
MÉTODO IMPRECISO

por Thiago Honório

Método especial de pensamento. Impregnado de sentimentos.
A sensação de que tudo é pensamento, mesmo o que há de mais impreciso
(Dostoiévski).

Essa roldana nas entranhas. Em algum ponto obscuro um gancho avança, num primeiro momento nada se percebe e de repente o aparelho todo já está em movimento. Submetido a uma força inconcebível, assim como o relógio parece submetido ao tempo. Há rangidos aqui e ali e todas as correntes descem chacoalhando por seu trajeto predeterminado. [1]

Os ensaios reunidos neste livro recobrem a diversificada trajetória de Gerty Saruê, do final do decênio de 1960 à atualidade. Fazem-nos recuar às pouco conhecidas *assemblages* que a artista realizou no final do decênio de 1960, reavaliá-las, assim como às monotípias, gravuras e aos diversos usos que deu à imagem fotomecânica no curso da década seguinte, com o emprego da máquina xerox, com a produção de fotomontagens e de ilustrações para inúmeros livros e jornais [2]. Esses ensaios convidam-nos, também, ao reexame das serigrafias, cópias eletrostáticas e manipulações eletrônicas/digitais que a artista não deixou de experimentar nos anos subsequentes, para finalmente nos trazer a obras mais recentes, à animação *Trajetórias* e à instalação *Entre Paredes* – estas duas últimas apresentadas em 2006 no Centro Cultural São Paulo. [3]

O que faz uma possível unidade desse conjunto tão heterogêneo de obras? Que convergências – numa trajetória marcada pela diversidade dos caminhos tomados pela artista – poderiam ser reconhecidas em trabalhos distanciados quatro décadas uns dos outros? É este o convite que se faz ao leitor, e talvez certa unidade, no caso de Gerty, não resida tanto na fisionomia variada dos objetos que formam sua obra quanto na indagação permanente que eles revelam acerca do poder de reminiscência que sobrevive nas imagens indiferenciadas que povoam o cotidiano de cada um de nós.

Não há a pretensão de sugerir nas obras aqui abordadas, nem mesmo na reunião e organização de uma fortuna crítica – do texto de Anatol Rosenfeld de 1970 ao de Paula Alzugaray de 2006 – uma evolução no percurso da artista, menos ainda a tentativa de imputar, retroativamente, algo como um método de pesquisa de Gerty. Mas talvez pudéssemos dizer, sim, que há aí um método – desde que o pensemos, paradoxalmente, como o fez Kafka em um de seus contos: como um método impreciso. [4]

Assim, poderíamos logo dizer que não há pedagogia ou uma lógica de tipo causa/efeito no método impreciso de Gerty Saruê. Nada, enfim, que se assemelhe às acepções correntes do termo, ou que traga o menor lastro de positivismo: método como procedimento, técnica ou meio de se fazer alguma coisa, processo organizado, lógico, sistemático de pesquisa, instrução, investigação, apresentação etc. [5]

No caso de Saruê trata-se, portanto, de um método que paradoxalmente opera pela via de imprecisão e do acaso. Melhor dizer: que opera mesmo pela otimização estética da imprecisão e do acaso...

Examinemos um conjunto de trabalhos. Tomemos, por exemplo, a exposição apresentada no Centro Cultural São Paulo – uma sala que a artista preservou vazia, branca, com seus painéis de madeira pintados,

nos quais comumente se expõem as obras, deixados intocados, exceto por um, a cuja superfície a artista infundiu, por meio de mecanismo instalado no interior do painel, discreto movimento vibratório, que sugeria uma absurda trepidação do plano. Examinemos ainda as cópias eletrostáticas com imagens vertiginosas, que Gerty realizou em meados dos anos de 1990. Percebemos, em ambos os trabalhos, que a austeridade aparente é toda feita de imprecisão, que ali se está como que na iminência de um abalo sísmico, uma revisão das bases, a desarranjar, a desautorizar o prumo do espectador.

Nesse último conjunto de trabalhos, as “impressões” digitais (6) apresentadas no Centro Cultural São Paulo, passando pela série intitulada *Projeções* (7), tramadas pela artista, há uma insistente opção pelo procedimento de uma projeção de feição imprecisa – que faz, também, com que imagens de um poder icônico surjam, nessas obras, desgastadas, corroídas -, e a sugestão de certa vibração (8), como também por um procedimento peculiar de simulação (9). “Projeção. Pensar ou dizer esta palavra significa, pelo menos potencialmente, participar de uma confusão. Ela significa alguma coisa que a mente faz quase todo o tempo. A ideia de projeção representa, também, o mecanismo e o meio, psicológico ou físico, que a implementa. [...] Por um momento, a projeção assume o espaço do real, especialmente quando este real faz alguma coisa que tentamos impedir que ele faça...”(10).

Caracteres, diagramas, símbolos, números, sinais, letras, palavras, textos, tabelas, esquemas, planilhas, plantas arquitetônicas e urbanísticas, ideogramas, grades e gráficos às vezes emergem fragmentados nessas obras, outras vezes surgem como uma pulsação estroboscópica, como se tivessem sido implodidos em meio a tantas projeções e sobreposições – elementos que reforçam o interesse da artista pela poesia experimental (11) mesclada às tecnologias da informação.

Pensar sobre a imprecisão de um método, problematizar essa questão a partir dos trabalhos discutidos neste livro (12) nos leva a reconhecer o punhado de tensões com que lida uma obra que surpreendentemente se revela expressiva, quase gestual, não obstante ser marcada pela impessoalidade dos meios digitais, pelo uso sóbrio de um arsenal de ferramentas tecnológicas que acabam por constituir mesmo a matéria viva, a dimensão sensível da poética de Gerty Saruê.

Julho de 2007

1. Franz Kafka, *Sonhos*, São Paulo, Iluminuras, 2003.

2. Gerty Saruê fez ilustrações para o livro *Panorama do Finnegans Wake*, de Augusto e Haroldo de Campos, em 1971, para o livro *Ka*, de Velimir Khlébnikov (tradução de A. F. Bernardini), em 1977, e para *Signantia: Quasi Coelum / Signância Quase Céu*, de Haroldo de Campos, em 1979, e *Bere'shith – A Cena da Origem*, também de Haroldo de Campos, em 1994, todos publicados pela Editora Perspectiva. Criou fotomontagens para o livro *Arte como Medida*, de Sheila Leirner, e toda programação visual, em parceria com Antonio Lizárraga, do livro *Estrela Vulgar*, de Cristina Santeiro, Cristina Mutarelli e Zezé Guerra, publicado pela Editora Escrita, em 1982. Saruê realizou ilustrações para *Intercom – Revista Brasileira de Comunicação* (n. 27), em 1984. Colaborou também com as ilustrações para os cadernos *Cultura*, de O Estado de S. Paulo, e *Ilustrada*, da Folha de S. Paulo, ambos em 1993, para o *Correio Brasileiro*, de Brasília, e para edições do *Caderno 2* e do *Jornal de Resenhas* em 1994. Ver “Cronologia” presente neste livro, de Andréia Naline.

3. Referimo-nos à exposição *Transições*, com curadoria de Inês Raphaelian e Paula Alzugaray, realizada de 10 de dezembro de 2006 a 4 de março de 2007, na Sala Tarsila do Amaral e Piso Caio Graco do Centro Cultural São Paulo – CCSP, São Paulo.

4. Ver nota 1

5. De acordo com a definição Houaiss – *Dicionário da Língua Portuguesa*.

6. Refletir sobre este “método” pode nos levar, de saída, a apontar o risco de essas obras se renderem facilmente ao universo traiçoeiro de encantos, fascínios, profusão de comandos, efeitos e truques oferecidos pelos meios eletrônicos e digitais, ou o perigo de o uso destas máquinas ser algo externo a elas, ou, ainda, o desafio da artista de não reduzir esta operação a proce-

dimentos, mas de manter as questões nucleares de sua produção, como se disse, presentes lá nos tipos de móveis tramados nas monitipias realizadas no final do decênio de 1960.

7. Em 1996, Gerty Saruê realiza a mostra *Projeções*, uma série de onze cópias eletrostáticas plotadas, na galeria AS/Studio, em São Paulo, SP.

8. Sem se aderir a apelos ópticos e, diretamente, às questões caras à optical art.

9. Paula Alzugaray, *Simulações*, São Paulo, Centro Cultural São Paulo – CCSP/Sp, 2006. Ver nota 3.

10. George Quasha e Charles Stein. “Projection: The Space of Great Happening”. In: *Where the Order Takes Place*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB/RJ e Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM/SP, 1997.

11. Poderíamos, também, aproximar a produção da artista aos palíndromos, palavras, poemas e/ou versos que podem ser lidos, indiferentemente, da esquerda para a direita ou vice-versa, quanto no sentido contrário. Neste caso, a produção de alguns trabalhos pontuais de Gerty Saruê se deu próxima à obra dos poetas Augusto e Haroldo de Campos, contemporâneos seus, e de sua poesia concreta. Ver nota 2.

12. Agradeço a Marta Marques Costa, Sônia Salzstein e Luiz Thomazi pelas sugestões nesse texto. E a Taisa Palhares e Gerty Saruê, por me confiá-lo.

GERTY SARUÊ*
por Anatol Rosenfeld

Os trabalhos de Gerty Saruê, que vem se firmando cada vez mais como uma das pintoras e desenhistas mais sérias e originais do Brasil, pedem exame atento e prolongado. Trata-se, na sua fase atual, de desenhos a nanquim, em alguns casos combinados com elementos de impressão tipográfica. Os quadros reúnem fragmentos do nosso mundo técnico, compostos com extremo cuidado nos mínimos pormenores, não só para constituírem um fato estético, que surpreende pela força e delicadeza, mas também para, graças à seleção cumulativa de dados determinantes da época atual, prestarem um testemunho expressivo acerca de nossa realidade. Em alguns trabalhos há vários planos montados em série, repetição e variação, as quais reforçam a imagem do nosso “mundo administrativo” e nivelado em que prevalece a dissociação e domínio do anorgânico.

Alavancas, rodas dentadas, puas, dobradiças, ganchos, roldanas, barras, brocas, arames, engrenagens, combinados com peças e esquemas imaginários da comunicação eletrônica e de uma tecnologia avassaladora, projetando-se por vezes ameaçadoramente, formando tramas, associando-se ou isolando-se em figurações de sóbria elegância e tensa elasticidade, adensando-se em blocos e texturas ou perdendo-se em plenos vazios, articulam-se em blocos e texturas ou perdendo-se em plenos vazios, articulam-se para uma linguagem de sintaxe lúcida e conotações múltiplas.

A letra, ambigualmente, se manifesta nesta paisagem mecânica como fenômeno humano que, ao mesmo tempo, é desumanizado e massificado pela rigidez tipográfica. Em contraposição surgem, por vezes, sugestões de uma caligrafia mais pessoal e espontânea. O arame farpado encobre, sinistro, o símbolo da língua humana, sufocando o espírito. Em geral, porém, não há tomadas de posição.

Os trabalhos de Gerty Saruê, com apuro técnico, severidade e finura de linhas, com gradações sábias de preto e cinza, jogando amplamente com o branco, apresentam um enunciado multívoco sobre o nosso mundo. Em geral abstêm-se. Não glorificam e não condenam. Constatam.

*Texto escrito em 1970, na ocasião da mostra Gerty Saruê, na Galeria de Arte Com. Alberto Bonfiglioli

SIMULAÇÕES

por Paula Alzugaray

O transitório está para a cópia, como o duradouro está para o original. Delicadamente apoiada sobre práticas de reprodução de imagem, a obra de Gerty Saruê é um elogio à instabilidade e às vicissitudes da relação homem/máquina. Ao assumir desde cedo o partido da mecanização dos meios, a artista alinou-se à previsão benjaminiana: “A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original”. Gerty fez da cópia seu instrumento de criação. Mas a alta volatilidade de seus métodos não permite que sua pesquisa se limite aos trânsitos entre original e reprodução, realidade e representação. A exposição de seus trabalhos recentes no Centro Cultural São Paulo aponta para uma outra configuração de imagens, construídas menos por projeção do que por simulação.

Gerty Saruê nasceu em Viena, viveu em Potosí e Cochabamba e fixou residência em São Paulo, onde iniciou sua atividade artística. Sua pesquisa, no entanto, não se deixou fixar. Em quarenta anos de atividade, seu fio condutor é a paixão pela imagem importada do mundo técnico, emprestada de plantas arquitetônicas, projetos de engenharia ou planilhas de sistemas científicos. Manipulados, esses “originais” desaparecem. Submetidos a procedimentos de cópia, repetição, série e sobreposição, eles se desdobram em planos, tramas, volumes, constelações.

Desde que deixou o gesto expressionista dos primeiros desenhos a nanquim (com os quais participou da VIII Bienal de São Paulo, em 1965) até a eliminação completa da intervenção manual, foram muitos os mecanismos de reprodução usados pela artista. O conjunto dos meios experimentados formam um mapa das tecnologias ópticas às numéricas. Um percorrido pelo conjunto da obra revela o intercâmbio entre o imaginário urbano industrial e a era da informação; entre os sistemas de representação visual e de simulação da imagem. O princípio de liquefação dos padrões, que rege a sociedade informatizada, já estava determinado na imagem apropriada por Gerty Saruê, na década de 1970.

Ao perseguir a disfuncionalidade da imagem técnica e do objeto cotidiano, a artista mostra-se simpática aos dispositivos de assemblage, do ready-made ou do détournement. O acaso é um procedimento criativo desde que, em passeios aos ferros-velhos, ela se via animada por ímpetos semelhantes ao de Schwitters: juntando roldanas, alavancas, molas e outros descartes da sociedade industrial, a fim de compor suas monotipias e montagens sobre madeira. A mesma Gerty que vai buscar suas matrizes no esquecimento dos arquivos e dos cemitérios de peças, buscando movimentar e manter em trânsito essa informação, experimenta agora outro tipo de imersão, em um imaginário numérico. A cópia, desmaterializada, cede à imagem digital. Agora não há mais fragmentos, mas modelos.

Entre os trabalhos recentes, realizados com tecnologias informáticas, atente-se para um cubo produzido em computação gráfica, que é projetado no espaço e despedaçado em fragmentos, que expandem na tela. Essa animação se comporta como uma simulação ou uma síntese de todo o *modus operandi* da artista: da mesma forma que ocorre com o cubo animado, a sua ação artística pode ser vista como um desejo transformador incidindo sobre o real. No cubo, fragmentos se espalham, assim como o próprio conceito de imagem está em expansão no trabalho de Gerty Saruê.

GERTY SARUÊ REVELA O SEU MUNDO DAS SOMBRAS*

por Antonio Gonçalves Filho

Gerty Saruê está para arte brasileira como Moholy-Nagy para a sedimentação do mundo Bauhaus no mundo. Participante de quatro bienais, Gerty Saruê virou sinônimo de arte experimental – consequente e criativa. Ilustrou livros do poeta e crítico Haroldo de Campos como *Bere'shit: A Cena da Origem* e, agora, no seu 30º ano de carreira, volta a surpreender com a exposição *Projeções*, no AS Studio.

São onze cópias eletrostáticas plotadas, exemplos práticos da máxima de Moholy-Nagy de que a mecanização total das técnicas não representa uma ameaça à verdadeira criação.

Moholy-Nagy, pioneiro da fotografia abstrata, chegou a realizar uma série de cinco pinturas em porcelana por telefone, em 1922, indicando a um fabricante como ele deveria unir os pontos de um papel milimetrado até chegar à obra final. Para ele, não deveria haver distinção entre pintar uma tela e projetar uma usina.

O princípio da arte desse revolucionário húngaro era o da modulação – do espaço e da luz. Com o controle da luminosidade e sobreposição das imagens Moholy-Nagy criou um mundo em que as trevas iluminam e a luz cega. Em outras palavras, Moholy-Nagy habitou o mundo das sombras, do ambíguo.

É justamente o mundo de Gerty Saruê e de suas *Projeções*. Ela parte de uma forma simples que tanto pode ser uma planta arquitetônica como uma estrutura de aço, faz fotocópias e manipula essas imagens de segunda geração até que a figura inicial se torne reconhecível. Desenha sobre a imagem final, puxa o papel, distorce, luta contra a incômoda simetria (“não existe simetria em nada na vida”) e deixa o acidental se manifestar.

Ela cria um mundo instável com a intermediação da máquina, mas essa tem de obedecer ao agente transformador, que faz o espectador perceber outra realidade por intermédio de um novo código estético.

As imagens são pura fantasmagoria, porque é na transposição do preto e branco, na transição das trevas para a luz que se realiza o trabalho de Gerty. Apesar disso, essa obra não tem conotações religiosas, garante a artista, tão cética como o “estrangeiro” de Camus. A radiação da luz desmaterializada não comporta uma analogia com manifestações teofânicas, diz: “Sou apaixonada por coisas que vão sumindo na escuridão, na neblina, por formas que vão se diluindo”, explica.

* Texto publicado no Caderno 2, de O Estado de S. Paulo, em 18 de novembro de 1996