



# DESLOCAMENTOS DE VERGARA

Renata Santini

*O processo construtivo da obra de Carlos Vergara é traçado por deslocamentos físicos do artista, os quais se desdobram em deslocamentos imateriais, constatados pela análise de seus documentos de processo. Este artigo apresenta parte de minha pesquisa de mestrado, cujo objetivo foi discutir a relação do artista com o processo artístico.*

Carlos Vergara  
deslocamentos  
processo  
monotipia

Existe uma disposição teórica no campo da arte que vem tratando do conceito de deslocamento na arte contemporânea. Seu enfoque converge, em grande parte, ao deslocamento de objetos cotidianos para o lugar de exposição. Nesse aspecto, é unânime a contribuição de Marcel Duchamp que, no início do século 20, propunha a admissão de objetos de uso cotidiano em ambiente tradicionalmente destinado à exposição de obras de arte. A atitude rebelde de Duchamp seria então encarada como manifestação crítica com relação às convenções adotadas pelo regime de arte e à divulgação da produção artística. A obra pode ser qualquer coisa, mas em determinada situação. O valor estaria no lugar e no tempo, e o autor não é mais a figura central na produção, mas apenas aquele que mostra. Anne Cauquelin<sup>1</sup> destaca que a intervenção de Duchamp, ao exibir um objeto banal em um espaço institucionalizado já consistiria um deslocamento, e sua assinatura, “acrescentando alguma coisa”, seria um segundo deslocamento.

VERGARA'S DISPLACEMENTS | *The construction process of the work of Carlos Vergara is drawn by the artist's physical movements, which are broken down into immaterial displacements, found through analysis of his process documentation. This article presents part of my Master's thesis, whose objective was to discuss the relationship between the artist and the artistic process.*  
| Carlos Vergara, displacements, process, monotype.

Nesse sentido, é possível demonstrar a ocorrência de um deslocamento físico, nesse caso o do objeto banal que, ao ser movido de um espaço a outro, perde suas funções e atributos originais, passando a compor outro ambiente, no qual as questões relevantes para sua discussão seriam outras. Vazio de seu sentido original, apenas sua visualidade permanece. Mas o que estará ali e que não é visível? Nessa perda de funções originais incidiria um segundo deslocamento cuja concretização não se pode ver, exceto por seu vestígio: a assinatura do artista.

Posto que a arte contemporânea se encaminha para a produção cada vez mais volumosa de narrativas fragmentárias, proponho neste artigo problematizar a criação artística em seu processo. As apropriações de determinados lugares pelo artista Carlos Vergara para realizar monotipias evidenciam o processo e

Carlos Vergara  
São Miguel, 2008  
(detalhe)  
Monotipia sobre lenços  
Fonte: registro da autora

seus mecanismos, colocando em cena a relação do artista com o processo artístico. Os registros fotográficos expõem os aspectos da produção que ficam sublimados na obra em exposição, oferecendo subsídios para a reflexão sobre a obra do artista.

## Deslocamentos do visível

Carlos Vergara relata um deslocamento. Existem outros.

*(...) No fundo, o trabalho de São Miguel é só um deslocamento. Está tudo lá. Esse deslocamento é o que provoca alguma coisa. Lá a pessoa vê uma série de coisas. Deslocado, vê outras. Por isso, sempre é importante lembrar-se da lição de Duchamp: o ready-made é deslocado para uma área sagrada, o que determina uma nova leitura. Esse tipo de jogo que abriu a arte para novas possibilidades, com outras coisas além da habilidade manual.<sup>2</sup>*

O deslocamento imaterial contido na obra de Vergara também está num vestígio. Essa marca provém do deslocamento material que se revela no processo construtivo da obra de arte, viabilizado pela monotopia extraída dos lugares explorados pelo artista. Adotei para esse caso um lugar específico, as ruínas de São Miguel das Missões, situadas no Rio Grande do Sul, um dos últimos lugares explorado pelo artista.

Luiz Camillo Osorio faz referência a esse invisível, que só se permite à visibilidade através de um olhar atento:

*As pinturas não servem para ilustrar nada. Não se representa São Miguel através delas. O que sobra daquela experiência do sagrado, a utopia de São Miguel, só pode ser visto hoje como uma espécie de suplemento (invisível) destas pinturas. Ou seja, o que existe é a pintura de Vergara, com sua materialidade densa, sua coloração agitada,*

*seus espaços apertados, sua textura pulsante. Aí de dentro, vislumbra-se, como o que não tem nome, o encontro selvagem e amoroso de índios sul-americanos e missionários jesuítas. Isto não se mostra nas pinturas, eventualmente se revela no susto de um olhar disponível<sup>3</sup>*

Os exemplos procedentes da land art apresentaram-se como possibilidades de deslocamentos na arte contemporânea.<sup>4</sup> Transporte de materiais diversos, e em quantidades elevadas, tais como basalto, terra e pedras, executado por artistas como Robert Smithson e Michael Heizer. Os deslocamentos, nesses casos particulares, dizem respeito ao local em que a obra é exposta, tornando imaterial sua constatação no ambiente de um museu ou galeria de arte. O lugar da obra residiria, dessa maneira, nos espaços naturais. Já no que se refere ao processo de Vergara, em vez de o material constituir a obra, o deslocamento da terra (pigmento) do lugar nela está contido.

O que Vergara tem feito em suas inserções por territórios brasileiros e por outros lugares é a exteriorização de seu deslumbramento pelo outro. No caso de São Miguel, refiro-me ao arrebatamento inicial por que todos passamos ao visitar o lugar, seguido da busca de conhecer melhor o que lá se passou. Assemelha-se ao conhecer antropológico, contudo sem a intenção de descrever o outro. A intenção aqui é pura visualidade, diz respeito às questões do ver. Mas a disponibilidade pelo diferente existe, uma vez que expressa o desejo intenso de experimentação do artista.

A atenção de Vergara por São Miguel das Missões foi recompensada por sua contemplação no Edital Arte e Patrimônio/2007,<sup>5</sup> iniciativa do Ministério da Cultura e do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan. Vergara examinou a missão jesuítica contada pelo padre Antonio Sepp (1655-1733), o que o levou a conhecer profundamente como era a vida nas reduções,

durante os séculos 17 e 18. Um roteiro do olhar começa a ser formado partindo dessa busca. O artista percorre o espaço ciente dos acontecimentos passados no lugar que será explorado, sendo esse o primeiro passo de sua conduta poética.

São Miguel oferece impactante visão do que foi a imponência de uma coletividade formada por jesuítas e os Guarani, por sua impressionante escala física, pela forma como foi preservada. Comprovei sua grandiosidade quando, em janeiro de 2009, visitei pela primeira vez o lugar dessa intervenção de Vergara, que considero um dos subsídios que contribuíram para minha aproximação de sua poética.

Na ação do deslocamento/visitação executado por Vergara ele encontra os lugares/pretextos para a consolidação da obra de arte. A obra se materializa na entrega do artista ao deslocamento de si mesmo e também no deslocamento da obra, do lugar/pretexto para o ateliê (material), e do ateliê para o local de exposição (material). Contudo, a obra ainda arqueja em deslocamentos imateriais, invisíveis, os quais se revelam em seu interior, nos entremeios entre o que é pintura e o que é impressão, contaminada ainda pelo corpo que na tela foi firmado para abrigar seu molde.

Do mesmo modo, ocupei-me do pensamento sobre a ação de se fazer uma marca. Encontrei esclarecimentos sobre esse assunto num texto escrito por Georges Didi Huberman,<sup>6</sup> o qual propõe refletir sobre o paradigma da impressão. A impressão como exercício do pensar sobre arte, observando alguma coisa da “ordem do imediato, dessa primeira leveza, desse primeiro instante”, derivante desse ato. O autor destaca a ocorrência curiosa de tantos artistas do século 20 investirem num campo operatório literalmente pré-histórico, o que indica, em sua opinião, caminhos para pensar sobre a condição temporal da obra de arte. A utilização da impressão na arte contemporânea não

se insere em nenhum padrão, como também não se apresenta como técnica pós-moderna. Mesmo assim, ela forma anacronismos que impõem o reconhecimento de limites históricos.

Esse ato possui complexidade intrínseca, exige de nós um olhar formal e processual, pois joga nossa percepção entre o objeto singular e a estratificação, alerta Didi-Huberman. Partes de um corpo cujos estratos aparecem nas monotipias. Aqui, o autor enfatiza o poder dessa marca em transparecer sua semelhança com o corpo que lhe deu origem, atribuindo a ela certa magia. Ao mesmo tempo, também carrega uma dessemelhança, deformidades que caracterizam a ausência do corpo, este, sim, autêntico:

*Cada impressão vai liberar uma espécie paradoxal de eficiência e de magia: magia que seria aquela singular da tomada do corporal e universalizante como a reprodução serial; a que produz semelhanças extremas que não são mimésis, mas duplicação, ou ainda a de produzir semelhanças como o negativo, contraformas, dessemelhanças.<sup>7</sup>*

As imagens aqui apresentadas constituem exemplo do que trata Didi-Huberman. São registros fotográficos do processo construtivo de uma monotipia. Primeiro, o corpo que cederá sua impressão; depois, os lenços que cobrem esse corpo denotam uma transferência, passagem; e por último, a obra instaurada no espaço de exposição.

Nessa passagem assinalada por deslocamentos, daquilo que compunha o corpo que habita o lugar visitado para o lenço que é levado sobre ele, se tornam apropriadas ainda algumas questões sugeridas por Didi-Huberman: essa impressão produz o único ou o disseminado? O mesmo ou o outro? O semelhante ou o dessemelhante? A decisão ou o acaso? A forma ou o disforme? O familiar ou o estranho? O contato ou a distância? A impressão, na

concepção de Didi-Huberman, é a imagem dialética. Alguma coisa que nos fala tão bem do contato quanto da perda. Por essa razão não é possível nomeá-la ou defini-la.

Com isso, a monotopia se apresenta como experimentação aberta, permitindo sentir o mundo por meio dos deslocamentos. “A impressão transmite fisicamente e não apenas visualmente a semelhança da coisa ou ser impresso.”<sup>8</sup> Por essa razão, é possível fazer analogias da impressão com sua matriz. Aproximar o distante até a sensação tátil, o vestígio.

No contexto da exposição, o deslocamento continua subentendido, e o vestígio desse corpo deslocado transformado na imagem dialética convoca o olhar. A imagem impressa revela um espaço muito próximo de sua matriz através da marca que a obra nos desvenda fatalmente, roubando nosso olhar.

A impressão pode ser vista ainda como “desqualificada”, por seu defeito em relação a seu original e por não conter originalidade artística (reprodução de seu referencial). Para existir, não precisa ser formada partindo do espírito do artista. Não se origina da ideia, da invenção, do desenho. A forma impressa se obtém cegamente, o artista não vê o que está acontecendo do outro lado. O que existe então é uma dupla dimensão, uma dupla distância temporal entre cada objeto saído de uma impressão.

Nesse trabalho *in progress*, o corpo perde materialidade, parte de sua corporeidade se desloca para a impressão, carregando de corpo sua superfície. Ao mesmo tempo, a impressão indica ausência, vazio. Apenas a vaga sensação de uma presença, que serve para nos lembrar da imanência do corpo.

Quando Cauquelin se atém ao deslocamento enquanto obra, questiona o lugar em que é ins-



taurada. Ao observar a incidência da incorporalidade na arte contemporânea, percebe-se que o lugar pertencente à obra não é visível ou comprovado. É por essa razão que o lugar é visto por Cauquelin como um incorporal, assim como o tempo, e o vazio. Na mostra das obras sobre São Miguel, a referência do lugar está no título da exposição, ou seja, o lugar em que é iniciada a construção da obra é comunicado; contudo, ele não está representado. A impossibilidade da presença desse lugar no espaço de exposição poderá trazer também a sensação de que o lugar, mesmo comunicado, se torne ausência.

O que se pode afirmar com isso é que a desmaterialização da qual venho tratando diz respeito a uma relação metafórica, reconhecida por Cauquelin e que envolve a questão do deslocamento vinculado à reflexão sobre a arte atual, visto que o vazio, o tempo, o lugar se encontram no centro das diversas desmaterializações, e isso dos anos 60 até hoje.



Carlos Vergara  
*Registros de processo,*  
2007  
Fonte: Arquivo do artista\*



A imaterialidade, portanto, é uma reivindicação interna da pintura, para uma afirmação de sua espiritualidade:

*A invisibilidade daquilo que é indicado como retirado ou deslocado dá pleno sentido à anopticidade (condição rudimentar do olho)<sup>9</sup> Duchampiana: a atividade artística torna-se mental e o olho, um órgão fantasma, opera agora enquanto simples porteiro de regiões imaginárias. Operações mentais que podem, é claro, encontrar correspondências no domínio do visual ao abrigo de metáforas – como o branco, o buraco ou o silêncio – que remetem todas ao vazio, que é ele mesmo metáfora do invisível: esse é o regime ao qual a arte contemporânea se submete em sua grande maioria.<sup>10</sup>*

A fim de justificar a importância de um olhar sobre os registros do processo, recorro às premissas apresentadas por Salles em seu estudo sobre o processo de construção da obra de arte, no qual afirma que “na relação entre esses registros e a obra entregue ao público, encontramos um pensamento em construção”.<sup>11</sup> Esta seria uma maneira de se aproximar dessas obras, mesmo que esses registros não abranjam todo o projeto poético do artista. As contribuições de Salles são evidentes, uma vez que “os artistas não fazem seus registros, necessariamente, nas linguagens nas quais as obras se concretizarão; esses apontamentos, quando necessário, passam por traduções ou passagens para outros códigos”.<sup>12</sup>

A fotografia auxilia a memória do artista. O processo de Vergara encontra-se entre a documentação e a criação. “Toda a fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho.”<sup>13</sup> Os registros de Vergara denotam a contemplação das coisas do mundo. É preciso estar aberto, dispor-se. Nessa disponibilidade, o olhar do artista procura no lugar visitado as possibilida-

des para sua criação. Segundo Andrade<sup>14</sup> nossa visão está habituada àquilo que precisamos ver: “atravessamos nossos dias com viseiras observando apenas uma fração do que nos rodeia”. Partindo dessa observação, a criação artística só pode ser entendida nos termos de uma participação. No processo construtivo dessa obra, a fotografia representa mais do que registro documental. Trata-se do ato fotográfico, da relação estreita com seu referente, no caso das monotipias, do recorte espaço-temporal do momento do “isto foi”.<sup>15</sup>

A monotipia aqui representada é feita sobre lenços, que segundo o artista, possuem papel significativo, pois estão diretamente relacionados à sua conduta de artista viajante. Suas palavras levam à compreensão dos modos como o ambiente, que envolve as criações, é processado pelo artista:

*(...) O lenço é um lenço de bolso, de um viajante que tem um pedaço de pano no bolso e que recolhe uma coisinha, uma mancha, uma pedra, uma folha. E que eu espero que possa, deslocado para um outro lugar, junto com as fotos que eu faço, junto com os trabalhos mais elaborados que eu faço depois, montar um corpo de uma outra viagem sem sair do lugar (...). Então, são essas pequenas coisas que na verdade são abstrações, pinturas abstratas, que junto com as fotografias disso que está aqui, naquele lugar, irão poder transportar a pessoa para uma experiência de fechar os olhos abrindo.<sup>16</sup>*

Merleau-Ponty interroga a visão e a pintura. Suas reflexões abrangem o movimento do corpo – o deslocamento – e a visão. Sua contribuição diz respeito a esse ato de pintar, e às coisas que o envolvem, a visão, o movimento do mundo, embate do mundo e do corpo. Em sua opinião, todos os deslocamentos “estão reportados ao mapa do visível”.<sup>17</sup> Segundo o autor, o corpo se move à medida que a visão amadurece. O corpo visível e móvel

está preso no tecido do mundo, e sua visão se faz do meio das coisas.

O deslocamento do visível na obra ocorre por meio da monotopia, a única impressão do corpo existente no lugar apropriado pelo artista. Esse vestígio é, portanto, a sobra visível do corpo apropriado durante o processo. A tela se “acomoda” sobre o corpo e dele extrai sua feição. Depois, quando já se adicionaram outras formas de visibilidade e quando a tela já se afastou do lugar que contém o corpo sobre o qual se acomodou, o deslocamento torna-se invisível: a feição que ali se apresenta equivalente ao corpo na verdade não o abriga. Será um olhar desgarrado, livre de convenções, que responderá por essa condução imperceptível pelo olho, esse deslocamento invisível.

A postura viajante demonstra a inquietude do artista. Aquele que se dispõe a viajar mostra-se sensível às diferenças. Ver o novo convoca o olhar, no impulso de nele se envolver. Compreende-se, portanto, que as viagens sejam sempre experiências de estranhamento, nas quais se revelam desarranjos internos ao próprio território do viajante, e nesse sentimento seu mundo não se estreita, mas se abre, experimentando assim a vertigem da desestruturação.

#### NOTAS

- 1 Cauquelin, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005: 118.
- 2 Depoimento do artista à autora em 15 de março de 2009, em Porto Alegre, RS.
- 3 Trecho do texto Da pintura e do sagrado: a contradança da ternura, do crítico Luiz Camillo Osorio para a exposição Sagrado Coração – Missão de São Miguel, 2008.
- 4 Cauquelin, Anne. *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins, 2008.
- 5 Sobre esse edital, acessar: <[http://www.artepatrimonio.org.br/arqs/layout\\_sagrado\\_coracao.pdf](http://www.artepatrimonio.org.br/arqs/layout_sagrado_coracao.pdf)>.
- 6 Hubberman, Georges Didi. *L'Empreinte*. Catálogo de exposição no Centre Georges Pompidou, Paris, 1997: 1-7.

Adaptação e tradução para o mestrado em artes visuais da EBA-UFGM por Patricia Franca.

- 7 Id., ibid.: 2.
- 8 Id., ibid.: 4.
- 9 Observação da autora.
- 10 Cauquelin, 2008: 88.
- 11 Salles, Cecilia Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006: 13.
- 12 Id., ibid.: 95.
- 13 Kossoy, 1999 apud Andrade, Rosane de. *Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro*. São Paulo: Estação Liberdade/Educ, 2002: 42.
- 14 Andrade, op.cit.: 54.
- 15 Ferreira, Glória. Riscos e chances. In Vergara, Carlos. *A dimensão gráfica: uma outra energia silenciosa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010: 13.
- 16 Entrevista concedida a Bianca Ramoneda para o Programa Starte – canal de TV a cabo Globo News –, no dia 22 de outubro de 2009, no ateliê do artista em Santa Teresa, Rio de Janeiro.
- 17 Merleau-Ponty, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004: 16.

\* Consulta aos documentos de processo no ateliê do artista nos dias 22 e 23 de outubro de 2009, Rio de Janeiro, RJ.

**Renata Santini** é mestre em artes visuais na linha de pesquisa arte e visualidade do PPGART-UFSM, especialista em educação ambiental, bacharel e licenciada em desenho e plástica pela Universidade Federal de Santa Maria, RS.