

IMAGENS EM PROCESSO: UM OLHAR PARA OS ARQUIVOS DE CRIAÇÃO¹

IN-PROCESS IMAGES: LOOKING AT CREATIVE FILES

Cecília Almeida Salles

PPGCom-PUC-SP

Resumo: Este texto decorre de um olhar sobre o processo de criação de artistas a partir das reflexões sobre seus documentos processuais analisados no Livro *Redes da Criação*. Assim, cada imagem e informação são olhadas num conjunto interativo de relações que buscam desvelar nuances do processo criativo e da transformação de uma imagem geradora em obra (ou em um conjunto delas). Neste sentido, tomando algumas imagens de Paul Klee e aprofundando-se em um conjunto de obras de Daniel Senise, busca-se responder a uma pergunta: que esse material oferece de informação sobre o processo de criação? Parte-se da premissa de que desenhos agem como campo de investigação, como registros da experimentação. Teoricamente, hipóteses visuais são levantadas e vão sendo testadas e deixam transparecer a natureza indutiva da criação. Possibilidades de obras são testadas em esboços que são parte de um pensamento visual. Como conclusão, poderia dizer que ao introduzir na crítica de arte a noção do tempo da criação, os pesquisadores passam a lidar com a continuidade, que nos leva à estética do inacabado..

Palabras-chave: Processo de criação; *Redes da Criação*; Daniel Senise.

Abstract: *This article takes some images of Paul Klee and a set of works by Daniel Senise to take especial information that could reveal spots of creative process. We start from the premise that drawing acts as a field of investigation, as records of experimentation. Theoretically, visual hypotheses are raised and are being tested as a possible set of things that reveals the nature of creation. Some possibilities of works are tested as part of a visual thought. In conclusion, I could say that by introducing the notion of creation time in art criticism, researchers start to deal with continuity, which leads us to the aesthetics of the unfinished..*

Keywords: *Creative process; Creation Networks; Daniel Senise.*

¹ Esse texto foi apresentado como uma conferência intitulada "Um olhar de processo para os arquivos de criação", realizada em Mendoza, Argentina em 2014.

O foco deste artigo são as pesquisas sobre os processos de criação de determinados artistas, mencionados no livro *Redes da Criação*. É importante que os documentos saiam do âmbito da curiosidade e entrem para o campo da produção de conhecimento sobre processo de criação. Cada imagem e informação, se observadas de modo isolado, deixam de apontar para descobertas sobre criações em processo e cada tipo de documentação tem um potencial de informação sobre o processo. Neste sentido, uma pergunta nos direciona. O que esse material oferece de informação sobre o processo de criação?

A questão é como a pesquisa é conduzida e a habilidade do pesquisador de colocar sua imaginação e sua observação a serviço do levantamento de hipóteses. O que fazer diante da grande quantidade de informações? Fica clara a necessidade de estabelecimento de relações entre os diferentes documentos, sem perder de vista as relações entre as informações oferecidas pela documentação e a obra em questão. Temos de nos entregar à observação dos documentos e, assim, retirar deles as interpretações relativas às buscas e aos procedimentos de criação.

Vou usar como primeiro exemplo os *Diários* que **Paul Klee** manteve durante longo período de sua vida (1897 - 1918) que oferecem uma grande diversidade de informações sobre seu percurso de criação. Poderia escolher caminhos diversos para discutir essas anotações e, assim, me aproximar de algumas das especificidades do fazer artístico de Klee. Sabemos, por exemplo, que o manuseio desse espaço de registros é uma forma, que ele escolhe, para encharcar-se do clima de criação. Ele escreve: “Depois de algum tempo, resolvi folhear alguns dos meus cadernos de esboços. Senti, então, como se uma espécie de esperança voltasse a desper-

tar dentro de mim” (Klee, 1990, p. 26).

Compreendemos, também, que as obras em processo começam a ser por ele conhecidas quando “fragilidades ganham consistência” (Klee, 1990, p. 428) e que, muitas vezes, sente necessidade de rupturas diante de esgotamentos (Klee, 1990, p.198/199 e 343).

Ele relata encontros de afinidades estéticas, tanto em suas viagens de estudo, como nos comentários sobre determinados artistas da história da arte (Goya, Van Gogh, Cézann e Holder), e de seus contemporâneos, especialmente, Kandinsky.

No entanto, quando li o diário, pela primeira vez, o que mais me chamou atenção foi a grande recorrência de anotações que ofereciam um espaço privilegiado para compreender o modo como esse pintor observava o mundo, ou seja, para se aproximar do mundo mediado pelo olhar de Klee.

Foi diante de uma anotação que comecei a conviver com as questões que envolvem sua percepção e, ao mesmo tempo, passei a compreender o conceito de criação como transformação: “Há pouco parou de chover. Foi linda a tempestade que caiu sobre a plantação. Vou pintar um navio velejando sobre as ondas de centeio. O dia voltou a clarear, mas parece que tudo está coberto por uma grossa camada de verniz” (Klee, 1990: p.437).

O momento em que a tempestade sobre a plantação se transforma em um navio sobre ondas de centeio, parece ser o registro de um instante sensível em que uma possível obra é indiciada. Surgem, muitas vezes, essas anotações que acolhem possibilidades de obras. Registros feitos na linguagem mais acessível ao artista naquele momento que ficam, muitas vezes, à espera de futuras traduções. Como neste caso em que temos o registro verbal feito por um pintor: palavras que serão

traduzidas, futuramente, em imagem.

Muito se fala de como os fatos da vida do artista passam a integrar suas obras. Aqui Klee registra o que via pela sua janela e, ao mesmo tempo, nos oferece a possibilidade de acompanhar o modo como seu olhar transforma a cena observada. É isto que interessa aos estudos de processo de criação e não a mera constatação biográfica.

Vejamos como os diários oferecem um percurso interessante de ser acompanhado, no que se refere à percepção de Klee, de modo especial, como este seu modo de se relacionar com o mundo se altera ao longo do tempo.

De sua infância ele lembra-se de que no restaurante do seu tio “havia mesas com tampo de de mármore polido, onde se via um emaranhado de linhas petrificadas. Nelas a gente podia descobrir figuras humanas grotescas e aprisionadas com o lápis.”

Em 1900, com 21 anos, ele constata: “Custume avançar no trabalho com a cor”. Em 1902, ainda está impregnado de forma e busca a cor. Em 1904, ele ainda se diz aprisionado pelas formas. O trabalho também não evolui de maneira satisfatória. É como se o estudo da natureza, de algum modo, o tivesse envenenado.

Em janeiro de 1907, a cor entra no universo de Klee pela porta da tonalidade. Em junho do mesmo ano, ele continua com seu embate em busca da cor que seus olhos parecem ainda não ter e diz: “Minha obsessão é a tonalidade”.

Em janeiro de 1908, a cor o rodeia, mas ele ainda não a possui: “às vezes sou arrebatado pelo som de arpejos de cores, mas ainda não estou pronto para lhes dar forma, não estou aparelhado”, ele anota. A tonalidade é, finalmente, dominada em fevereiro de 1908: “Aprendi a distinguir tonalidade (com ou sem cores) de colorismo”.

Somente em 1914, aos 35 anos, ao longo de sua viagem à Tunísia, Klee é, finalmente, cor.

Klee se vê como pintor. “Tudo aquilo penetra em mim tão profundamente; sinto que estou ganhando confiança, e sem fazer esforço. A cor me possui. Não preciso ir atrás dela. Ela me possui para sempre, eu sei. É esse o significado dessa hora feliz: a cor e eu somos um. Sou pintor.”

Com esses diários em mãos, compreende-se algo que parece ser marcante no processo de criação de Klee: o que era ser pintor para ele. Temos, assim, a possibilidade de conhecer o que, ao longo de sua vida, ele buscou. seu modo de percepção que não pode ser dissociado de sua busca como artista: para ele, ser pintor estava diretamente relacionado à cor. Não se pode deixar de associar este seu grande encontro com a cor e a luz que conheceu na Tunísia.

O segundo exemplo que trago é dos **cadernos de Daniel Senise**, artista brasileiro (Rio de Janeiro, 1955). Tive em mãos dezessete cadernos produzidos por ele de 1988 a 1999, que funcionam como suportes móveis de registros de toda ordem.

Percebia que os vestígios deixados em suas anotações revelavam alguns princípios que sustentam a produção de suas obras.

Em um primeiro olhar, trata-se de um objeto fragmentário e bastante heterogêneo. Esses aparentes fragmentos apontavam para certas recorrências, que pareciam dizer respeito a modos de ação próprios de sua atividade criadora. Primeiro aspecto a ser destacado: consolidação do projeto poético.

Suas reflexões ganham consistência sob a forma de princípios direcionadores, que parecem dar sustentação teórica às discussões que as telas apresentam. Os cadernos abrem espaço, portanto, para a construção e sistematização do projeto do artista que direciona sua obra, em sentindo amplo. O pintor faz uso pleno da palavra e seu projeto define-se enquanto as obras

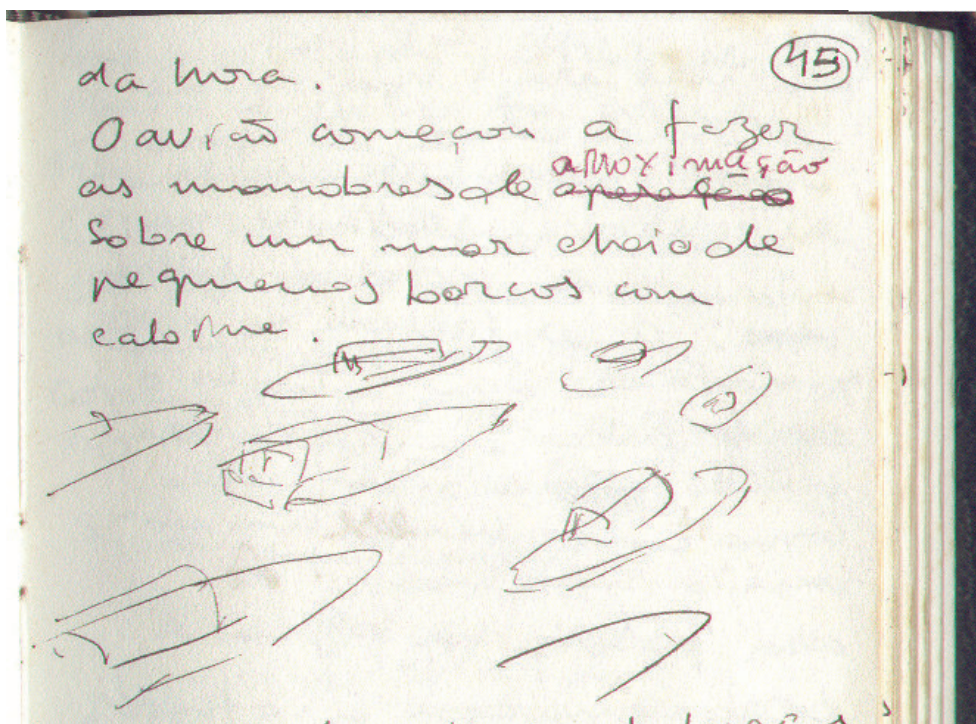


Figura 1. Sonho anotado. Daniel Senise (outubro de 1992). Mar cheio de pequenos barcos vistos de cima. Caderno de anotações, página 45. Fonte: SENISE (1998)

vão sendo executadas. Os cadernos parecem ser um dos meios através dos quais se aproxima daquilo que busca.

O artista apresenta reflexões que discutem exatamente essa busca constante que caracteriza seu processo criador. Ele diz que pintar é a permanente conquista de algo: “existe algo a ser conquistado”, não podendo cair em um processo burocrático de repetir, por exemplo, soluções formais já encontradas. Essa necessidade de conquistas novas é exemplificada em outra anotação: “A série ‘Ela que não está’ esgota aquela solução formal. Essa é a minha natureza, a natureza do meu trabalho. O próximo terá uma solução nova”.

Senise se compromete com seu projeto, em diálogo com a história da arte e com seu contexto cultural e histórico, em um posicionamento sempre crítico. Os princípios direcionadores vão se definindo ao longo do

percurso e colocam as obras em criação em constante avaliação e julgamento. Os cadernos se mostram como auxiliares de Senise em seu processo de conhecimento daquilo que é sua pintura, e de como ele se vê como artista. Enquanto as imagens nos cadernos se mostram titubeantes e frágeis, as palavras pertencem a um ambiente envolto por mais certezas e algumas dúvidas, que poderiam ser chamadas de geradoras.

Há algumas questões que funcionam como eixos de sustentação **deste projeto**, cuja construção é preservada pelos cadernos: força da imagem, conceituação de arte e de artista, relação com o espectador, reflexões sobre a identidade de sua pintura, com especial atenção ao binômio sudário <> memória.

Vou enfocar aqui dois desses aspectos: força da imagem e reflexões sobre a identidade de sua pintura

bumerangues ← .



o fazer percurso
e prego.

o prego ser umito
grande

calcular tam. dos prego
proporcional ao
tam. da tela.

Figura 2. Daniel Senise. Estudos para a Série Bumerangues. Fonte: SENISE (1998)

Nestas reflexões sobre algumas das forças propulsoras do trabalho de Senise, percebe-se uma característica bastante marcante: sua crença na força da imagem. “Eu acredito na pintura, melhor, na imagem, com toda convicção. “[...] para mim, a imagem é verdade indiscutível. Solar”. Ao pensar naquilo que ele chama de elementos essenciais para o seu trabalho, surge uma resposta: “o mistério da imagem”, considerando não ser esta a definição melhor e mais elegante.

A força da imagem já está presente na percepção desse artista, como fica claro também quando ele faz menção a lembranças do passado. Pode-se também notar algumas tendências no modo como se dá a captura do mundo por esse artista. Encontramos um grande número de pessoas - homens, mulheres e crianças - em desenhos ou recortes em perfil. São as silhuetas, tão presentes nas obras, que já se encontram em sua apreensão do mundo.

Senise percebe, em algumas de suas telas em criação, o poder da imagem: “no ‘beijo do elo

perdido’ (talvez este seja o título) o que comanda é a imagem”.

A força da imagem é também observada em alguns de seus sonhos anotados (figura 1), como um, registrado em outubro de 1992, no qual descrições incertas de uma cena (como na maioria dos relatos de sonhos) são condensadas em uma imagem geradora de obras em 1994: navios se transformam em bumerangues.

A imagem passa por uma extensa experimentação. É levada para a série *Bumerangue* (1994-1995) na qual vemos a memória do bumerangue em seu movimento e do prego no enferrujamento (Figuras 2 a 9).

Quanto às reflexões sobre a identidade de sua pintura, em depoimento, Senise diz que não pinta para “[...] contar uma his/estória. Pinto para contar/passar/expor uma impressão”.

Ao observar alguns de seus novos procedimentos a arte moderna volta como termo comparativo. E assim, chega a sua pintura, ao menos como ele a via naquele momento de sua

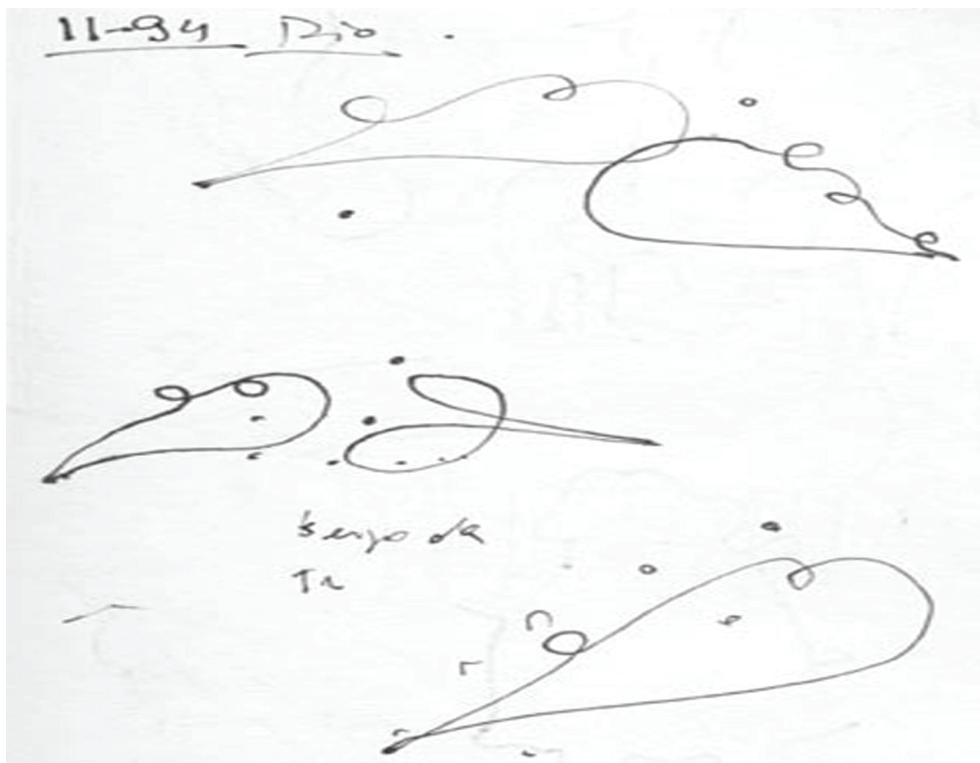


Figura 3. Daniel Senise (nov. De 1994). Experimentações da forma para a Série Bumerangues. Fonte: SENISE (1998)

vida: “Quando passei a colar a tela no chão estava também me desligando de um fundamento moderno. A minha pintura poderia ser vista mais como um objeto (ex: sudário) do que como pintura”.

Obras específicas passam também por avaliação, que tem como critério a relação com suas outras obras. Por exemplo, em 1994, Senise anota: “A tela das panelas é um trabalho único – pontual. E a presença dela no projeto da exposição está atrapalhando o processo”. Algumas semanas depois a tela é reavaliada: “A tela das panelas da qual tanto me orgulhei há pouco mais de um mês, agora já não me causa encanto. Sinto que é um pequeno apêndice no meu trabalho [...] Não permite divagações”.

A discussão sobre esta tela das panelas nos leva à importância do papel desempenhado pelo binômio **sudário-memória** em sua obra,

que ocupa um espaço bastante amplo nas reflexões de Senise. São diferentes posicionamentos, às vezes até contraditórios, que acompanham sua descoberta, em determinado momento, desse princípio direcionador da construção de suas telas. Como vemos em suas anotações:

Sudário / Sudário-Tempo / Sudário-Sudário da memória / Sudário da pintura / Pintura e sudário / Pintura do sudário – o beijo do elo perdido

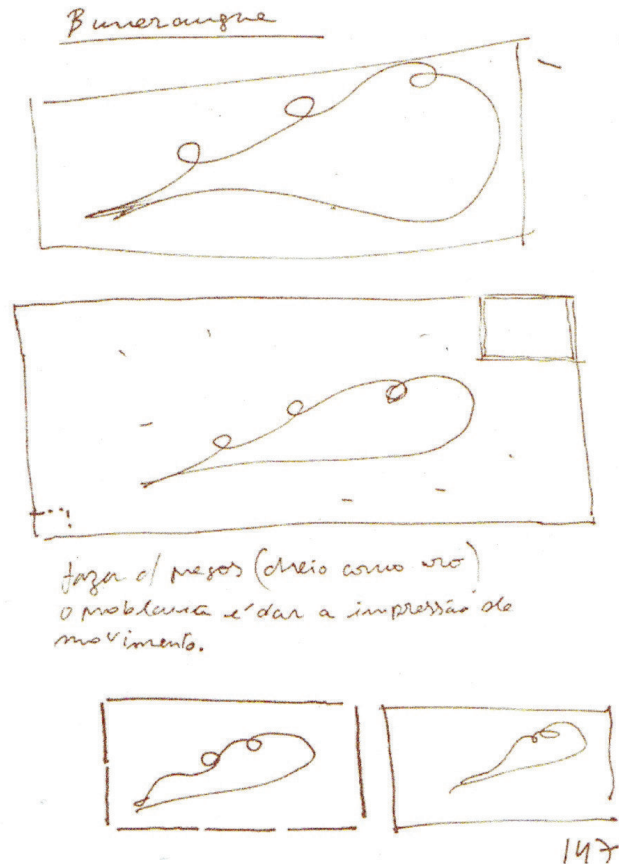
Pintura/sudário/memória/natural/factual
Sudário <> Memória / objeto físico / abstrato

Em outro momento ele escreve:

Os temas do “meu livro” podem se reduzir a estes dois:

Duplo/paisagem/ex-voto/testemunha / o beijo
Sudário/memória

Figura 4. Daniel Senise. Experimentações da forma para a Série Bumeranques. Fonte: SENISE (1998)



Essas reflexões continuam. Aqui estão algumas dessas reflexões. Primeiro, vejamos o que é sudário <> memória:

Sudário e memória não são dois temas mas dois pólos que estabelecem uma relação da pintura (plástica portanto física) com uma questão humana (e memória); [...]

“O sudário é o registro de um evento. A pintura como sudário é ao mesmo tempo a representação e o objeto;

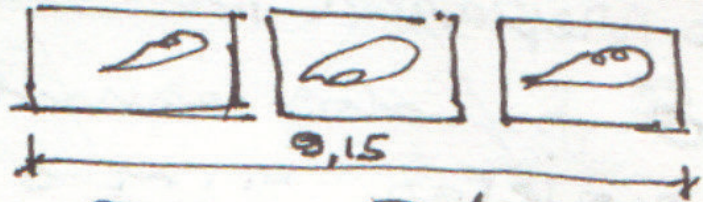
E finalmente ele chega a a uma conclusão: “[...] Uma questão que vou desenvolver no meu trabalho é a do sudário”.

Esse binômio é tomado como fio condutor, com consciência das vantagens e desvantagens, como uma tentativa de compreender a qualidade de memória que está presente em grande parte de sua produção artística. A partir destas reflexões ele se insere nas redes culturais: “a memória que trabalho não é apenas a memória pessoal, mas também a memória de uma cultura (a memória de outras culturas)”.

Sudário <> memória parecia, em determinado momento, um espaço de liberdade ou possibilidade infinita para o artista. Este binômio teve, portanto, papel relevante no processo do artista enquanto agia como um organizador de

Bumerangue How to do
preparar 3 lâminas esticadas
(nos chassis do Stott?)

(1,93 x 3,05)



Talvez n usar Toda a Tela.

obras já realizadas, ou seja, um meio de dar sentido a seu trabalho e, assim, de as pinturas não serem vistas como obras dispersas e isoladas. Ao mesmo tempo em que ele via esta discussão como uma boa estratégia, alertava-se para perigos. O binômio parece ter sido abandonado quando se revelou como limitador, uma espécie de impedimento da continuidade do processo. Ele deixou, no entanto, marcas indeléveis em sua obra, como é da natureza do sudário. Isso fica claro em exposições recentes do artista. Diferentes procedimentos; porém há sempre uma indagação disto que ele chamou, nos cadernos aqui estudados, de “registro plástico da memória”.

Os cadernos de Senise guardam vestígios verbais de uma experimentação pictórica. Ele não utiliza os cadernos para preparar a composição de obras, ou para aprimorar imagens, mas para narrar a procura por procedimentos adequados para a construção de determinadas obras, que as telas vivenciam visualmente na materialidade plástica.

Na maior parte de suas reflexões visuais, é marcante o tom de transitoriedade: nada ali já é realmente pintura, mas poderá ser. As imagens

não são obras, mas podem se tornar, ao longo de uma trajetória que envolve uma série de procedimentos plásticos posteriores. A transitoriedade das imagens de Senise fala da vagueza e da indeterminação que caracteriza todos os processos e seus cadernos deixam marcas do campo de trabalho em busca de precisão.

Desenhos e algumas colagens vão construindo uma espécie de repertório de imagens que lhe interessam. É nas páginas dos cadernos que vai se compondo o universo imaginário de Daniel Senise. A crença na imagem verbalizada é reforçada por estes percursos preservados nos cadernos (Figuras 10 a 13) marcados pela dedicação a muitas, e pelo processo de seleção e fortalecimento de algumas, como o bumerangue (que se transforma em seu movimento), já mostrado, e o prego (que deixa sua memória na ferrugem).

Seus cadernos nos levam a sentir e a ver a atividade da mão criadora respaldada pelo desejo do artista e pelas reflexões que sustentam suas obras.

Como vimos no caso de Senise, não posso deixar de discutir, aqui, **a relevância do desenho** no desenvolvimento do pensamento em

Figura 5. Daniel Senise. Anotações para a Série Bumerangues. Fonte: SENISE (1998)

Figura 6. Daniel Senise. Série Bumerangues. Processo de enferrujamento dos pregos sobre as lonas. Fonte: SENISE (1998)



Figura 7. Processo de enferrujamento dos pregos sobre as lonas. Fonte: SENISE (1998)



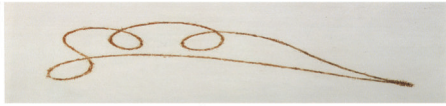
criação. Não ficam restritos aos processos das artes visuais, passando por contínuas traduções. Essas anotações visuais aparecem de modo recorrente, cumprindo diferentes funções

e exibindo grande potencial criador. São representações gráficas que desempenham o papel de auxiliares para os artistas. Os desenhos da criação agem como um dos instrumentos des-

Figura 8. Daniel Senise.
Série Bumerangues.
Fonte: SENISE (1998)



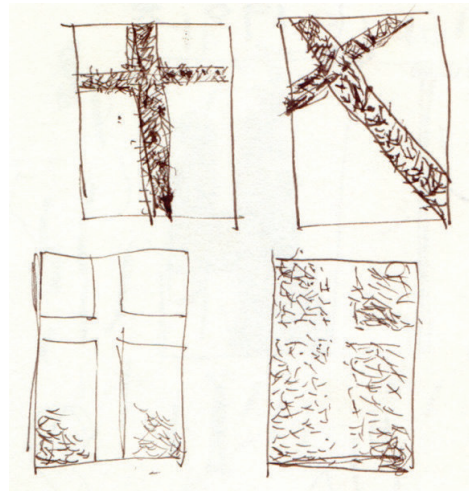
Figura 9. Daniel Senise.
Série Bumerangues.
Fonte: SENISE (1998)



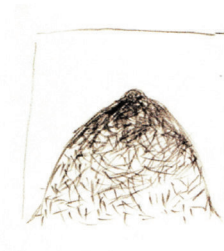
se tipo de comunicação. Mostram-se como um meio possível do artista armazenar reflexões, dúvidas, problemas, possíveis soluções.

A discussão do desenho como reflexão visual não está limitada, como se pode perceber, à imagem figurativa, procura abarcar todas as formas de representação visual de um pensamento. Falamos de diagramas, em termos bastante amplos, como desenhos de um pensamento, uma concepção visual ou um pensamento esboçado. Não é um mapa do que foi encontrado, mas um mapa confeccionado para encontrar alguma coisa. Os encontros, normalmente, acontecem em meio a buscas intensas. Visualizamos uma possível organização de ideias, um possível texto (ou parte de texto) verbal ou não. Nesse sentido, o desenho guarda conexões, sob a forma de organização de ideias: hierarquizações, subordinações, coordenações, deslocamentos, oposições, ações mútuas etc. Tudo é feito, na maioria dos casos, por meio de grafismos íntimos, ou seja, sem padrões pré-estabelecidos.

Não me parece necessário entrar em detalhes sobre as imagens da série, mas acho importante que vocês observem a diversidade dos usos de desenhos. No caso das artes visuais, os desenhos aparecem em cadernos e



Figuras 10 e 11.
Anotações de Senise
e reflexões sobre a
imagem DO PREGO.
Fonte: SENISE (1998)



anotações de artistas, na maioria dos casos, como concretização do desenvolvimento de um pensamento marcadamente visual. No entanto, desempenham também essa função de passagem, e sofrem traduções em meio à própria visualidade.

São desenhos conscientes de sua condição de rascunho; são todos índices de imagens em estado de construção. Esses desenhos agem como campo de investigação, ou seja, são registros da experimentação: hipóteses visuais

são levantadas e vão sendo testadas e deixam transparecer a natureza indutiva da criação. Possibilidades de obras são testadas em esboços que são parte de um pensamento visual.

Os desenhos da criação são peças de uma rede de ações bastante intrincada e densa que leva o artista à construção de suas obras. São desenhos de passagem, pois são transitórios; são geradores, pois têm o poder de engendrar formas novas; são móveis, pois são responsáveis pelo desenvolvimento da obra. São atraentes e convidam à pesquisa porque falam do ato criador.

Como conclusão poderia dizer que ao introduzir na crítica de arte a noção do tempo da criação, os pesquisadores passam a lidar com a continuidade, que nos leva à estética do inacabado.

Referências

KLEE, Paul. **D, iários**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

SENISE, Daniel. **Ela que não está**. São Paulo: Cosac & Naify Edições Ltda, 1998.

Cecília Almeida Salles

É professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. É coordenadora do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação. É autora dos livros *Gesto inacabado: Processo de criação artística* 5ª ed. (São Paulo, Intermeios, 2011), *Crítica Genética: Uma (nova) introdução* (São Paulo, Educ, 2000), *Redes da Criação: Construção da obra de arte* (Valinhos, Editora Horizonte, 2006), *Arquivo de criação - Arte e curadoria* e do *CDRom Gesto Inacabado: Processo de criação artística (Lei de Incentivo a Cultura do Estado de São Paulo, 2000)*.

Figuras 12 e 13.
Anotações de Senise e reflexões sobre a imagem DO PREGO.
Fonte: SENISE (1998)

