques Derrida, ao citar novamente Husserl:

“Por exemplo minha mão” é uma sentença de Husserl. “Por exemplo o dedo” também. O “por exemplo”, ora traduzido por “*zum Beispiel*” [“Por exemplo minha mão”], ora por “*etwa*” [“quase como, por exemplo, o dedo”].⁴

Para melhor sublinhar o tema nas paradas históricas, seria bom lembrar o genial fotograma de Lázló Moholy-Nagy, realizado em 1926, uma mão intitulada “Autoretrato”, que, no domínio da fotografia, foi uma imagem do agente essencial da produção de obras e de imagens na cultura artística clássica. Quarenta anos antes de Richard Serra, o construtivista Moholy-Nagy questionava o caráter indispensável da mão na arte. Seria então uma certa apresentação da mão que alguns artistas mais recentes teriam o desejo e o sentimento de trabalhar (mostrar). Uma mão-fenômeno e não somente uma mão-agente ou uma mão-utensílio. Opor a mão-fenômeno à mão utensílio é um gesto fenomenológico. Mas o conceito de apresentação da mão não significa que procede de um gesto nostálgico, devendo, antes de tudo, ter o sentido de promoção estética de uma singularidade.

4. DERRIDA, Jacques. Op. cit., p. 183.

Carlos Zílio,
Atensão, 1976



Um dos trabalhos do artista Carlos Zílio sublinha perfeitamente essa atenção desejada na relação entre a mão e sua evidenciação nas artes plásticas. Na ocasião de uma exposição feita no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1976,⁵ Carlos Zílio apresentou um conjunto de objetos constituindo uma instalação. Uma das imagens, uma fotografia, tinha o título da exposição: “Atensão”. Essa palavra joga com a ortografia e a pronúncia da palavra “atenção”. O signifi-
ficante procede, assim, a um reenvio às palavras “atensão” e “atenção”. A palavra é inscrita, datilografada em maiúsculas, debaixo de uma linha preta cujas pontas são seguradas pelos indicadores e polegares de duas mãos. Embaixo, a mesma linha; ainda segurada por duas mãos, é mais longa, mas não é mais acompanhada pela palavra. A imagem joga concretamente com dois níveis, dois registros, tanto na *mise-en-page* quanto no plano do sentido. O vácuo deixado pela palavra ausente parece resultar de sua subtilização pela linha que se encontra acrescida do espaço tingido, que o espaço da inscrição por sua vez ocupa debaixo da linha superior. Podemos observar aí o efeito da fusão da idéia e da imagem, de sua *desdiferenciação*; mas também, eis a questão, sua retomada em mãos, sua recolocação

5. Cf. o catálogo da exposição *Carlos Zílio. Arte e política 1966-1976*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1997, p. 55.

6. BRITO, Ronaldo. Leitura crítica do real. *Opinião*, Rio de Janeiro, 23 de julho de 1976.

7. LANGE, Suzanne. *Der 1. Werkatz von Franz Erhard Walther* (1963-1969). Frankfurt: Museum für Moderne Kunst, 1991, p. 50.

8. Marcel Duchamp deixou-nos 46 notas que intitulou *Infra-mince*. Duchamp opera, em suas *Notas*, uma sutil dosagem entre aspectos lúdicos e hipersensíveis - ora sensitivos - e aspectos rigorosamente proporcionais e referenciais ao *infra-mince*. É sem dúvida seu caráter especulativo e irônico que lhe proporciona uma tonalidade ao mesmo tempo estética e pretensamente científica. *Infra-mince* seria o atributo ou adjetivo constituído por Marcel Duchamp para proposições estéticas, jogos semânticos, jogos com a linguagem, para o conjunto de sensações sutis que constituem suas 46 notas. *Infra-mince* seria, por exemplo, o momento último da passagem pelas roletas do metrô: *nota n° 9 (recto)* - „*les gens/ qui passent au tout dernier moment infra-mince*“. Seria então o momento imponderável onde qualquer coisa que é selada, microscópica ou infinitesimal acontece. *Infra-mince* a sensação resultante da esfregação de um tecido de veludo pelas pernas: *nota n° 9 (verso)*

na instância da mão, suspensa, no cruzamento dos caminhos. Ronaldo Brito resumia assim um dos lances de “Atensão”, emblematizada pela imagem que tem o mesmo título:

A MÃO DO ARTISTA.

Outro aspecto dessa oposição emerge na própria escolha e na manipulação dos materiais. Não é por acaso que são utilizados madeiras, tijolos e pedras comuns, sem tratamento, e que todas as peças desnudam suas articulações. Essa rudimentaridade, essa presença do trabalho manual desmentem toda a mística tecnológica construtiva, o seu desejo racionalista de encaixes embutidos, de soluções engenhosas e de acabamentos industriais. Essa mesma rudimentaridade, e o caráter ocasional de alguns trabalhos [entre as “obras” contam-se um metrônomo e um pulverizador de agricultura], atacam por outro lado a mística burguesa do artesanato na arte, a mística da mão do artista.⁶

Franz Erhard Walther, *Armstück*, 1967



A mão se encontra então suspensa, entre parênteses. É um pouco o que acontece na performance de Franz Erhard Walther, intitulada *Armstück* [1967], onde as mãos e os braços estão imobilizados e em repouso em uma peça de tecido colocada face ao artista sobre uma mesa.⁷ Aqui é o caráter instrumental da mão ou sua substancialidade que estão sublinhados, na medida em que estão ou impedidos ou pelo menos colocados entre parênteses. O que seria do corpo do artista [pintor, fotógrafo] sem os seus braços e suas mãos? A natureza produtora da mão é submetida ao pensamento pela sua inatividade esteticamente apresentada. Sob o olhar de uma tal suspensão ao mesmo tempo minimalista, *infra-mince*⁸ e criticamente contundente, um artista como Giuseppe Penone continua o percurso aqui traçado.

Penone trabalha o aspecto poético da mão e não hesita em convocar todos os acentos teóricos que estão ligados aos conceitos de um Merleau-Ponty, tal como a carne do mundo. Com efeito, a fotografia em cores intitulada *Gant*, de 1972,⁹ apresenta um conjunto de três pares de antebraços estendidos [consequentemente, seis palmas abertas], duas dentre esses pares estando recobertas por uma luva que os molda como uma substância levemente argilosa, exceto o

único par da direita. Essa imagem funciona, nos termos de Penone, como a representação do embaralhamento dos signos. Signos ou “linhas digitais”, ainda visíveis sobre as duas palmas do par de braços da direita e que, no caso das outras quatro mãos, desaparecem debaixo da luva, após o recobrimento da mão esquerda pela mão direita e vice-versa ter produzido uma sensação de “adesão sem interstícios”. Penone disse ainda: “as mãos, dissimuladas uma na outra, eram um corpo único e o pensamento de as separar parecia inverossímil.” Através da metáfora fotográfica que lhe é subjacente, a enantiomorfia é realizada pela idéia de que “a mão direita agindo, tocando, apalpando, havia criado o negativo de sua pele que a mão esquerda, agindo, tocando, apalpando, havia endossado”.¹⁰ De uma certa maneira, a visão de Penone se quer teológica e é por isso que ela pertence a um ramal igualmente ontológico.

A mão que modela o homem deixou sobre este as impressões que a água e o ar preenchem quando acontecem nossos diferentes movimentos. O ar, com efeito, preenchendo as impressões, refaz a pele do criador; a pele daquele que toca o homem tende a assumir nesse momento a forma desse criador.¹¹

Eis o porquê de as palmas com luvas parecerem reencontrar um estado de matéria terrosa que reenvia à origem. É oportuno aqui tomarmos ainda o exemplo de uma escultura que não escapa à temática fenomenológica da substância, da origem ou do enraizamento. “*Sobre a ponta dos dedos*”, de 1993,¹² é uma obra tríplice. Ela trabalha sobre o pleno [e os vazios], sobre a impressão do corpo e sobre o contato. Uma das peças é constituída de cinco ramos de ferro e bronze imitando cinco ramos de uma árvore, colocados verticalmente sobre o chão e enfeixados em suas pontas por uma extensão de cristal que parece ser-lhe um dedal. Essa instalação parece imitar a posição dos dedos quando suas cinco pontas se tocam. A extensão em cristal se parece com um dado que protege a ponta dos dedos de um contato ameaçador e ao mesmo tempo apresenta uma forma do estar-em-contato, em reserva, o ser-do-contato, ocultado para melhor tocar o olho e o pensamento. Podemos ver que a expressão dos poderes simbólicos da mão pode estar na base de uma concepção arborescente da obra de arte, cujo iniciador na arte moderna foi Paul Klee.¹³ Pela mão, o corpo [do artista e todo corpo] conhece um devir-árvore. A mão é o agente arborescente do corpo: “esses ramos e seu tronco se adaptam aos anéis das mãos, dos braços, das pernas.”¹⁴ Tal é o sentido das moldagens das mãos fígadas nos troncos das árvores, marcando-as e estigmatizando-as.¹⁵

A mão pode assim ser percebida como elemento de reenvio a outro domínio que ela mesma, o domínio vegetal – quando se torce, mistura, enlaça e dá nós. “*Diálogo*”, de Lygia Clark [1966], pode mostrá-lo. Seguros pelas fitas que os unem, os dois punhos se contorcem de maneira que o movimento se estende às mãos que alternativamente se abrem e fecham, articulam-se, apertam-se, opõem-se, chocam-se, tocam-se. Seria possível criar outra lista de verbos que revelassem

(continuação)

- „Pantalons de velours
- leur sifflotement
(dans la) marche par /
frottement des 2
jambes est une /
separation infra-mince
signalée / par le son
(ce n'est pas ? un son
infra-mince).“ O jogo da tactilidade e da sensualidade aí se torna aparente com toda evidência. Cf. FRANCA, Patricia. *Infra-mince*, Zona de sombra e o tempo do entre dois. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 9, n.16, p. 19,26, 1999.

9. Cf. o catálogo *Giuseppe Penone, Carré d'Art* - Musée d'art contemporain, Nîmes. Torino: Ed. Hopefulmonster, 1997. Fotografia em cor, 100 X 150 cm, reproduzida nas páginas 60 e 61.

10. *Ibidem*. Citações de um texto do artista de 1971.

11. *Ibidem*. Texto de 1973.

12. *Ibidem*, p. 167. Cristal, bronze e ferro, 150 X 90 x 90cm.

13. Paul Klee (1879-1940) tinha sem dúvida como ponto maior de sua pesquisa a natureza e sua observação cotidiana. Durante seus anos de formação, seus estudos sobre a natureza passaram por uma mudança ótica; eles se concentraram mais sobre a observação dos processos de relação e movimento. Ele observava como uma forma se constituía na natureza. Observador das atividades artesanais simples, tais como a tecelagem ou o gesto do semeador,

Klee julgava que os gestos advindos dessas atividades encaminham o trabalho perceptivo para as raízes originais da forma, o que o ajudou certamente a responder à questão que colocava sem cessar: de onde vem a forma?

De Weimar, onde morava, escreveu em uma carta enviada para sua esposa Lily (1924): "Estou contente com o meu herbário e não me espanto que esses tesouros da forma não me pertençam mais há algum tempo". Em outros escritos ele disse também: "com o zelo de uma abelha, eu coleto na natureza formas e perspectivas". KLEE, Paul. *La pensée créatrice. Écrits sur l'art*. Paris: Dessain et

Tolra, 1980, p. 30 [tradução nossa]. Klee não era insensível aos aspectos geométricos das experiências da natureza, pois observava, como grande artista que foi, o domínio natural do seu cotidiano, traduzindo-o para o domínio de uma geometria das experiências acumuladas. Isso se vem agregar às nossas observações sobre os arredores da mão. Assim, como analisou Jürg Spiller em sua apresentação dos textos de Klee, "a evolução lógica que transforma o grão em flor coloca a seguinte questão: como representar em sua essência o crescimento de uma planta enquanto resumo e *assemblage* do processo vivo?" SPILLER, Jürg. Introdução. In: KLEE, Paul. Op. cit., p. 31. [tradução livre].

esse diálogo entre as duas instâncias enantiomórficas. As mãos em diálogo agregam as duas categorias da percepção que são o espaço e o tempo. Elas já eram pressentidas no desejo de Penone de deixar os traços do tempo na textura da árvore em uma forma de depósito das imagens que o tempo teceu. Em *Diálogo*, Lygia Clark dá ao recobrimento mútuo do espaço e do tempo uma expressão mínima que pertence à essência da mão. Apresenta como uma matriz de capacidades a expressar comportamentos espaço-temporais, capacidades que Penone explorava como impressões, passagens da mão para a matéria, passagem ao tempo, ao ritmo, ao espaço, força que cria dobras de tempo no espaço.

Segundo Georges Gusdorf,¹⁶ os pensamentos primitivos e míticos não distinguem radicalmente o espaço e o tempo. Ao contrário, existem espaços-tempos. Com a mão, acontece o mesmo; o tempo e o espaço do gesto são uma única coisa, dependendo tanto um como o outro do acontecimento em relação ao corpo.

"O tempo não é... um processo real, uma sucessão efetiva que eu apenas gravaria. Ele nasce de minha relação com as coisas".¹⁷ Com essa citação de Merleau-Ponty queremos dizer que os exemplos aqui tratados pretendem exprimir através de um movimento perceptivo algo de autenticamente vivido. Sabemos que o presente vivido é sempre irredutivelmente presente, apesar das lembranças ou algumas antecipações que aí se podem inscrever. No entanto, a especificidade do homem é a de representar um passado ou um futuro no instante presente. É impossível para o homem viver o presente enquanto unidade temporal autônoma, de onde emerge para nós a importância vital do entorno, do ambiente, do cotidiano, do gesto, da mão.

O fluxo da vida psíquica permanece. O ato do gesto, atuando em um espaço vital, não pretende estar separado de seu meio, mas confundido com ele. Esse espaço é aquele de um pensamento próximo da infância, mítico: o espaço com quase nenhuma dimensão, quase nenhuma articulação de ordem conceitual, uma quase não profundidade. É o espaço do vivido – esse quase nada profundo – onde existe uma espessura, na qual figura e fundo às vezes tentam se reunir, pois tudo acontece em um plano único que pretende se homogeneizar. Muitas vezes o espaço se compõe de um alinhamento de experiências descontínuas, assim como as sensações que são provocadas em nós pelo estímulo vindo de fora. Assim, nesses exemplos, o espaço exprime uma certa maneira de se relacionar com a realidade, essa relação se definindo pela manipulação de diversos fatores espaciais como a figura e a imagem [quando falamos em imagem, diferenciamos do mero domínio da visibilidade, do fluxo das imagens que desfilam sem cessar diante de nossos olhos].

Invocar a mão seria lembrar de sua palma – o verbo *plassein*, do grego antigo, deu origem a *plassare* e *plasmare* e tem como primeiro sentido moldar, mas logo toma sentidos figurados: formar, educar [pois além dos corpos, modelamos

as almas] e mais, imaginar, fingir, mentir, quando partimos não da obra, mas do desejo que nos leva a concretizá-la. Assim, podemos aproximar *plassein* do latim *fingerere*, verbo que deu origem às palavras ficção e figura. A etimologia do verbo *plassein* tem, segundo Alain Rey,¹⁸ uma relação provável com a raiz indo-européia *pela*, *pla*, que exprime a idéia de extensão e de onde provém igualmente palma, praia [*plage*, *plaia*], plano, planar, etc. É por isso que essa constelação semântica nos leva para a mão e suas operações, através da extensão, do plano e da superfície: a mão que avança sobre os olhos e dinamiza uma relação ativa e aproximada com a obra.

Nesse sentido, as fotografias usadas neste artigo são moldadas, são tanto visuais como materiais, instaladas, voltadas para a imagem construída, mais subjetiva, pois uma construção do real está em jogo. O que seria próximo do conceito de uma imagem *plástica*, no sentido usado por Dominique Baqué (*la photographie plasticienne*).¹⁹ Todos os trabalhos mostrados aqui são fotografias, que se inserem no movimento da fotografia de artista, com um caráter indeciso, às vezes documental, às vezes artístico, ou mesmo entre essas duas categorias.

Nesse caminho, o “*Diálogo*” de Lygia Clark retornaria à dimensão da substância e mais exatamente à dimensão do presente e do toque. “*Diálogo*” possibilita as coordenadas do toque para o sentido. É assim que ele pode reatar com a temática da abertura prática enraizada nas linhas terrestres. Voltando a Carlos Zílio, as mãos de “*Atensão*” poderiam também aparecer como esse lugar-fonte por onde passa o tato, onde se enraíza a possibilidade e o poder da fatura. Por uma *desdiferenciação* da linha e da palavra, da grafia e do traço, da imagem e do *logos*, o velho pensamento da obra de arte sem intenção aí encontraria [talvez] uma apresentação conceitual rigorosa, a conjugação das duas mãos se abrindo à dimensão prática do traço, do traçado e da linha, segundo a utopia do não controle, da não censura e do imediato conforme sua exploração por um certo imaginário na pintura ocidental. “*Atensão*” é a abertura tensa no possível e o traço do possível, na ausência de toda intenção [*in-tensão*]. Acreditamos, de alguma forma, que a arte começa com um traço diferenciador, inversor [mesmo se este traço também for a indiferença do *logos* e da imagem], e que esse traço conjuga espaço e tempo como atributos da substância [elemento terra] e que [ele] se volta para o corpo através da mão que o faz e produz.

Outro artista que trabalhou deliberadamente e exaustivamente com a imagem da mão e do indicador apontando foi John Baldessari.²⁰ Podemos ver o trabalho “*Scenarios*” [1972, 1973] – trechos de uma peça de teatro sendo mostrados pelo indicador em várias fotografias. Em outras experiências com a pintura – “*Comissioned Painting: a painting by William Bowne*” [1969] -- vemos novamente o indicador apontando para uma banana sobre um prato escuro. A mão de John Baldessari carrega armas, mostra a noite lá fora e até aparece em seus filmes, como em “*Practice makes perfect*” [1973], onde escreve sobre um bloco de papel

14. PENONE *apud* KLEE, Paul. Op. cit., p.164.

15. Georges Didi-Huberman, em *L’empreinte*, catálogo de exposição publicado pelo Centre Georges Pompidou, em 1997, cita na página 240 o texto de Penone, de 1968, que, em relação a “Mano e albero” (1973), diz: “a mão mergulha no oco da árvore: a rapidez do crescimento e a plasticidade do material fazem da árvore um elemento fluido, ideal para trabalhar [...]. A escultura é trajeto a percorrer, como a árvore é memória da floresta.”

16. GUSDORF, Georges. *Mythe et métaphysique*. Paris: Flammarion, 1953, p. 165.

17. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945. p. 471.

18. Alain Rey *apud* SAINT-GIRONS, Baldine. *Plasticité et Paragone*. In: MALABOU, Catherine (Org.). *Plasticité, Actes de Colloque*. Le Fresnoy, Tourcoing: Edition Léo Scheer, 1999, p. 28-58.

19. A complexa dialética entre as artes plásticas e a fotografia e a progressiva ascensão daquilo que se qualificou de fotografia plástica cristalizaram-se por volta dos anos 1970. O termo foi empregado por Dominique Baqué [La photographie Plasticienne: un art paradoxal. Paris: Du regard, 1998] após o crítico Jean-François Chevrier ter distribuído a prática fotográfica entre "artistas plásticos que utilizam a fotografia" e "fotógrafos puros", ou seja, aqueles que praticam, de maneira exclusiva, o medium fotográfico.

20. John Baldessari nasceu na Califórnia, USA em 1931. Inicialmente pintor, em seguida sua obra se voltou para a arte conceitual e a fotografia. Trabalhou com a desconstrução das convenções estéticas mas também na elaboração de novas formas de linguagem visual, utilizando principalmente fotografias recuperadas que ele remodelou e recompôs sob formas de sequências narrativas. Seu trabalho consiste em explorar e revelar territórios imaginários.

21. Cf. Catálogo de exposição *Norbert W. Hinterberger. Das Bildungsprogramm*. Weimar: VDG, 1997. Fotografia 100 x 70cm, reproduzida na página 29.

22. Idem, p. 40.

em letras capitais a mesma frase repetidamente: *practice makes perfect*. No filme, ele parece se aplicar para que sua letra siga bem as linhas do papel -- a qualidade da escrita pretende ser sempre a mesma --, porém o provérbio não parece corresponder à imagem, pois a repetição praticada não parece levar a escrita à perfeição. Ainda, em um outro filme, na ocasião de um convite da Nova Scotia College of Art and Design University (Halifax, Canadá), Baldessari pediu aos estudantes para realizar uma obra *in situ*. Eles deveriam escrever sobre as paredes da galeria: *I will not make any boring art* [não farei mais arte chata].

John Baldessari,
"I will not make any
boring art".



No que diz respeito à Baldessari, ele filmou sua versão do exercício, que consistia em copiar indefinidamente a mesma frase em um caderno.

Paremos por aqui, são inúmeras suas fotografias, filmes e pinturas com o tema trabalhado neste artigo. O que realmente nos interessa em sua mão, é o que sua prática revela do campo semântico enunciativo. Suas obras definem relações discursivas e estruturais, mas dentro de uma plasticidade imagética, como vimos há pouco. O texto está obviamente a serviço da imagem, criando uma tensão entre as letras e o indicador, resultando em uma força visual. Quando falo dessa força visual, refiro-me à uma construção de texto e imagem que é moldada plasticamente pelo artista "desde" o interior da imagem, "desde" esse lugar onde a imagem é literalmente plasmada. Assim, enxergar os sinais da obra de Baldessari é abrir a questão da descrição da língua e de sua representação/apresentação no *interior da imagem*.

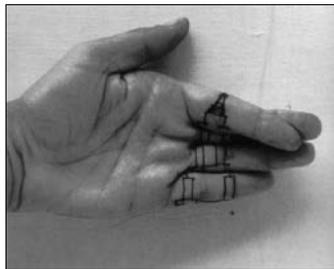
Duas pequenas fotografias do artista alemão Norbert W. Hinterberger sugerem essa faculdade que tem a mão de trabalhar atributos terrestres: "*Obragem*" [1991],²¹ em preto e branco, representa uma taça cheia de uvas, com um desenho da figura do "*Pensador*" de Rodin, enquanto na parte esquerda da fotografia uma mão se fecha sobre um outro cacho de uvas, esmagando-as. O fundo da imagem, uma textura vegetal densa, parece fazer referência ao húmus original. Um outro trabalho representa o desenho a tinta de uma torre em forma de zigurate sobre a face interior dos dedos de uma mão. O desenho se chama "*Erdbeben*"²² [Tremor de terra] e manifesta de uma maneira notavelmente simples, *infra-mince* e efemêra a convivência entre a mão e a invenção do primeiro traço, aqui sob a forma

de uma arquitetura de cinquenta séculos atrás. A mão, traço a traço, trata do traço, é potência de traço, o suporte daquilo que contém invariavelmente como promessa. “É o meu corpo que se torna consciência, consciência afetiva e motora cuja consciência intelectual aparecerá como derivada... e é uma intencionalidade motora que primeiramente constitui o mundo.”²³

Vemos, a partir disso tudo, o quanto é impossível olhar para as mãos como órgãos isolados. Elas são na verdade um lugar de passagem de forças, como não cessa de testemunhar o privilégio acordado quando delas falamos: a sua essência de toque. O sentido do tato tem seu lugar próprio na extremidade dos dedos. Essas extremidades nos informam sobre as formas dos corpos sólidos:

Não esqueçamos que esses dedos são dedos que tocam, indicam, assinalam ou significam. A função dêitica do indicador parece aqui reduzida à potencialidade diferida de um contato: mostrarei com o dedo o que, no final de um movimento de aproximação, poderíamos esperar atingir e, assim dizendo, tocar.²⁴

Jacques Derrida²⁵ baseou assim a temática dos *dessins d'aveugle* [desenhos dos cegos] sobre a conversão da ponta do dedo em um olho. É importante ver nessa temática uma insistência sobre a capacidade que a mão tem de atacar o privilégio concedido à visão na civilização ocidental. Para Derrida, a importância reside no fato de que, com uma atenção renovada, cabe à mão se orientar a si mesma. A mão, como em Hinterberger, revela o traço. Certamente, é ao articulá-lo com a dimensão do traçado potencial que se torna possível colocar o toque como essencial à mão. Traçado e toque são os dois domínios onde se esboça pelo contato um mínimo de distância capaz de reencontrar o mundo como substância e a distância mínima capaz de ser a matriz de um contato essencial com esse mesmo mundo. Podemos sentir que, no plano topológico, existe com a mão essa instância da criação que inaugura o traço e que, como diz Michel Serres, “cria com o fio ou cabo um olho ou olhar por onde passar, pratica então um intervalo distinto [...] E o gesto reitera o olho aberto e o caminho do meio.”²⁶



Norbert Hinterberger,
"Erdbeben"

Patrícia Dias Franca-Huchet é doutora em Artes e Ciências da Artes pela Universidade de Paris I (Pantheon-Sorbonne). Atua na área de pesquisa sobre criação, crítica e preservação da imagem e lidera o núcleo de pesquisa *Concepções Contemporâneas da Arte: exposição, instalação, curadoria*, na EBA-UFMG.

23. MERLEAU-PONTY. Op. cit., p. 136.

24. DERRIDA, Jacques. Op. cit., p. 187. Um índice é um signo ou uma representação que nos reenvia ao seu objeto não tanto porque possui semelhança ou analogia com ele ou porque está associado com as características gerais que esse objeto possui, mas porque está em conexão dinâmica (compreende-se aqui a questão espacial), por um lado, com o objeto individual e, por outro, com os sentidos e a memória da pessoa para a qual ele serve de signo. Cf. PIERCE, Charles S. *Écrits sur le signe*. Textos reunidos, traduzidos e comentados por Gérard Deledalle. Paris: Seuil, 1978, p. 158. [tradução livre].

25. DERRIDA, Jacques. *Mémoires d'aveugle. L'autportrait et autres ruines* [catálogo de exposição do Museu do Louvre]. Paris: Éditions de Réunion des Musées Nationaux, 1991, p. 12.

26. SERRES, Michel. *Les cinq sens*. Paris: Fayard et Fasquelle, 1985, p. 332. [tradução livre].