

# **PROBLEMAS DE PINTURA**

Distensões na prática da pesquisa em arte

**ORGANIZADORES**

Clóvis Martins Costa

Pedro Elias Parente



Editora  
**UFPel**

# **PROBLEMAS DE PINTURA**

Distensões na prática da pesquisa em arte





#### **Reitoria**

Reitora: *Isabela Fernandes Andrade*

Vice-Reitora: *Ursula Rosa da Silva*

Chefe de Gabinete: *Aline Ribeiro Paliga*

Pró-Reitora de Ensino: *Maria de Fátima Cossio*

Pró-Reitor de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação: *Flávio Fernando Demarco*

Pró-Reitor de Extensão e Cultura: *Eraldo dos Santos Pinheiro*

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento: *Paulo Roberto Ferreira Júnior*

Pró-Reitor Administrativo: *Ricardo Hartlebem Peter*

Pró-Reitor de Gestão da Informação e Comunicação: *Julio Carlos Balzano de Mattos*

Pró-Reitora de Assuntos Estudantis: *Fabiane Tejada da Silveira*

Pró-Reitora de Gestão de Pessoas: *Taís Ullrich Fonseca*

---

#### **Conselho Editorial**

Presidente do Conselho Editorial: *Ana da Rosa Bandeira*

Representantes das Ciências Agrônômicas: *Victor Fernando Büttow Roll (TITULAR) e Sandra Mara da Encarnação Fiala Rechsteiner*

Representantes da Área das Ciências Exatas e da Terra: *Eder João Lenardão (TITULAR), Daniela Hartwig de Oliveira e Aline Joana Rolina Wohlmuth Alves dos Santos*

Representantes da Área das Ciências Biológicas: *Rosângela Ferreira Rodrigues (TITULAR) e Francieli Moro Stefanello*

Representantes da Área das Engenharias: *Reginaldo da Nóbrega Tavares (TITULAR), Walter Ruben Iriondo Otero e Rafael de Avila Delucis*

Representantes da Área das Ciências da Saúde: *Fernanda Capella Rugno (TITULAR), Tatiane Kuka Valente Gandra e Jucimara Baldissarelli*

Representantes da Área das Ciências Sociais Aplicadas: *Daniel Lena Marchiori Neto (TITULAR), Eduardo Grala da Cunha e Maria das Graças Pinto de Britto*

Representantes da Área das Ciências Humanas: *Charles Pereira Pennaforte (TITULAR), Maristani Polidori Zamperetti e Silvana Schimanski*

Representantes da Área das Linguagens e Artes: *Lúcia Bergamaschi Costa Weymar (TITULAR), Chris de Azevedo Ramil e João Fernando Igansi Nunes*

---

# PROBLEMAS DE PINTURA

Distensões na prática da pesquisa em arte

## ORGANIZADORES

Clóvis Martins Costa

Pedro Elias Parente



ARTES VISUAIS  
MESTRADO  
CENTRO DE ARTES | UFPel



**Editora  
UFPel**

**Filiada à A.B.E.U.**

Rua Benjamin Constant, 1071 - Porto  
Pelotas, RS - Brasil  
Fone +55 (53)3284 1684  
editora.ufpel@gmail.com

**Fotografia das obras da exposição Problemas  
de Pintura**

*Micael Heber (Jambers)*  
*Pedro Elias Parente*

**Imagens da Abertura**

*Clóvis Martins Costa*  
*Flávio Michellazo*  
*Micael Heber*

**Imagens da montagem da exposição**

*Clóvis Martins Costa*  
*Flávio Michellazo*  
*Micael Heber*

**Tratamento das imagens**

*Pedro Elias Parente*

**Chefia**

*Ana da Rosa Bandeira*  
Editora-Chefe

**Seção de Pré-Produção**

*Isabel Cochrane*  
Administrativo

**Seção de Produção**

*Suelen Aires Böettge*  
Administrativo  
*Eliana Peter Braz*  
Preparação de originais  
*Anelise Heidrich*  
Assistente de Revisão  
*Alana Machado Kusma (Bolsista)*  
*Angélica Knuth (Bolsista)*  
Design Editorial

**Seção de Pós-Produção**

*Morgana Riva*  
Assessoria  
*Madelon Schimmelpfennig Lopes*  
Administrativo

**Revisão Técnica**

*Ana da Rosa Bandeira*

**Assistente de Revisão Ortográfica**

*Anelise Heidrich*

**Projeto Gráfico**

*Alana Machado Kusma*

**Capa**

*Pedro Elias Parente*  
*Alana Machado Kusma*

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas

Catálogo na Publicação  
Simone Godinho Maisonave – CRB-10/1733

P962 Problemas de pintura [recurso eletrônico] : distensões na prática da pesquisa em arte. / organizadores: Clóvis Martins Costa e Pedro Elias Parente. – Pelotas: Ed. UFPel, 2021.  
253 p.

Ebook - PDF ; 76,2 MB  
ISBN: 978-65-86440-79-9

1. Arte 2. Pintura I. Costa, Clóvis Martins, (org.) II. Parente, Pedro Elias, (org.)

CDD 750



## A TÍTULO DE INTRODUÇÃO

Os escritos presentes neste volume abordam diversas possibilidades do fazer e do pensar a pintura na atualidade. Diversos, conquanto longe de esgotarem a riqueza do espectro de estratégias utilizadas na instauração de pesquisas, as quais inquiram o campo da pintura ao tencionar suas especificidades e ativar suas distensões. Ensaio que podem ancorar a reflexão na prática relacionada à cozinha do ateliê, bem como explorar a pintura enquanto meio para acessar diferentes domínios do conhecimento.

O projeto de pesquisa *Problemas de Pintura: distensões na prática da pesquisa em arte*, concebido no ano de 2020, desponta como um desdobramento do projeto *Problemas de pintura: especificidades e distensões*, que ocorreu entre 2017 e 2019. A primeira versão consistiu numa espécie de movimento inaugural da pesquisa. Inicialmente concebido para dar sequência ao meu projeto de doutorado, *Distensões da experiência: a pintura como zona de aporte*<sup>1</sup>, a dinâmica da pesquisa passou a abarcar e incorporar questões e abordagens de meus pares acadêmicos (José Luis de Pellegrin, Kelly Wendt, Lauer Alves Nunes dos Santos) e discentes do curso de Artes Visuais da Ufpel (Ana Julia Vilela do Carmo, Flávio Michelazzo, Mayra Makyama e Pedro Elias Parente). Na época, as reuniões iniciavam com a apresentação da pesquisa individual de cada

1. *Distensões da experiência: a pintura como zona de aporte*. Orientação Icléia Cattani. PPG/AV UFRGS. 2016.

integrante, seguida de conversas, sugestões de referências e, sobretudo, criavam uma atmosfera de integração nas dependências do Ateliê de Pintura do Centro de Artes. Somavam-se às reuniões os encontros para a prática da pintura: experiência na qual os partícipes atestaram o fazer do outro, suas pausas, comentários, retornos ao espaço de trabalho, ou seja, criou-se naquela instância uma troca bastante profícua através da parceria no ateliê. Ressalto aqui a importância desta troca numa dinâmica de compartilhamento de processos, dúvidas e referências. A pesquisa estava viva, latente no espaço de trabalho da pintura.

Naturalmente, com o amadurecimento dos trabalhos que pouco a pouco decantavam na sala 110 do Centro de Artes da UFPel, avizinhou-se a possibilidade de uma exposição coletiva. Cabe sublinhar que o Ateliê de Pintura é muito próximo da Galeria A Sala, e a passagem do ateliê para a galeria dá-se de forma a atravessar o corredor de ligação entre esses dois espaços. Além do mais, a composição da mostra *Problemas de Pintura* apresentou-se como possibilidade para o encontro com artistas e pesquisadores externos, cujas produções dialogavam com nossas práticas e reflexões (Marilice Corona e Felipe Góes). A exposição, que ocorreu entre maio e junho de 2018, abordou questões bastante específicas da pintura como a cor, a superfície e a produção de imagens ligadas aos gêneros tradicionais (paisagem, natureza-morta e retrato, por exemplo), bem como apontou a expansão do campo da pintura por meio da intersecção com o desenho, gravura, fotografia e a arquitetura. Observou-se, no conjunto de trabalhos apresentados, um panorama bastante abrangente dos questionamentos que engendram a produção pictórica contemporânea, bem como o sentido de urgência/emergência do fazer pintura na atualidade. Durante a mostra foi realizado um encontro com os artistas na galeria, e, com a presença da comunidade acadêmica, tivemos também a oportunidade de trocar ideias com o público e fazer um balanço da produção e da dinâmica da pesquisa.

Na sequência, foi promovido o encontro com Lilian Hack na Galeria A Sala. Foi naquela tarde de inverno que Lilian compartilhou com o público sua pesquisa de doutorado, à época ainda em andamento, intitulada *As pinturas de Clarice Lispector: uma paixão pela imagem*. As provocações levantadas orbitaram as profundas relações entre literatura e artes visuais, tendo como espaço de trabalho as obras pictóricas de Clarice Lispector. Aspectos importantes da poética clariceana foram descortinados pelo relato de pesquisa, figurando aqui como um escrito que adensa a espessura deste volume que se pretende veículo de um pensamento pictural.

O ano de 2018 transcorreu para o projeto de pesquisa no fluxo dos encontros de ateliê. A participação dos discentes do Curso de Artes Visuais esteve atrelada aos seus projetos de TCC, que marcaram, para a maioria dos integrantes, a

despedida do convívio naquele estúdio situado na região do Porto, na cidade de Pelotas. Naquele ano, tive a oportunidade de realizar uma ação expositiva no *Espaço (In) Comum*, na FURG. A exposição *Quebramargem: procedimentos abertos* foi elaborada enquanto espaço de trabalho aberto ao público, através de uma montagem que durou aproximadamente trinta dias. Impregnações em tecidos nas praias do Laranjal (Pelotas) e Cassino (Rio Grande), somadas a deslocamentos de objetos e intervenções diretas na galeria, configuraram um experimento bastante dinâmico. O projeto contou com uma palestra de encerramento na qual pude apresentar o projeto de pesquisa.

Em 2019, com o projeto renovado, foram agregados novos colaboradores, os docentes Ricardo Perufo Mello, Lizângela Torres e Édio Ranieri, assim como a turma da disciplina do curso de Artes Visuais, Ateliê de Pintura II<sup>2</sup>. Neste sentido, atribuímos ao projeto uma conexão muito direta com a prática do ensino. Pensando a disciplina como espaço de criação da autonomia na prática da pintura, realizamos uma série de apresentações ao término do semestre, nas quais os acadêmicos montaram seus trabalhos, bem como fizeram a leitura de artigos em formato acadêmico. Numa espécie de ensaio para um seminário, observamos os protocolos formais de apresentação e efetivamos uma troca bastante potente de processos, referenciais e motivações no campo da pintura.

Os planos para os desdobramentos da pesquisa no ano de 2020 foram redimensionados em consequência da pandemia mundial do COVID-19. A organização de um documento, em forma de dossiê, pareceu factível e necessária neste momento de revisão das práticas de ensino e pesquisa no âmbito do ensino remoto. Num período em que a comunidade acadêmica precisou se adaptar e reinventar suas formas de compartilhamento dos saberes, a possibilidade de um volume eletrônico para o livro foi acolhida com simpatia por todos os convidados e envolvidos em sua concepção.

O livro *Problemas de Pintura: distensões na prática da pesquisa em arte* está dividido em duas seções. Na primeira, *Problemas de Pintura*, podemos aferir diversas abordagens do campo da pintura, retratando-as através de reflexões de artistas/pesquisadores que olham para sua prática e, a partir daí, tensionam as possibilidades do fazer pintura. Ao vislumbrar esta publicação, a participação da artista e pesquisadora Zalinda Cartaxo foi naturalmente encaminhada durante as tratativas para concepção dos textos e ensaios visuais. Cabe ressaltar aqui que o livro de sua autoria, *Pintura em distensão* (2006), esteve presente durante os encontros do grupo, bem como nas disciplinas de pintura ministradas no curso de Artes Visuais.

2. Daniel Higa, Gabriela Gomes, Giuiliana Bruno, Karina Nascimento, Lorena Moreira, Marcelo Amaral, Nathalia Grill, Nathalie de Jesus Carvalho, Patrícia dos Santos e Vicente Lima.



A pintura, campo autocrítico por excelência, transborda nesses ensaios como zona de produção de conhecimento. Suas especificidades se adensam, num trânsito incessante de abordagens e reinvenção da realidade. Interessante notar a abordagem da linguagem fotográfica em quase todos os textos. Cabe pensar aqui em algum ponto elementar que perpassa tais escritos, o elemento-imagem da pintura, bem como o seu imbricamento com os meios técnicos de fabricação do visível e invenção do real. Metodologias de pesquisa atravessadas por campos diversos como a literatura, o desenho, o cinema e a filosofia perfazem zonas mistas para a reflexão em torno de questões acerca do universo pictural, suas propriedades elementares e sua multiplicidade de enunciações no campo do real.

Na segunda seção, *Notas de ateliê*, evidencia-se o caráter experimental de ensaios curtos e depoimentos que direcionam nosso pensamento para campos de interesses variados como a ficção científica, o universo doméstico, as memórias de infância, bem como olhares para o interior do espaço de trabalho em pintura. Aqui, neste espaço, parece transparecer um tratamento mais intimista e menos revestido de estruturas ligadas ao campo acadêmico. Esta é uma qualidade distinta e, inclusive, necessária e importante para distender as práticas e o entendimento das metodologias de pesquisa em arte.

Este livro apresenta-se como um composto de escritos e imagens, tal qual a estrutura folheada da trama pictórica. Encontraremos aqui as imagens não apenas no interior dos textos, mas entre os mesmos. Imagens que costuram, fazem pontes, ativam zonas de passagens entre abordagens distintas do campo pictórico. Consequentemente, nosso olhar é provocado por intervenções visuais ao longo deste volume, cuja espessura adensa o pensamento sobre pintura. Cabe ao trabalho da leitura a experiência a tarefa de aderir conexões, inventar novas camadas de sentidos, que brotam do embate sempre ativo entre a palavra e a imagem, um legítimo problema de pintura.

**Clóvis Martins Costa**

*Março de 2021*

# SUMÁRIO

- 6** A título de introdução  
*Clóvis Martins Costa*
- 12** Alfabetização dos sentidos  
*José Luiz de Pellegrin*
- 14** A pintura resiste  
*Icléia Borsa Cattani*

## PROBLEMAS DE PINTURA | SEÇÃO 1

- 37** Problemas de pintura – revendo uma prática de exposição  
*Pedro Elias Parente*
- 47** A pintura coloca sua questão  
*Clóvis Martins Costa*
- 75** Intervenção visual
- 77** Configuração => estrutura => diagrama => a pintura como experiência do aberto  
*Zalinda Cartaxo*
- 89** Intervenção visual
- 91** Entre o acervo e o estúdio: um espaço de pensamento  
*Marilice Corona*
- 107** A carne da imagem: apontamentos de cinema, vídeo e fotografia numa prática em pintura  
*Ricardo Mello*
- 122** Diálogos sobre deslocamento, sensualidade e multiplicidade na série de pinturas reflexos  
*Edward Perez Gonzalez e Lauer Alves Nunes dos Santos*
- 136** Criar! Um problema de pintura  
*Édio Ranieri e Andresa Silveira da Silva*

- 146** Uma paixão pela imagem segundo Clarice Lispector  
*Lilian Hack*
- 159** Vídeoinstalação Kínesis: Os deslimes do vídeo e da pintura  
*Lizângela Torres*

## NOTAS DE ATELIÊ | SEÇÃO 2

- 173** Relatórios: "conversas fundamentais sobre pintura com o pensador de arte Rubens Espírito Santo", a respeito do trabalho de Felipe Góes (2017-2018)  
*Felipe Góes*
- 212** Intervenção visual
- 213** Da festinha de aniversário ao corpo: coisas pequenas e esquisitinhas  
*Nathalie de Jesus Carvalho*
- 224** Intervenção visual
- 227** Notas de um inventário: #experiência, #fragmentos, #camadas em travessia SJ norte  
*Kelly Wendt*
- 237** Ensaio: Comida – Jardim – Peixe  
*Yuki Zarate*
- 244** Coleção  
*Vicente Lima*



## ALFABETIZAÇÃO DOS SENTIDOS

Esta é uma publicação de relevância por suas singularidades. Ela resulta do projeto de pesquisa *Problemas de Pintura: distensões na prática da pesquisa em arte*, que deu continuidade a projetos anteriores. Este foi proposto em 2020 como uma adequação aos tempos de pandemia, quando se impôs a necessidade de adaptação ao ensino e à pesquisa no modo remoto, considerando-se, assim, os protocolos de segurança para a preservação da saúde pública. Ao mesmo tempo, pode ser entendida como uma resposta a estes tempos de dificuldades que se acentuaram pelos descasos com a Educação, a Cultura, a Ciência e a Arte no Brasil.

O volume, constituído por duas grandes sessões - *Problemas de Pintura* e *Notas de ateliê* - envolve escritas e intervenções visuais. Além das duas sessões, documenta-se aqui a mostra coletiva "Problemas de pintura" (2018), realizada na Galeria A Sala do CA. Os trabalhos foram produzidos a partir de reuniões que congregaram professores, artistas, pesquisadores e alunos de pintura. As relações se ampliaram na constituição da mostra quando dois artistas-pesquisadores foram convidados a integrá-la, em decorrência dos interesses comuns ao grupo. O encontro com os artistas da mostra, bem como a apresentação de pesquisas em andamento sobre a relação entre arte e literatura, durante a exposição, propiciou uma ampliação dos limites do universo de interesse e, com isso, implicam na contribuição para um repertório que aproxima o público do fazer e pensar a pintura.

A experiência de acompanhar o artista de uma proximidade incomum, lendo as suas escritas - um discurso que emerge da experiência do fazer - acompanhando a relação que estabelece com seus referenciais teóricos e artísticos, com o que pensa, como e por que pensa seu próprio fazer; a forma como se relaciona com a própria trajetória, com a dos seus contemporâneos e a dos seus predecessores, permite-nos compreender o comprometimento que implica na constituição da vida de um artista e na sua posição diante do mundo. Transitar por este universo possibilita uma alfabetização dos nossos sentidos que nos qualifica para a fruição da obra de arte.

Pode-se concluir que a pesquisa em pintura está viva, pulsante, uma vez que a cada novo acontecimento ela conecta novos pesquisadores e novas instituições, redefine a amplitude das abordagens, ganha novos contornos através da visão crítica sobre o fazer e o refletir. A pesquisa legitima a produção de conhecimento revendo as especificidades e ativando as distensões a partir da intersecção com as mais variadas linguagens.

***José Luiz de Pellegrin***

*Abril de 2021*

## A PINTURA RESISTE

A pintura resiste: ao tempo, às declarações da sua morte, ao próprio artista. Os pintores e as pintoras sabem: pintar é confrontar-se continuamente com as imposições, as exigências, e, com as contínuas surpresas da pintura, que nunca se dobra e acaba por impor-se. Por isso, se diz que o artista não é o pai, mas sim o filho das suas obras. Afirmção especialmente válida para os pintores, pois, a força desse meio de expressão é tal que, muitas vezes, os próprios criadores não têm a dimensão do que realizam. Isso aconteceu em vários momentos do século XIX, quando muitos artistas excepcionais foram de encontro ao campo tradicional da pintura ao provocar, consciente ou inadvertidamente, injúrias à tradição estabelecida.

Do século XIX ao XXI, a arte passou por momentos muito diferentes, entre si e face à tradição artística ocidental, que vinha desde o Renascimento. Ocorreram mudanças promovidas por indivíduos e movimentos coletivos que evidenciaram aspectos da modernidade artística, transformando os paradigmas da arte. Para os fins desse texto, serão considerados cronologicamente como constituintes da modernidade - na arte - as injúrias, as rupturas, os retornos e as distensões efetuados pelos artistas nas suas obras ao refutar aspectos ou a totalidade do passado.

A análise a seguir terá como foco o campo da pintura, considerada a arte por excelência no século XIX, desnaturada e até mesmo morta no século XX (embora o tenha marcado profundamente, sobretudo, pelas primeiras vanguardas), e



"renascida das cinzas" na década de 1980, chegando até o presente com muitas mudanças, mas vinculada a um mesmo paradigma.

Pode-se evocar, seguindo aproximadamente uma ordem cronológica, os exemplos de Turner, Manet, Monet e Cézanne.

Na Inglaterra, Turner, ainda na passagem do século XVIII ao XIX, respondeu a uma nova percepção do real, marcado pela fumaça das fábricas que chegava a esconder a paisagem, e, também pelo papel da luz, que se liberava aos poucos das convenções pictóricas para ser percebida na sua realidade cambiante. Assim, a partir desse, antecipam-se pesquisas que ocorreriam mais tarde na França, onde a representação da realidade sofre injúrias com Manet, ao evidenciar a planicidade do suporte e o caráter não real da pintura. Ele foi o primeiro a criar uma luz rasante que parece provir do exterior do quadro, à semelhança da fotografia, à qual recorreu muitas vezes. O artista rompia com a longa tradição de criar na tela uma realidade completa e autônoma, iluminada no seu próprio interior. Esse artista também evidenciou o caráter de criação arbitrária da pintura, ao pintar personagens sobre fundo neutro e sem "chão", como se flutuassem no ar; o *Tocador de Pifaro* tem até mesmo uma sombra sob os pés. O escândalo que sua pintura provocou à época, se foi primeiramente provocado pelos temas das telas e seu caráter realista, deveu-se também, e, majoritariamente, às questões propriamente pictóricas. Para os contemporâneos do artista, acerca da tela *Olympia*, observavam que essa não apenas tinha uma prostituta como modelo, mas a luz sobre a sua carnção a fazia assemelhar-se a um cadáver em início de putrefação.

Outra injúria de peso foi a invenção das séries, que alterava o status da pintura enquanto obra única e irrepetível e a aproximava da serialidade da produção industrial (embora os artistas, ao longo dos séculos, tenham realizado inúmeras cópias de suas próprias telas, por razões diversas, raramente produziam séries que não fossem temáticas). Na Inglaterra, ainda no século XVIII (lá, a industrialização iniciou-se mais cedo), William Hogarth já havia realizado séries temáticas extremamente críticas, tanto em suas telas quanto gravuras, em relação aos costumes e alianças entre a aristocracia e a burguesia industrial emergente (veja-se a série *Marriage à-la-Mode*, por exemplo). Nas séries pictóricas do século XIX o tema deixa de ser nobre e único, como propugnava a tradição, prevalecendo as questões formais e suas variações.

Monet, com suas pinturas seriais, procurava as variações de luz sobre um determinado objeto, conforme a hora do dia ou as condições atmosféricas. Assim, catedral ou monte de feno se igualavam, importando sobretudo a incidência da luz e a cor resultante. Outra modalidade de repetição daquele século foi constituída pelas releituras. Se, ao longo dos séculos, os artistas realizaram cópias para penetrar no *modus operandi* dos mestres, no século XIX começam a sistematizar-se outros tipos de releituras, nas quais muitos

artistas confrontaram-se a contemporâneos modernos. Criavam obras com o mesmo tema, mas com novos elementos formais, cromáticos e outros (como *A moderna Olympia*, de Cézanne), e a outras modalidades de arte, distantes no tempo ou no espaço (como as telas baseadas nas gravuras japonesas, de Van Gogh). Essas inovações eram realizadas ainda sob a base do realismo e foram provocadoras de injúrias, principalmente no campo da pintura, a arte mais nobre na hierarquia da tradição artística.

Cézanne, autor de uma das obras mais radicais do final do século XIX, chegou praticamente à abstração nas últimas telas da montanha *Sainte Victoire*, elaboradas com pinceladas soltas, separadas entre si e deixando inúmeras zonas de não pintado na tela. Aspirando a uma nova modalidade de representação do real, Cézanne não soube ver a radical inovação nas suas telas, que residia justamente no afastamento do real visível, criando novos universos possíveis. Assim, faleceu frustrado por não ter atingido ao que aspirava, mas, na verdade, já anunciava nessas últimas pinturas a ruptura que efetivamente ocorreria seis anos apenas após a sua morte, quando surgiram as primeiras pinturas abstratas, feitas por artistas de uma nova geração.

Se esse exemplo fala na resistência da pintura e na imposição relativa das suas próprias leis, ele também se refere a uma das mais radicais injúrias às convenções da arte naquele século, vigentes desde o Renascimento: o surgimento de uma pintura que se afastava definitivamente da representação do visível.

No século XX foram realizadas rupturas totais, mais do que injúrias, que marcaram fortemente a arte produzida pelos indivíduos, bem como os grupos, que constituíram os movimentos de vanguarda. Num primeiro momento, da primeira década do século até a segunda Guerra Mundial; e depois, entre o final dos anos 1950 e a primeira metade da década de 1970. As principais pesquisas formais realizadas romperam com a tradição ocidental, especialmente a pictórica. Foram sendo destruídos, sincrônica ou diacronicamente, os paradigmas da representação do mundo visível e da figuração mesma, levando à anulação da tridimensionalidade no plano da tela. Acrescentaram-se novos e inéditos recursos, como as colagens no Cubismo e, depois, em Dada e nos Surrealistas; e os *papiers collés*, utilizados de modos diversos, por exemplo, em obras de Matisse e de Klee. Novas abordagens do espaço e do tempo marcaram o futurismo e o cubismo, multiplicando-os nas telas, em oposição ao *espaço-tempo* unificados da tradição pictórica. A exploração dos mundos internos do artista, opostos à reprodução da realidade, ocorreram no expressionismo com uma considerável carga de *páthos*, e, no surrealismo, com um conteúdo mais crítico e voltado ao acaso e ao inconsciente. O massacre da arte e da cultura anteriores e uma feroz crítica social e política seria a obra dos dadaístas. Uma extraordinária ruptura foi a abstração, surgida quase simultaneamente em vários pontos da Europa por volta de 1912 em diante. As primeiras

telas de Mondrian, Kandinsky, Klee, Malevitch e outros, embora realizadas em contextos culturais, econômicos e políticos diversos, com diferentes objetivos, realizaram uma sistematização de algumas das injúrias ao campo da pintura do século XIX ao enfatizarem as séries, as repetições de signos de uma tela à outra e a planicidade do suporte. Romperam radicalmente com o paradigma da representação do real, ao criar corpos pictóricos não representativos. Esses apresentavam ao mundo uma parcela física e simbólica da própria realidade. Passou a vigorar um novo paradigma, da apresentação dessas novas parcelas da realidade ao mundo.

Mas, de modo geral, as primeiras vanguardas conviveram ou foram sucedidas por movimentos de retorno à ordem, nos quais permaneceram alguns elementos formais ou de sentido das rupturas, mas num novo contexto conservador, que procurava vincular alguns estilemas inovadores (como símbolo de modernidade) a um programa de volta às tradições. Momentos de crise social, econômica e política estiveram eventualmente vinculados a esses retornos à ordem, como por exemplo os que ocorreram antes da primeira e da segunda Guerras Mundiais. Alguns desses movimentos foram bastante radicais, acompanhando ou auxiliando a consolidar tendências políticas extremistas, como o retorno à ordem vinculado ao nazismo na Alemanha antes da segunda Guerra Mundial, quando Hitler qualificou a arte de vanguarda como "degenerada."

As pesquisas radicais das segundas vanguardas das décadas de 1950 a 1970, como a arte conceitual, a *arte povera*, a *land art*, os *happenings* e a videoarte, levaram a arte por caminhos muito distantes da pintura. Alguns movimentos questionaram até os próprios elementos pictóricos, como os suportes, os materiais, as formas e os sentidos. Entre os mais importantes se pode mencionar o *Minimalismo* e os grupos franceses *BMPT* e *Supports-Surfaces*, levando a pintura a limites aparentemente impossíveis de serem transpostos. Chegou-se a um impasse, no qual parecia que ela não era mais viável. Mas na segunda metade da década de 1970 iniciou um movimento de volta à pintura, que marcaria fortemente os anos de 1980 até hoje; embora, evidentemente, nesse meio tempo tenham ocorrido inúmeras mudanças, tanto no interior do campo da pintura quanto no da arte como um todo, e no seu sistema, sob a pressão da globalização e das lutas de inúmeras minorias por visibilidade.

É nesse último contexto que surgem as distensões no campo da pintura. O processo, no entanto, iniciou-se mais cedo. As injúrias deram lugar às rupturas, essas foram contra atacadas pelos retornos à ordem. A hipótese aqui formulada é que, de modo complexo, as distensões ocorreram no movimento dialético *entre* as pesquisas radicais e as retomadas conservadoras, criando um *terceiro lugar*, de uma modernidade de certo modo menos crítica e combativa do que as vanguardas, mas bem menos conservadora do que os núcleos de retorno à ordem. Esse movimento dialético perdurou ao longo do século XX

e consolidou o lugar das distensões que, na sua dualidade entre tensão e afrouxamento, marcaram a arte a partir dos anos 80 do século passado até o momento atual, quando o fenômeno persiste ampliado e aprofundado, muito presente em obras atuais, mas pouco estudado.

A volta massiva da pintura no mundo ocidental comprova sua resistência, mas também sua mudança. Não mais considerada de vanguarda, nem conservadora, ocupou um novo lugar no campo artístico e no seu sistema. Designada inicialmente como *Pós-moderna*, foi caracterizada pela sensação, por parte dos artistas, de que não existia mais nada de novo a ser criado após as atuações das vanguardas. Assim, as referências ou os diálogos, sérios ou irônicos, com os movimentos do passado na História da Arte seriam uma das possibilidades para a revalorização da linguagem, ícone da arte ocidental, que é a pintura de cavalete. Novos procedimentos em relação à modernidade foram instaurados, como as mestiçagens - que envolvem misturas - coexistências de opostos, hibridações, apropriações, ecletismos e nomadismos; as repetições, sob a forma de seriações, releituras, citações, *revival* se pastiches; as acumulações e a fragmentação. Recorrendo a diferentes momentos do passado, foram isolados estilemas para utilizá-los em novos e diferentes contextos, provocando outros efeitos de sentido.

À convivência de estilemas diversos e aos cruzamentos de referências somou-se o uso de materiais não convencionais, como tinta esmalte, sangue, terra e uma infinidade de objetos colados ao suporte da pintura ou complementando-a no espaço físico, criando pinturas-instalações. Aliás, a instalação como nova modalidade artística, os vídeos com novas tecnologias, a performance (que substituiu a *body arte* os *happenings* dos anos 1960, mais radicais), diversos elementos da arte *Povera* e da *Land Art* foram absorvidos pela nova pintura, que se tornou, assim, intrinsecamente mestiça e contrária ao princípio de pureza da arte moderna (embora esse princípio tenha sido muito mais preconizado por críticos do que seguido pelos artistas - a mestiçagem de elementos, materiais, estilemas, criando um todo coerente, foi inerente à arte moderna, mas contra os paradigmas modernos).

Hoje, referências e experimentação, apropriações e releituras em novos contextos coexistem, gerando modalidades de tensões contraditórias que não se resolvem, mas ao contrário, permanecem pulsando nas obras.

Na designação de Pós-Modernidade foram incluídos grupos como o *Neo-Expressionismo* na Alemanha e nos Estados Unidos, os *Novos Selvagens* na França, a *Transvanguarda* na Itália e outros movimentos, como a *Bad Painting*, a *Pattern Painting*, a *Nova Imagem* e outros. O retorno massivo à pintura iniciou-se quase simultaneamente em outros países europeus e nas Américas do Norte e do Sul, inclusive no Brasil.

Com a entrada mais recente das novas tecnologias no espectro da arte contemporânea, as distensões na pintura ampliaram-se como nunca anteriormente. Muitos artistas reciclaram-se nessa nova linguagem, dentre os quais muitos pintores, que começaram a nomear seus trabalhos como pinturas por computador, pinturas virtuais e outras denominações. Essa nova tendência não carece de lógica. Na verdade, ela responde às exigências do novo momento socioeconômico, que exige que tudo seja feito com maior rapidez e com solução imediata. Ora, a pintura tradicional demanda tempo, materiais e suportes físicos que não podem ser levados a todo lado em qualquer momento, ao contrário do laptop que é portátil e disponível, ou ainda, da "nuvem eletrônica", que armazena os estudos, esboços e reflexões poéticas. Enfim, recursos que se distinguem de tudo aquilo que o pintor tradicional guardava no seu ateliê e na sua casa, necessitando do espaço físico.

A ocorrência das novas tecnologias talvez leve, com o tempo, a outro paradigma, mas por enquanto pode-se propor que de 1980 até hoje ocorre uma pintura marcada por distensões. Vejamos o que elas significam: retesamento, tensão, estiramento ou, em oposição, redução ou falta de tensão, afrouxamento, dilatação, relaxamento. Vem do latim *distensio*, no qual *dis* significa separar, distinguir e *tendere* quer dizer tensão, estender, esticar; ir em uma direção para chegar a algum lugar.

A adequação do termo aos *Problemas de pintura* é perfeita. As distensões ampliam, estendem e até esticam ao limite o seu campo, mas não o rompem, pelo contrário, integram a ele outras modalidades de manifestações. Podemos citar exemplos presentes nas obras deste livro: a fotografia, o slide, o vídeo, a instalação, as apropriações de objetos; o emprego de materiais não-conven- cionais, a citação, os desdobramentos de imagens de uma tela à outra e o uso das novas tecnologias, ainda como instrumento subjacente à pintura. São novas técnicas e ferramentas que caracterizam boa parte das produções pictóricas aqui presentes. Os autores, na sua maioria artistas e pesquisadores, também questionam o suporte tradicional, submetendo-o às agressões do tempo ou substituindo-o pela tridimensionalidade real do espaço de exposição, empregando a luz no lugar do pigmento.

Outra característica digna de nota é que os artistas e os teóricos que participam do livro, em sua maioria, procuram um aprofundamento do sentido das obras que só a pesquisa sistemática e estruturada pode permitir acessar. Consta-se, também, uma prática coletiva: em algum momento, os autores reuniram-se e discutiram as questões que seus trabalhos evidenciam, prática própria a um grupo de pesquisa.

Houve, além disso, a procura de diálogos com parceiros qualificados para tentar alcançar novos sentidos dos trabalhos. Esses parceiros fazem-se ativamente presentes no livro, dinamizando os textos em questão. Os autores são

todos ligados a Universidades como docentes ou discentes e, portanto, comprometidos com a pesquisa acadêmica, e não unicamente com a pesquisa intuitiva que o artista desenvolve no ateliê (embora essa também seja baseada na bagagem de conhecimentos).

Todas as abordagens trazem, o que é necessário enfatizar, elementos do pensamento poético dos artistas, o que ainda é relativamente raro no Brasil. Isso permite-nos acessar a parte oculta da feitura dos trabalhos, constituída pelas intenções do artista, seus projetos, a plasticidade e a resistência dos materiais empregados, os inúmeros aspectos da feitura das pinturas: ou seja, o processo dos trabalhos e tudo o que se coloca simultaneamente a ele. É um dos méritos deste livro, pois ainda temos pouco acesso a esse pensamento no Brasil: essas reflexões sobre o fazer são ainda recentes e raramente publicadas. No momento atual, existem majoritariamente como dissertações e teses, pouco conhecidas de um público mais amplo. Os cursos de Pós-graduação em artes visuais, existentes nas Universidades federais e estaduais do País, estão desempenhando papel fundamental a esse respeito, como é o caso da UFPel com esta publicação.

Se a pintura resiste, é também porque ela é colocada, hoje, num novo patamar reflexivo, que alimenta tanto a sua elaboração quanto a sua análise pelos próprios artistas, favorecendo o seu entendimento. Mas, acima de qualquer outro fator está certamente a sua qualidade e o interesse que seus elementos despertam. *Problemas de pintura*, ao ser composto por uma maioria de excelentes pintores, e, ao justapor aos textos um número muito significativo de imagens das obras e dos seus detalhes, permite aos leitores acompanhar as reflexões e, simultaneamente, desenvolver sua própria apreciação dos trabalhos. Fica muito claro que a publicação foi elaborada por um artista, como tal, muito sensível ao poder das imagens. Também é evidente que esse artista coordenou a pesquisa e valorizou cada participante.

Esse livro, nos meandros de cada texto, afirma que a pintura resiste e que é essencial, atualmente, refletimos sobre seus problemas e pensar nos seus novos paradigmas possíveis, para além das distensões.

**Icleia Borsa Cattani**

*abril de 2021*



**PROBLEMAS DE PINTURA**  
**SEÇÃO 1**

**REGISTROS DA ABERTURA DA EXPOSIÇÃO PROBLEMAS DE PINTURA,  
NA GALERIA A SALA, ABRIL DE 2018.**

FOTOS: MICAEL HEBER























IMAGENS DOS TRABALHOS DA EXPOSIÇÃO: PROBLEMAS DE PINTURA  
FOTOS: MICAEL HEBER

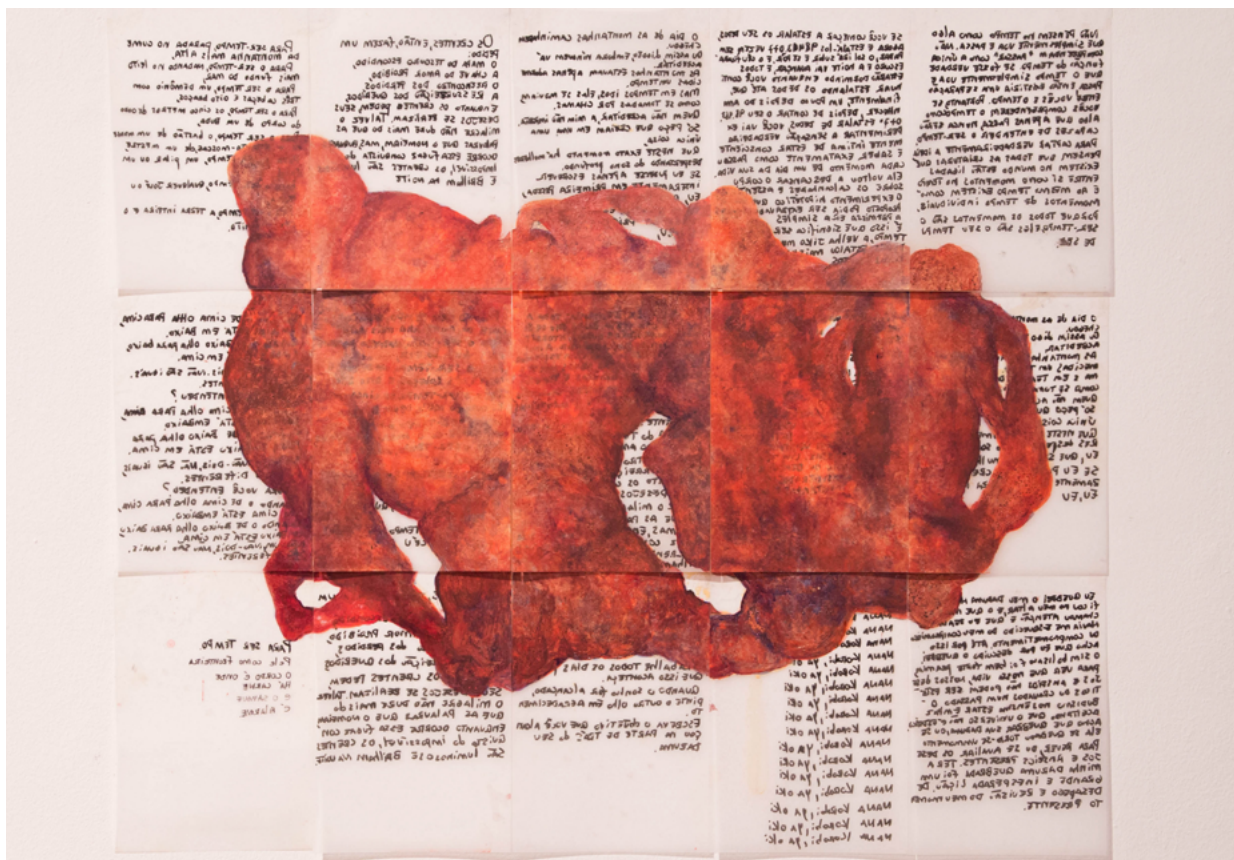


Figura 1. Maira Makiyama, TISAKO, dimensões variadas, acrílica sobre papel, 2016. Foto: Micael Heber.





**Figura 2.** Flávio Michelazzo, *Autor-retrato*, 20 x 20 cm, Óleo sobre tela, 2018. Foto: Micael Heber.



**Figura 3.** Kelly Wendt, *Janela Azul*, 90 x 120 cm, impressão digital s/ tecido poliéster, 2011. Foto: Micael Heber.



**Figura 4.** Clóvis Martins Costa. *Sem título*, dimensões variadas, acrílica, areia e impressão por sublimação sobre algodão cru, 2018.  
Foto: Micael Heber.



**Figura 5.** Clóvis Martins Costa, *Sem título* (Detalhe), dimensões variadas, acrílica, areia e impressão por sublimação sobre algodão cru, 2018.  
Foto: Micael Heber.

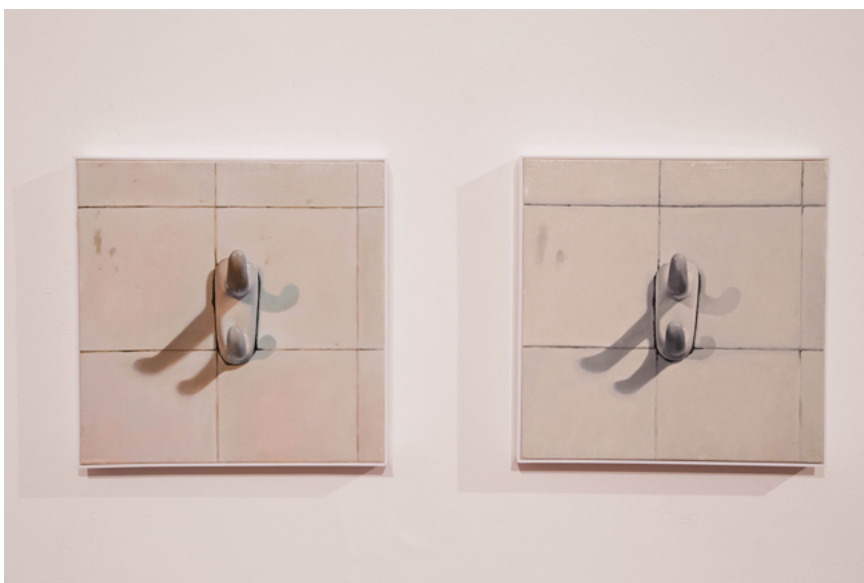




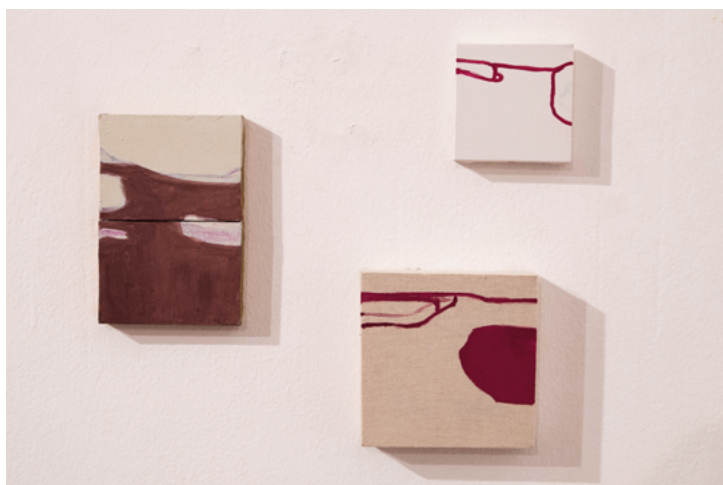
**Figuras 6, 7 e 8.** Pedro Elias Parente. *O que se sustenta e o que cai*, dimensões variadas, graxa patente sobre tela, 2018. Foto: Micael Heber.



**Figura 9.** Lauer Alves Nunes dos Santos, *Porta XV*, direita, 17h25 e *Porta XV*, esquerda, 14h41 óleo sobre tela, 40 x 40 cm, 2016. Foto: Micael Heber.



**Figura 10.** Lauer Alves Nunes dos Santos. *Cabide branco PB* e *Cabide branco 03*, 40 x 40 cm, óleo sobre tela, 2015. Foto: Micael Heber.



**Figura 11.** Ana Júlia Vilela, *djavandjavu*, 34 x 39 cm, acrílica, guache e óleo sobre tela e sobre linho, 2018. Foto: Micael Heber.

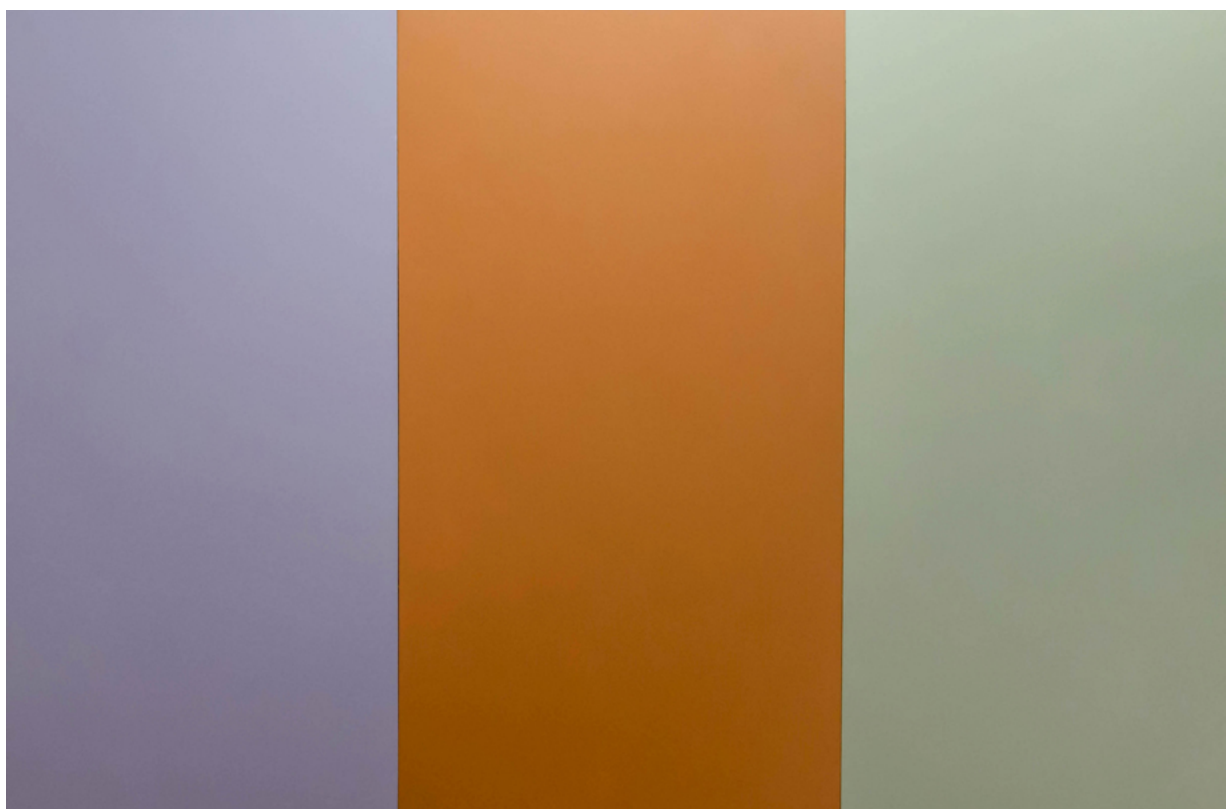


**Figura 12.** Ana Júlia Vilela, *Banhar (série Ícaro)*, 150 x 150 cm, acrílica e guache, 2017. Foto: Micael Heber.





**Figura 13.** Marilice Corona. *Os retratos*, 100 x 150 cm, óleo sobre tela e fotografia digital, 2017. Foto: Micael Heber.



**Figura 14.** José Luiz de Pellegrin, *sem título*, 180 x 270 x 05 cm, acrílica sobre tela, 2018. Foto: Micael Heber.



**Figura 15.** Felipe Góes, *Pintura 205*, 30 x 40 cm, 2014. Foto: Micael Heber.



**Figura 16.** Felipe Góes, *Pintura 302*, 30 x 40 cm, 2017. Foto: Micael Heber.



# **PROBLEMAS DE PINTURA**

Revendo uma prática de  
exposição

*Pedro Elias Parente*

**Resumo:** Este texto se propõe a ser um breve relato dos bastidores e pensamentos que rondaram a montagem e curadoria da exposição *Problemas de Pintura*, realizada no ano de 2018, na galeria A Sala do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas. Pontua-se rapidamente os trabalhos dos artistas integrantes da exposição, que são ganchos para pensar questões referentes às táticas de atualização e perseverança da linguagem pictórica na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** pintura, montagem, exposição, contemporaneidade.

## **MONTAGEM: REGER A DANÇA PICTÓRICA.**

No dia 05 de abril de 2018 teve início na Galeria A sala, situada no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, a exposição *Problemas de Pintura*, que contou com a participação de colaboradores do Projeto de Pesquisa *Problemas de Pintura: Especificidades e distensões*<sup>3</sup>. A mostra reuniu a produção de discentes e docentes do curso de Artes Visuais- Bacharelado da UFPel, bem como, contou com a participação de convidados externos, artistas e pesquisadores de outras regiões do Brasil. No total participaram dela 10 artistas, 10 poéticas que se reuniram naquele lugar para mostrar a amplitude dos tratamentos, procedimentos e uso da linguagem pictórica na atualidade.

Apesar de ter como eixo central o meio pictórico, a forma de usar a linguagem, assim como a distância temática entre alguns trabalhos, colocavam diversos desafios na montagem e concepção curatorial da exposição. Na montagem (Figuras 1, 2 e 3), que ocorreu durante o período de uma semana, os trabalhos se transformaram em verdadeiras peças de uma coreografia que era marcada por um ritmo de ir e vir, de marteladas, e também os sons de furadeiras, que tomavam conta da galeria. Colocava-se uma pintura próxima à outra em um canto, girava-se o corpo, olhava para outro lado, enxergava-se outra possibilidade de montagem, e, nesse ínterim, as telas foram realocadas diversas vezes na procura pela melhor configuração.

3. Nome do projeto à época.



Figura 1. Montagem da exposição Problemas de Pintura.  
Fonte: Clóvis Martins Costa.



Figura 2. Montagem da exposição Problemas de Pintura.  
Fonte: Clóvis Martins Costa.



Figura 3. Montagem da exposição Problemas de Pintura.  
Fonte: Clóvis Martins Costa.

A equipe de montagem/curadoria, composta por Clóvis Martins Costa, Maíra Makiyama, Pedro Elias Parente e Lauer Nunes dos Santos, procurava aquilo que sempre se procura em uma montagem: um equilíbrio, um ponto no qual os trabalhos não se anulem, mas que se potencializem, que tragam à tona o que há de intrínseco em cada um, alinhavando, dessa maneira, novos significados ao multiplicar os sentidos e as formas de afetar quem se encontra no contexto expositivo.

Para pensar a montagem foram elencados alguns parâmetros que partiam de características dos trabalhos, especialmente em relação ao tratamento, fatura, dimensão e temática. Por um lado, havia um grupo de trabalhos que fazia aceno para a tradição histórica da pintura, através de um cunho figurativo, quase fotográfico, como os de Lauer Alves Nunes dos Santos, Marilice Corona e Flávio Michelazzo. Em outro, haviam distensões e materialidades diversas: graxas – no meu caso – e terra, fotografias e tintas misturadas na pintura de Clóvis Martins Costa. Em ambas produções havia uma extrapolação do quadro, num sentido de serem pinturas que funcionavam quase como pequenas instalações, que se expandiam pelo espaço expositivo. Transitando por esses dois polos encontrava-se Maíra Makiyama, numa zona de cisão, entre abstração e figuração, marcada por tons carnis, destacados pelo diálogo com a materialidade do suporte, o papel. Com um aspecto semelhante, especialmente pelos tons quentes, Felipe Góes, com uma pintura espontânea, aguada e que possuía uma correspondência na pintura lavada de Ana Júlia Vilela. Essa, por sua vez, através do acúmulo gerava superfícies que estavam num plano de tensão entre o transparente das veladuras e o opaco, decorrente das múltiplas camadas. Isso constituía em algumas áreas da pintura superfícies planas, intransponíveis, que encontravam um reflexo na pintura de José Luiz de Pellegrin, com seus três grandes painéis chapados que vibravam cor.

Intercalando esses trabalhos, colocando as correspondências em polos opostos da sala, chegou-se à configuração da mostra. Achando essas relações internas, aliviando os tensionamentos, teve início o processo de montagem, no qual novos pensamentos e digressões sobre os trabalhos vinham à tona a partir de sua alocação no ambiente. Dessa maneira, o processo de montagem e de escolha do lugar dos trabalhos se configurou como uma dança, cujo movimento desencadeou o arranjo final da expografia.

## **BREVE PASSEIO PELO PERCURSO EXPOSITIVO**

Ao final da montagem chegou-se à seguinte configuração (Figura 7): Na parede à direita de quem entrava na galeria A Sala, encontravam-se os trabalhos de Maíra, Flávio e Kelly.

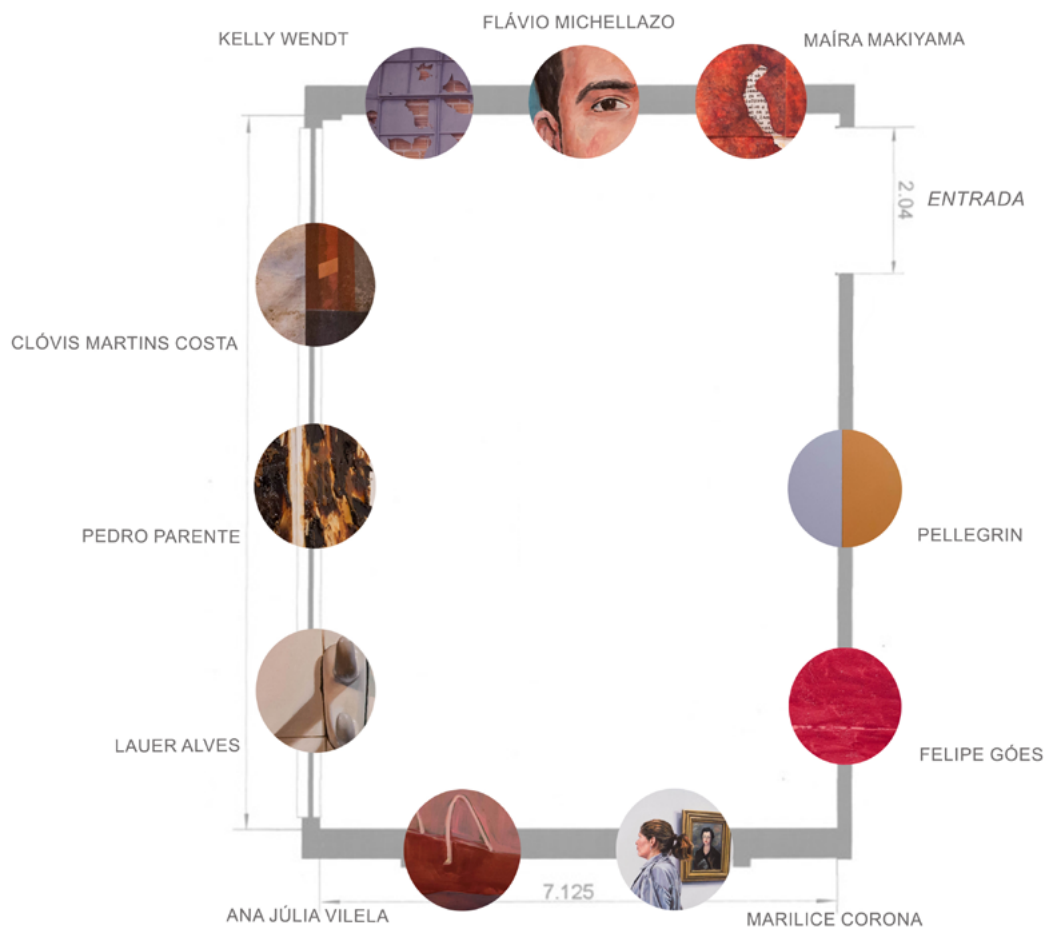


Figura 4. Montagem da exposição Problemas de Pintura.  
Fonte: Clóvis Martins Costa.

A pintura de Maíra Makiyama nasce de pinceladas que misturam força e sutileza, aplicadas sobre pequenos papéis, cada um contendo partes do que parecem ser vísceras. Ao serem arranjadas e agrupadas, como um quebra cabeça, essas partes fazem emergir algo do próprio âmago. Desta maneira, por meio de um corpo que aparece desvelado, em carne viva, que pulsa por meio de vermelhos em tons carnaís, a artista questiona o lugar de um corpo que carrega raízes japonesas na sociedade brasileira, e no mundo.

Na sequência Flávio Michelazzo, com um autorretrato, que surge de uma investigação acerca dos modos de autorrepresentação dos sujeitos na contemporaneidade. O artista ressignifica/atualiza o clássico gênero pictórico do autorretrato por meio de um diálogo com as *selfies* que se fazem tão presentes na era do pós-digital.

Kelly Wendt nos apresenta uma fotografia que nasce de um olhar sensível para o que há de pintura em superfícies, retratando detalhes que encontra em meio a deslocamentos e incursões pelas cidades do sul do Rio Grande do Sul. Assim, ela volta seu olhar para um contexto que passa despercebido, para arquiteturas e lugares abandonados, esquecidos, nos quais encontra potencialidades diversas de fazer arte.

Seguindo o percurso expositivo, ao lado direto de quem entra, na parede lateral da galeria se encontravam os trabalhos de Clóvis, o de Lauer e o meu.

Clóvis Martins Costa, com sua grande pintura, quase como uma colagem, mescla telas de diversos tamanhos que surgem da mistura de tintas, fotografia e terra. Uma pintura decorrente de certos deslocamentos para ser capturada, ou, nesse caso, pescada. Clóvis é um pintor pescador, que estende sua tela como se fosse uma rede na beira de rios, onde espera e captura em sua superfície as sedimentações do mundo que lhe são trazidas através do fluxo das marés, impregnando-a com a memória das ações humanas e das intempéries. O gesto do artista carrega o gesto dos pequenos pescadores da costa do Rio Grande do Sul, que travam suas batalhas com o mar, que lançam suas redes para ao final içarem suas conquistas, seus pescados. No caso de Clóvis, sua conquista é a pintura.

Logo em seguida eu, Pedro Elias Parente, e o problema de pintura que estabeleci. Quando convidado para participar da exposição, me foi feita uma proposição de realizar uma pintura *site-específico*, devido ao cunho da minha investigação, que demandava a feitura das pinturas no local da exposição. Essa característica decorria mais especificamente do material escolhido para realizar as pinturas: graxa patente.

Na época, meu processo partia do interesse pela materialidade pictórica, espessa e viscosa, através da qual buscava ativar um acontecimento, o qual poderia ser: a matéria despencar, se transformar, ou ativar qualquer imprevisto que pudesse ocorrer na superfície da pintura. Havia nesse sentido um descontrole, que advinha da necessidade de gerar um acontecimento, bem como, da compreensão de que é impossível controlar algo, seja ele um material ou qualquer aspecto da nossa vida e do mundo. É nesse desprendimento de qualquer tentativa de fixação que meu processo ocorria. Tudo escapa, nada se fixa, e num fluxo constante tanto a pintura quanto a vida vazam. E nesse vazamento e espalhamento, a pintura se conserva, ao fecundar outras superfícies. No caso da pintura que apresentei na exposição isso ocorreu através de uma impregnação da parede, e que, mesmo após a desmontagem do trabalho, de passar várias demãos de tinta sobre a coluna, a pintura respirava e brotava do interior da coluna.

Lauer Alves Nunes dos Santos, com uma pincelada precisa, volta sua atenção para detalhes na arquitetura de espaços que fazem parte de seu

cotidiano na cidade de Pelotas. Um olhar que nasce do corpo e insinua uma corporeidade por trás de cada forma arquitetônica. Ao observador desatento, que fica encantado com tamanho virtuosismo, pode passar despercebida uma sensualidade escondida que aquece a frieza das grades e dos azulejos, convidando as mãos ao toque da maçaneta que parece saltar do quadro. A paleta de cores, pelos tons leitosos dos brancos, bem como o vermelho, quente, acentuam um certo erotismo intrínseco na imagem que é construída.

Na parede que fica aos fundos da galeria Ana Júlia Vilela e Marilice Corona.

Ana Júlia Vilela nos convida a mergulhar com a sua pintura lavada em uma piscina, que, devido a tantas camadas, ganha a densidade de um mar e se torna quase que uma superfície de concreto, na qual se acumula o calor de um dia ensolarado. Uma pintura que nos molha e desidrata, para na sequência nos jogar um balde da água, que brota do interior da superfície das camadas aguadas de tinta guache que a compõem.

Marilice Corona apresenta observadores atentos a pinturas e, num jogo tautológico, nos insere dentro desse espaço pictórico. Deixamos de ser espectadores e passamos a sentir-nos participantes da cena que se coloca em ação no campo da pintura. Tal fator se torna mais intrigante ao levar em conta que a artista consegue fazer isso por meio de telas de formatos médios e pequenos, mas que pela destreza na sua forma de construção imagética, possui a potência de ativar todo espaço ao redor: o corpo em relação à pintura e à própria arquitetura do espaço expositivo. Adentramos na pintura.

Seguindo o percurso expositivo, encontram-se na parede à esquerda, da galeria: Felipe Góes e Pellegrin.

*Felipe Góes*, com sua pintura desprendida, nos faz acreditar que o que realiza é fácil, como andar de bicicleta. Porém, tal espontaneidade demanda um grande volume de trabalho, de pintar horas e horas, de o artista ganhar uma memória muscular, de não precisar pensar e simplesmente pintar, num gesto tão espontâneo quanto respirar. Talvez um dos patamares mais difíceis de se alcançar. Por meio de tal espontaneidade, o artista cria, com poucas pinceladas de gestos sintéticos, paisagens, com uma enorme espacialidade. Ao mesmo tempo, na superfície a pintura brota, se revela como tinta, como pintura.

A pintura de José Luiz de Pellegrin ativa o espaço ao seu redor por meio de cores chapadas, distribuídas em telas de grandes dimensões, que emanam cor. Dessa maneira, acaba nos inserindo num contexto colorístico, nos tornando conscientes de nossas posições na sala expositiva e de nossas interações com a cor. Um fato testemunhado ao observar suas pinturas de longe é a interação com as roupas dos visitantes, que muitas vezes se tornam parte das pinturas e estabelecem outras relações e contextos de cor, prolongando a pintura ainda mais. Uma pintura que irradia, que nos torna pintura.

## PINCELADAS SOBRE PINTURA, CONTEMPORANEIDADE E CONTEXTO

Deste modo, apresentou-se a pintura contemporânea em suas manifestações mais diversas, através de processos e modos de construção imagéticos singulares. Havia trabalhos que, utilizando materiais e formas de disposição no espaço, extrapolavam as noções tradicionais do que é pintura, a pintura de cavalete e óleo sobre tela, que apesar de mais de meio século de arte contemporânea ainda forma boa parte da concepção que as pessoas possuem do que é ou possa ser pintura. Por outro lado, na exposição ainda estavam presentes trabalhos que faziam uma conexão mais direta com a tradição, seja por meio da figuração ou da própria criação de uma espacialidade pictórica, que remonta a uma espacialidade mais tradicional. Por mais paradoxal que possa parecer a quase dicotômica relação presente na exposição, vale ressaltar que não se trata de uma anulação de um determinado tipo de expressão sobre outro. Pelo contrário, esse jogo entre passado e presente é uma relação própria do que é contemporâneo, como aponta o filósofo italiano Giorgio Agamben. O que esse autor pontua ao discorrer sobre como a moda possui um gesto que consiste em revistar o passado, de atualizá-lo por meio de um diálogo com questões técnicas e temáticas do presente, também pode ser notado de maneira semelhante na pintura, assim como na arte contemporânea de um modo geral. Segundo o autor, a moda é constituída por diversos tempos:

[...] no qual o seu presente divide o tempo segundo um "não mais" e um "ainda não": ela institui com esses "outros tempos" - certamente com o passado e, talvez, também com o futuro - uma relação particular. Isto é, ela pode "citar" e, desse modo, reatualizar qualquer momento do passado [...]. ela, pode colocar em relação aquilo que inexoravelmente dividiu, rechamar, re-evocar e revitalizar aquilo que tinha até mesmo declarado morto (AGAMBEN, 2009, p.69).

De certo modo a arte, na pintura, estabelece um jogo semelhante ao revistar, atualizar, e acaba constituindo um campo de múltiplas temporalidades. Isso pode ser notado como uma das estratégias que a pintura contemporânea encontrou para se manter relevante, sobretudo em meio às diversas transformações ocorridas nas relações que são estabelecidas com as imagens no presente. A atualização da linguagem pictórica ocorre tanto em formas mais diretas de relação com passado quanto naquelas que se distanciam disso. Tudo isso gera um movimento de distensão através do qual a pintura vive, apesar de tantas vezes sua morte ter sido declarada.

Ainda traçando um paralelo com Agamben ao discorrer sobre a contemporaneidade, refletindo a partir desse movimento de ver e perceber o presente, parece ser a pintura um dos meios mais potentes para pensá-lo e trazê-lo à



tona. A pintura busca, por meio da luz (característica inerente à existência da cor), revelar e compreender a escuridão que se apresenta no tempo presente. A escuridão, como é proposto por Agamben, é aquilo que não é possível de se enxergar no seu próprio tempo, seja por ser algo muito próximo ou de difícil percepção. De acordo com Agamben,

[...] o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história) de "citá-la" segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora (AGAMBEN, 2009, p.72).

Tanto na pintura, como na arte contemporânea de um modo geral, os artistas buscam ver o que passa despercebido no mundo. Seja por ser algo excessivamente banal, ou então aquilo para que muitos temem olhar, que é invisibilizado, seja por sua posição geográfica, social ou econômica. Porém, na arte é preciso ter coragem de olhar e compartilhar esse olhar, mesmo que doa, para trazer à superfície o que constitui o atual momento. Pensá-lo de maneira crítica em relação a sua história, pensar no seu futuro para encontrar seu lugar no presente. Isso se revela na pintura contemporânea, como se percebe nas obras que compõem a exposição *Problemas de Pintura*.

Os pintores lançam luz sobre questões diversas, identitárias e de discussão imagética próprias da contemporaneidade. Olham para o contexto no qual estão inseridos, especialmente para a conjuntura do Rio Grande do Sul, dialogam com a tradição a partir desse lugar, incorporando e reinventando a linguagem pictórica. Eles dão voz para o que é pertinente ao local por meio de pontos de vista que partem desse contexto, do Sul, os quais se ligam a outros territórios, geográficos e poéticos. Assim, a pintura encontra iniciativas das mais diversas para acontecer e existir, como as aqui apresentadas, nas quais se atualiza e apresenta aquilo que não é habitual para o meio, encontrando, assim, formas de manter sua relevância para arte e cultura.

Ao olhar em retrospecto para a exposição *Problemas de Pintura*, assim como narrar os trabalhos e questões que se apresentam nas pinturas, noto as múltiplas formas de trazer à tona singularidades. As obras manifestam olhares diversos, que conectam história da arte com questões atuais por meio da linguagem pictórica. Ainda que nessa exposição houvesse somente uma parcela

das múltiplas possibilidades que um raciocínio e olhar de pintura possui de desvelar o mundo, nela se encontrou uma semente, um movimento que é potência para revelar um espectro maior do que é fazer e pensar a pintura hoje.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

---

## PEDRO ELIAS PARENTE

Artista Visual. Mestrando e bolsista CAPES no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV-UFPeI) na linha de Processos de criação e poéticas do cotidiano. Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas (UFPeI), 2019. Pesquisa questões relativas ao contexto rural da região sul do Rio Grande do Sul, onde cresceu e vive, as quais dá a ver por meio de linguagens como: escultura, vídeo, performance, fotografia, desenho e pintura. Exposições coletivas: REfluxo: Festival Experimental de Artes, Goiânia/GO, 2016; IIN|COMODO: Mostra de arte contemporânea, Casarão 6, Pelotas/RS, 2016; Problemas de Pintura, Galeria A Sala, Pelotas/RS, 2018; Audiovisual Sem Destino AVSD, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Porto Alegre/RS, 2018; 1º e 3º Fresta Mostra Audiovisual, Rio Grande/RS, 2017 e 2019; 7º Salão 10x10 da Fundarte, Montenegro/RS; 1º e 2º Festival Internacional de Performances Urbanas Mínimas em Vídeo, Valência/Espanha, 2019 e 2020; 8º Arte Londrina, Londrina/PR, 2020/2021. Exposições individuais: Ressonâncias da linha/situações de desenho contemporâneo, CEHUS, UFPeI, curadoria Eduarda Gonçalves e Helene Sacco, Pelotas/RS, 2019; Um palmo de mundo, no Corredor 14, curadoria de Renan Soares, Pelotas/RS, 2021. Contato: pepsilveirarts@gmail.com.

# **A PINTURA COLOCA SUA QUESTÃO**

*Clóvis Martins Costa*

**Resumo:** O presente artigo aborda relações entre pintura e fotografia através da análise de obras pontuais inscritas na história da arte, bem como através de reflexões acerca de procedimentos desenvolvidos ao longo de minha pesquisa em arte. O enfoque se dá no campo da pintura e suas distensões por meio da passagem entre linguagens e espaços de trabalho. O traslado paisagem/ateliê confere aos processos aqui analisados o constante devir da pintura, e, nesse movimento incessante, paradoxalmente, busca-se afirmar o elemento pictural.

**Palavras-chave:** pintura, fotografia, distensão, ateliê, paisagem.

## **PINTAR SOBRE IMAGENS**

Diante da atual proliferação de imagens sem referente e ausentes de suporte, da constante mediação tecnológica na fabricação, compartilhamento, armazenamento e fruição da imagem; de sua pulverização simbólica, do registro numérico e migração veloz entre ecrãs, que faz frente à volatilidade das telas, o fazer e pensar pintura se impõe, ou reaparece, como possibilidade para algum sentido ancorado e atravessado num determinado campo simbólico. Junção, amálgama, plasmação de um olhar que age. A pintura traça linhas de fuga para a instauração de um olhar inteligente sobre o real, olhar não pragmático, sensível ao acontecimento da cor no plano diáfano do pensamento, no qual a matéria pictórica encontra ressonância e principal suporte.

Talvez nenhuma categoria de arte tenha questionado sua natureza e problematizado tanto seu estatuto quanto a pintura. Inerente à História, a prática pictórica está presente, misturada à própria constituição da humanidade. Das pinturas rupestres, passando pelas diversas formas de enunciação na arte ditas primitivas, do adorno do corpo, dos vasos e cântaros à própria arquitetura, a pintura transita entre o divino e o comestível. Ela se desprende dos muros, se encarna nas telas portáteis e incita a coleção e o trânsito das imagens que pouco a pouco, não mais indexadas a uma narratividade, passam a se constituir como dispositivos de enfrentamento e investigação do real. Numa pedagogia da leitura de imagens a pintura engendrou um alfabeto plástico, composto por sua substância colorida, que percorreu lado a lado com o texto a narrativa dos eventos que marcaram a história das civilizações. Através da pintura a ótica

sofisticou seus avanços científicos na criação de câmeras escuras e caixas de projeção, produzindo como instrumentaria em seus processos objetos análogos ao olho. Escrutinou o olhar em operações que gravitaram a matemática, a física e a química das cores. Precursora da fotografia, do cinema e da imagem digital, a velha arte da pintura resistiu em seu repto pelo olhar ativo. Trata-se da fundação do olhar a cada Pintura.

O desejo de dominar e objetivar as forças que atuam no mundo exterior engendrou no desenvolvimento das técnicas de representação na pintura, observando-se na perspectiva o seu principal recurso para a produção ilusionista do espaço tridimensional. Atrelados à pintura desenvolveram-se inúmeros dispositivos de reprodução projetiva da imagem, antecessores da câmera fotográfica, como por exemplo a câmara escura. A própria noção de "câmara" como elemento arquitetônico está diretamente ligada ao espaço pictórico, ao quadro, ao retângulo, à área de contenção onde se inscreve e busca-se fixar a imagem referente ao real.

A câmara funciona como um microcosmos arquitetônico que segue regras ou proporções determinadas que sugerem o princípio de ordem e racionalidade natural de maneira visual. A câmara é o espaço claro, com eixos, limites e proporções determinados: é o *topos* ou "lugar" por excelência onde são definidas as posições exatas de um observador/sujeito e um mundo/objeto (FLORES, 2011, p. 104).

É possível afirmar que a câmera fotográfica e o quadro pictórico sejam tributários de um mesmo movimento de apreensão da realidade. O que se busca aqui não é fazer uma genealogia da pintura ou da fotografia, mas sublinhar este tronco epistemológico comum às ferramentas culturalmente elaboradas por uma visão objetiva da realidade.

Em conclusão, a câmara é um modelo epistemológico e não apenas uma ferramenta para a reprodução do mundo. Seu princípio estrutural constitui o paradigma dominante que descreve a posição do observador diante do mundo em uma cultura, cujo sentido primordial de ordem e razão é a visão (FLORES, 2011, p. 104).

Desse modo, a própria consolidação da perspectiva no Renascimento faz parte do encadeamento histórico que une a pintura e a fotografia. Segundo David Hockney, no livro *O conhecimento secreto*, ao lançarem mão de dispositivos de projeção, os pintores neste período realizavam imagens ópticas (HOCKNEY, 2001), produzindo uma sensação de verossimilhança com o real inexistente nos períodos anteriores (fato que ocasionou uma súbita alteração

nos modos de representação). Interessante frisar que a técnica da perspectiva linear renascentista em muitos casos sacrificou a hegemonia do ponto de fuga, ao ocorrerem projeções de objetos variados, bem como o ajuste de foco em determinadas áreas do quadro.

A imagem construída sobre a tela (tal como um anteparo de projeção) indicava, por sua constituição fragmentária, um raciocínio ligado à colagem, à montagem de uma cena. Nota-se aqui um princípio elementar da linguagem pictórica, a noção de aderência, montagem do *Um-no-Outro*, onde a soma de elementos conflui sobre e sob a face da imagem na qual se faz presente.

Uma trança entre a superfície a profundidade corporais, uma trança de branco e de sangue: “branco untuoso, homogêneo, sem ser pálido nem opaco”, mais uma “mistura de vermelho e de azul que transpira imperceptivelmente”. Mas é uma *trança temporalizada*, por assim dizer: a passagem colorida que não deixa de ser uma dialética indiscreta, sempre imprevisível, do aparecimento (*epiphasis*) e do desaparecimento (*aphanisis*) (DIDI-HUBERMANN, 2012, p. 36).

Exemplos desta superfície dialética concernente ao campo da pintura podem ser apontados em Paul Cézanne e Francis Bacon: Merleau Ponty observa Cézanne como o homem acrescentado à natureza (quem olharia para quem na relação pintor/montanha?) (MERLEAU-PONTY, 2004). Gilles Deleuze indica que Francis Bacon revela o homem acoplado ao animal, uma pintura devir desta zona de indiscernibilidade. Princípio de soma: pintura em tela versus pintura e tela (DELEUZE, 2007).

Excesso e infusão do olhar. Local onde o olhar avança e o recua, no qual se localiza a disjunção composta por aparecimentos e desaparecimentos, assomos e crepúsculos sempre em vias de alternarem suas ocorrências trançadas. Espaço de alucinação, onde para acessar a superfície torna-se necessário aportar o subterrâneo, os “de baixos” que ecoam e escapam pela margem sempre incerta.

Paradoxalmente, a representação realista, objetiva e ligada aos meios de representação fidedigna do real, acabava por distorcer e alterar esta realidade justamente em virtude do uso de mecanismos que, a princípio, estariam a serviço do aprimoramento da sua representação.

O uso de meios como a câmara escura e os espelhos fizeram parte do desenvolvimento tecnológico da pintura e, paralelamente, estiveram atrelados ao campo da fotografia. Neste sentido, percebe-se que pintura e fotografia estiveram ligadas por um mesmo objetivo: transpor para a superfície do quadro as imagens da realidade. No entanto, a fotografia ganha autonomia no

momento em que seus avanços técnicos permitem a fixação da imagem sobre a superfície sensibilizada.

Há aqui uma questão histórica: as pesquisas que levaram à descoberta da fotografia constituíram invariavelmente uma busca pela estabilização e fixação da imagem. A sensibilidade da prata à luz já havia sido comprovada no século XVIII, mas a fixação da imagem foi um dos maiores obstáculos nessa história, pois a imagem continuava a se alterar de maneira descontrolada ao longo do tempo, quando permanecia exposta à luz. A fotografia só pôde ser declarada "inventada", e só se constituiu como linguagem, quando a transformação do material sensível foi controlada e interrompida (ENTLER, 2007, p. 31).

Talvez a fotografia seja uma distensão da pintura que tenta criar, na superfície plana, um princípio de verossimilhança em relação ao mundo visível. Mas afirmá-lo pode reduzir sua complexidade enquanto linguagem. Percebe-se, além disso, que existe um movimento de retroalimentação em seus códigos ao longo da história. Reciprocamente, pintura e fotografia distensionaram seus limites.

Na produção que analiso aqui, e que serviu de escopo para a elaboração do projeto de pesquisa *Problemas de Pintura: especificidades e distensões*, a presença da fotografia e da pintura ocorre numa zona de distensão, auxiliada pelas possibilidades que a fotografia digital apresenta. O procedimento básico que deflagrou o processo consistiu na disposição de tecidos de algodão cru, comumente utilizados na elaboração de telas de pintura, sobre a margem do Rio Guaíba, na Zona Sul de Porto Alegre, no princípio da década de 2000 (Figura 1). Durante períodos de tempo que variaram entre alguns dias e algumas semanas, nos quais os tecidos permaneceram sobre a margem, foram ativadas diversas formas de percursos sobre aquela paisagem. Ações que, num primeiro momento, serviram para ocupar o tempo de espera das impregnações do tecido deflagraram ocorrências e registros fotográficos, videográficos e textuais. Pensando as paisagens ribeirinhas como lugares da experiência, venho trabalhando há aproximadamente vinte anos com a investigação do campo pictórico, constantemente atravessado por materialidades advindas de outras margens, de limites distantes que se tramam no tecido da pintura. Uma decorrência do processo foram as impressões de imagens da própria paisagem, muitas vezes o próprio registro da disposição dos tecidos à margem, que retornaram para seu local de origem (a beira do rio), gerando novas imagens a serem impressas e realocadas, configurando um processo de repetição que considero análogo ao *movimento-rio*: o retorno do mesmo em constante alteração. As margens percorridas para as capturas fotográficas que deram

origem à minha atual produção estão localizadas desde a região próxima ao Centro de Porto Alegre, no entroncamento dos rios Jacuí, Sinos, Caí e Gravataí, até a região de fronteira entre o Guaíba e a Lagoa dos Patos, no município de Viamão. Entretanto, o processo de impregnação e disposição de fotografias impressas em algodão cru ocorreu geralmente na extensão de margem entre a Avenida Guaíba e o Morro do Sabiá, no Bairro Ipanema, zona sul de Porto Alegre. Durante o período de realização do Doutorado-Sanduiche na Universidade de Lisboa, ocorreram incursões e disposições do tecido nas margens do Rio Tejo e do Oceano Atlântico, ampliando e alterando o campo de experiência. Cabe mencionar que no momento atual tenho explorado o litoral sul do Rio Grande do Sul, com ênfase nas praias do Laranjal (onde resido atualmente) e Cassino, onde a dimensão oceânica e as grandes extensões de areia estão possibilitando a realização de novas incursões, distendendo consideravelmente minha concepção de ateliê aberto.



Figura 1. Clóvis Martins Costa, *Sobre-margem*, (registro de processo), dimensões variadas, fotografia, 2003. Fonte: Clóvis Martins Costa.

Portanto, rastrear ocorrências nas margens tem se constituído como etapa importante da metodologia do trabalho. Experimentações que envolvem a



prospecção nestes sítios específicos, sua captura fotográfica, a impressão das imagens no tecido comumente utilizado para a pintura e a posterior disposição deste suporte diretamente na paisagem. A disposição do tecido, às margens, deflagra a produção de outras imagens fotográficas através da atenção ao embate do *corpo* da pintura com o movimento do rio, o contato com diversas ocorrências, encharque e dobras (o tecido se dobra e balança sobre a margem). O que se captura, em certa etapa do trabalho, é a fotografia *da fotografia* impressa no campo pictórico ondulante. O tecido, entretanto, não serve apenas de suporte para a imagem fotográfica resistir ao embate na beira do rio, mas compõe o substrato para a proliferação de novas imagens. Este campo pictórico impregnado (e encharcado) é deslocado ao atelier para receber o tratamento pelos procedimentos *da pintura*. Outros limites sobressaem-se: as margens entre as áreas da fotografia (espaçamentos entre uma imagem e outra), entre a pintura e a fotografia; e aquelas promovidas pela construção de zonas de cor e espessuras, sob a forma de planos que cortam e subdividem o campo visual. Configura-se, então, um processo dividido em várias etapas, que se inicia na ação direta na paisagem e culmina no ambiente reservado e interno do ateliê (Figura 2).



Figura 2. Clóvis Martins Costa, registro de processo em ateliê, 2012.  
Fonte: Clóvis Martins Costa.

A impressão em tecido de algodão cru, por meio do processo de sublimação, exemplifica um procedimento no qual o uso da tecnologia computacional se faz presente. O arquivo digital é gerado, editado (através do corte, da saturação da cor, etc.) e impresso numa grande dimensão (para os padrões tradicionais de impressão fotográfica). Dessa migração, a fotografia coaduna-se ao espaço pictural para receber os tratamentos já mencionados. A captação fotográfica do real, como aponta Zalinda Cartaxo, picturaliza-se:

Desde o surgimento da máquina fotográfica que os pintores se valem do recurso do instantâneo, assim como os fotógrafos vale-ram-se das pinturas para dar função estética à máquina. Com o advento da computação gráfica, a imagem deixa de se constituir como *duplo do real* para picturalizar-se, isto é, é recriada a partir da manipulação de formas e cores. A ruptura com uma prática fotográfica fundada na captura do real dá-se com as facilidades da tecnologia (CARTAXO, 2006, p. 143).

Esta *picturalização* da fotografia ocorre nesta pesquisa de modo alternado. Além da manipulação digital, por vezes a imagem fotográfica, já em estado de trama com a pintura, é “sacrificada” em detrimento da fatura pictórica. No entanto, numa parcela substancial dos trabalhos realizados a fotografia permanece latente, como substrato, camada interna e vestígio. Os detalhes que aparecem na imagem final geram ambiguidades. Uma linha de horizonte que se enuncia no corte da fotografia, figurações formadas pelo entrelaçamento da fotografia com a areia que criam zonas de indiscernibilidade e jogos entre o referente e o pintado, entre a matéria depositada e a superfície de origem (Figura 3).



Figura 3. Clóvis Martins Costa, *trazendo aqui para marte IV* (Detalhe), acrílica, areia e impressão fotográfica sobre algodão cru, 2012. Acervo MAC - RS. Fonte: Clóvis Martins Costa.

A captura fotográfica serviu de modo significativo para a apreensão e elaboração destas pinturas, que intentam retratar o instantâneo da realidade. Outra relação pertinente a este estudo é a possibilidade trazida pela fotografia no que toca ao prolongamento do espaço fora de campo. Ao promover um corte no real, a fotografia coloca em suspensão toda a informação que não aparece no campo visual. Uma operação que aciona os limites do quadro enquanto borda, a fronteira com o espaço contíguo ao quadro.

Essa percepção contaminou a elaboração pictórica subsequente ao advento da fotografia. Ao observarmos a pintura *Officer and a Laughing Girl* de Vermeer, por exemplo, nota-se claramente a sugestão de um espaço fora de campo. O espaço aparece como fragmento de uma cena que se prolonga além dos limites do quadro. O mapa, ao fundo, também se apresenta parcialmente recortado, reforçando a sensação de continuidade para fora do campo pictórico.

Como contraponto, pode-se observar a pintura renascentista baseada na perspectiva linear como espaço de contenção, onde toda a realidade parece caber no plano de projeção da pintura. Portanto, essa apresenta uma ideia oposta à noção de fora de campo trazida pela fotografia. Entretanto, é na possibilidade da pintura ao ar livre, ancorada diretamente no real, que tal relação de continuidade da pintura para fora do quadro torna-se mais radical.

Além da fotografia, soma-se o avanço tecnológico no processo de armazenamento da tinta. A produção de tintas em tubos de estanho, no final do século XIX, alavancou os procedimentos pictóricos realizados diretamente nas paisagens. As saídas de campo para a pintura foram extremamente facilitadas e, juntamente com a assimilação da linguagem fotográfica, impulsionaram a pesquisa dos artistas que se dedicaram à pintura ao ar livre. Relaciono a estratégia utilizada nesta tese, ao colocar a superfície da pintura em contato direto com a paisagem, com os procedimentos adotados pelos pintores impressionistas face às novas condições de apreensão e captura instantânea da imagem, promovidas pela fotografia. Conforme aponta André Rouillé:

Como alternativa ao ateliê, o ar livre possibilita uma coparticipação (um contato físico) entre o motivo e a tela, em eco ao novo regime de impressão que a fotografia está, justamente, em via de importar para o domínio das imagens. Pintar ao ar livre provoca uma profunda mudança na pintura, pois significa abandonar o ateliê e as convenções de escola a ele ligadas; equivale a separar o quadro, física e simbolicamente, do ateliê, para ancorá-lo diretamente no motivo. Isso significa submeter a pintura à nova lei que a fotografia está instaurando: a contigüidade entre a coisa e sua imagem (ROUILLÉ, 2009, p. 290).

Segundo o autor, a percepção gerada pelo instantâneo fotográfico deflagrou a desterritorialização da pintura ao empurrá-la para novos lugares (ROUILLÉ, 2009). O mesmo instantâneo, posteriormente acionado nas incursões de Robert Smithson, pode ser compreendido como ferramenta de apreensão de fragmentos do espaço-tempo que impulsionaram as narrativas de sua experiência na captura pelos *novos monumentos*, em *Passaic*.

Parece natural, portanto, que estes dois meios estejam entrelaçados e forneçam, através de inúmeros exemplos na história da arte, possibilidades de intercâmbio e mestiçagem. Especificamente no âmbito da alteração da fotografia pelos meios da pintura, Laura Flores aponta para esta natureza híbrida já no século XIX. Os retoques com pincel sobre as fotografias, bem como a adição de cor sobre as cópias, foram recursos utilizados para suprir limitações técnicas da fotografia (sua natureza monocromática, por exemplo), e, também, para adulterar a imagem conforme orientações de caráter ideológico. Não poderia deixar de mencionar os experimentos realizados pelos fotógrafos denominados pictorialistas, uma vez que a utilização da superfície fotográfica como suporte para interferências, da ordem da pintura, encontra nestas produções um marco histórico referencial.

A fotografia pictorialista surge em um contexto pautado pela querela entre o fazer industrial da fotografia (reprodutibilidade e acessibilidade enquanto meio de produção de imagem) e sua dimensão artística, ligada ao fazer manual e suas possibilidades de expressão. Esta junção da produção maquinica com os meios manuais irá impulsionar a investigação de inúmeros experimentos de alteração, retoque e manipulação da imagem fotográfica, bem como a intervenção direta da pintura sobre a fotografia.

Assim, para abrir a fotografia para a arte, o fotógrafo artista tem como tarefa inverter a ação da máquina, arriscando-se a intervir diretamente na imagem, inclusive com a mão. A aliança máquina-mão, que se supõe assegurar a passagem da imitação servil para a interpretação artística, ajusta-se a uma estética da mescla e a uma ética da intervenção. A arte fotográfica é, assim, concebida como um misto, uma mistura de princípios heterogêneos: uma arte necessariamente impura. E a intervenção é o procedimento do misto. É através da intervenção extrafotográfica, até mesmo antifotográfica, que a imagem pictórica, paradoxalmente, junta a fotografia e os procedimentos de sua inversão (ROUILLÉ, 2009, p. 257).

Um efeito recorrente nas imagens dos fotógrafos pictorialistas é o *floou*. Esse desfoque, que rouba a nitidez da imagem retira-lhe, por conseguinte, sua verdade documental para atribuir-lhe outra espécie de qualidade. Mais do que uma afirmação objetiva acerca do real, a imagem fotográfica, neste caso, tem

atribuída a ela uma falta de nitidez e imprecisão<sup>4</sup>. A bruma, o embaçamento, o *sfumato*, suprimem a relação direta entre o referente e a imagem resultante de sua passagem pelos dispositivos fotográficos e pictóricos. A bruma, como se sabe, reveste os objetos de certa indeterminação relativa à subjetividade, ao olhar em detrimento da visão.

Opondo-se à verdade documental – apoiada na mecânica, na nitidez, na desumanização, na objetividade do procedimento –, o pictorialismo defende vigorosamente um regime de verdade baseado no *flo*, na interpretação, na subjetividade, na arte. A verdade pictorialista se estabelece no procedimento do misto: não é a verdade imaginária do desenho ou da pintura; não é a verdade analítica da fotografia; é a verdade sintética da arte fotográfica (ROUILLÉ, 2009, p. 260).

Os efeitos aplicados no pictorialismo podem ser bem exemplificados na obra de Robert Demachy<sup>5</sup>. Ressalta-se que este movimento foi consideravelmente alicerçado sobre bases teóricas calcadas na semiótica. Demachy, ao produzir tanto no âmbito prático quanto no teórico, contribuiu para consolidar as diretrizes do pictorialismo enquanto movimento organizado. Ressalta-se na teoria pictorialista o valor da interpretação em detrimento da apreciação objetiva dos fenômenos visuais. Daí sua propensão para a análise semiótica da realidade. A interpretação como passagem pelo crivo da subjetividade engendra, portanto, intervenções em todas as etapas do processo fotográfico: no negativo, ao fazer a tomada; no positivo, no momento da impressão (ROUILLÉ, 2009).

A fotografia de Robert Demachy, *Neige*, apresenta uma configuração litográfica semelhante à que venho explorando nesta pesquisa. Chama a atenção a presença de pegadas de algum animal sobre a margem. Pode-se pensar nessas pegadas como uma espécie de referência ao caráter indicial da imagem fotográfica, a presença de uma ausência. As pegadas e rastros, o efeito de bruma (*flo*), a indeterminação inerente das margens e, também, a luz difusa nas passagens sutis entre as tonalidades denotam, nesta imagem, o entrelaçamento das dimensões pictóricas e fotográficas.

4. Permito-me relacionar esta falta de nitidez com a opacidade das águas do Guaíba, nas quais disponho o tecido das pinturas: este caldo indefinido que banha a superfície e turva o campo pictórico.

5. Robert Demachy, um dos fundadores do Photo Club de Paris, em 1894. Utilizava a técnica da goma bicromatada, na qual o papel fotográfico é coberto por uma camada de goma-arábica misturada com dicromato de potássio. O papel, após a exposição, é lavado com água para a remoção das áreas não expostas. O processo possibilita um amplo controle na formação da imagem e do uso da cor.

Para além da mistura destes gêneros, como mencionado acima, pode-se observar no período das vanguardas do século XX a utilização simultânea da pintura e da fotografia, agora também no campo da invenção. Contrapondo estes elementos distintos no mesmo suporte, artistas como Man Ray, Max Ernst e El Lissitzky operaram disjunções nas especificidades destes meios, apontando para o que Laura Flores considera a inauguração de obras de arte *transgênicas*, pertencentes ao gênero maior que as engloba, ou seja, a própria arte:

Em contrapartida, as obras de gênero misto das vanguardas foram criadas com uma vocação que surge da Arte para aterrissar sobre ela mesma: não se quer aperfeiçoar ou completar um gênero, mas produzir uma obra - de Arte, naturalmente - a partir da mistura de linguagens. Os meios que conformam a obra são utilizados em sua qualidade de códigos completos e se transformam, na nova obra, em fragmentos de um paradigma maior, uma *metalinguagem* (FLORES, 2011, p. 181).

A autora continua a análise acerca da natureza indeterminada das produções artísticas que misturam a pintura e fotografia, apontando este novo paradigma da arte como consequência do investimento das vanguardas contra os gêneros autônomos. Esta transgenia, ou mestiçagem, pode ser observada no período pós-moderno, na obra de Robert Rauschenberg. A própria denominação *combine-painting* já pressupõe uma contaminação, um atravessamento das coisas do mundo no corpo da pintura. Observo, em relação à produção de Robert Rauschenberg, uma aproximação com o modo através do qual a fotografia aparece em minha produção atual, ou seja, a imagem fotográfica como parte integrante do tecido, cumprindo com a função de suporte para a pintura:

Rauschenberg constrói suas imagens utilizando a acumulação de um meio tomado como um todo: a Fotografia se torna uma textura. Assim, na obra de Rauschenberg, cada imagem fragmentada perde valor semântico: a foto é simplesmente uma base textural sobre a qual se pode ou não pintar. A reunião de imagens individuais tem valor como conjunto, amontoamento ou acumulação (FLORES, 2011, p. 248).

Contudo, a intersecção entre fotografia e pintura nas operações que envolvem este projeto produz uma rede imbricada de sentidos para estas duas categorias de arte. A fotografia não é apenas uma base ou fundo textural, posto que trama com o tecido a configuração do campo pictórico.

O procedimento de transferência da imagem fotográfica, levando-a para o campo pictórico, consiste numa operação de ancoragem de um referente extraído do real, por meio da experiência direta, no espaço específico da pintura.

Assim, compreendemos a noção de pintura como zona de aporte, uma vez que sua fisicalidade acaba por se configurar como uma espécie de litoral, um espaço propício para a recepção de informações visuais provenientes da imagem fotográfica e de materialidades diversas.

François Soulages aponta para a dimensão trágica, ligada ao sentido de irreversibilidade, destas operações de transferência da fotografia no campo da arte. Cabe salientar que o princípio de irreversibilidade é condição essencial para a constituição do estado de entropia. Neste sentido, vejo uma relação bastante estreita entre a percepção de um universo entrópico na margem do rio e seu desdobramento nesta cadeia de procedimentos, os quais envolvem a transferência de imagens e sua dissolução no campo pictórico. Segundo Soulages, a partir do processo de transferência:

O fotógrafo procede, por meio de sua obra, a uma transplantação: enraiza a imagem em uma outra terra, a da obra de arte. Mas então a própria natureza da imagem se metamorfoseia: de visual torna-se fotográfica; de efêmera e móvel, torna-se definitiva e imóvel; de cambiante, torna-se irreversível (SOULAGES, 2010, p. 168).

O lugar da fotografia nesta investigação pode ser observado em várias instâncias. Do registro da experiência direta na paisagem até a mistura com os procedimentos da pintura, sua presença é constante na documentação do trabalho. Ao mesmo tempo, esta documentação gera substratos visuais para novos grupos de trabalhos gerados no interior do processo. Nota-se aqui um caráter tautológico da imagem fotográfica, assim como, paradoxalmente, a sua potência de abertura às formas distintas de enunciação.

Dessa forma, os procedimentos fotográficos nesta investigação disseminam, tal qual um organismo vivo, distensões processuais, brotamentos de novos significados para a imagem, erupções, transbordamentos e proliferações. Iceia Cattani aponta para as proliferações e transversalidades, pontuando-as como desdobramentos nas esferas poéticas e poiéticas das obras marcadas pelo signo das mestiçagens:

Proliferações e transversalidades: obras que dão origem a outras obras, que proliferam, que se abrem a outros modos de expressão, a novas linguagens, a diferentes suportes e técnicas. Convivem princípios de construção e destruição, princípios seriais marcados pela diferença intrínseca às obras. Criam-se transversalidades em que o pensamento visual avança atravessando diferentes camadas de sentidos: gravuras que se transformam em obras com novas tecnologias, pinturas que acumulam sobreposições e incisões e que se transformam em novas obras, sempre diferentes (CATTANI, 2007, p. 31).



Portanto, a fotografia aqui cumpre um papel essencial, servindo de ferramenta para os rastreamentos que desencadeiam os processos aqui enunciados, bem como se desdobra em novos grupos de trabalhos. De instrumento de captura, passa a ser referente de base (quando impressa no tecido) e distende-se novamente ao alcançar autonomia enquanto linguagem. Proponho, desse modo, ver a fotografia - neste corpo teórico-prático de uma pesquisa em poéticas visuais- como dispositivo indexado a todas as etapas de trabalho, apresentando-se como vetor<sup>6</sup> imprescindível na elaboração do campo pictórico (Figuras 4 e 5).



Figuras 4 e 5. Clóvis Martins Costa, capturas fotográficas de registro em vídeo do processo de impregnação das telas na Zona sul de Porto Alegre, 2011. Fonte: Clóvis Martins Costa.

Na Modernidade, diminuída consideravelmente a relevância dos elementos representacionais, tais como a sugestão de profundidade, bem como a hierarquia de formas na composição do espaço pictórico, a pintura passou a deter-se sobre os seus problemas elementares: a cor, o plano e a tinta. A planaridade passou a se apresentar como a principal qualidade da pintura moderna, em detrimento de uma narratividade a qual tributava grande parte de sua presença no campo da arte. Temos na pintura defendida por Clement Greenberg uma concepção de trabalho enquanto pura emanção do essencial que o meio reserva. Importante pensar na pintura americana (com ênfase no expressionismo abstrato) como contraponto a uma ideia de ordenação visual, muito presente na tradição europeia, na qual a distribuição de elementos no espaço da pintura ainda obedecia a determinações de ordem relacional

6. O substantivo vetor é utilizado aqui para denotar condução ou portabilidade. Portanto, a fotografia é entendida como elemento que viabiliza migrações, deslocamentos e passagens entre as diversas instâncias procedimentais desta pesquisa.



advindas de um racionalismo, movimento desacreditado após as duas grandes guerras mundiais.

Paradoxalmente, a pintura moderna manteve um encadeamento histórico ao definir-se como ponto culminante de certa evolução no tempo. É digno de nota observar que ela preservou seu papel de carro chefe no campo da arte, abastecendo coleções e mantendo aquecido o mercado. Representou, de certo modo, o poder vigente e esteve relacionada à ideia de uma alta cultura. Mesmo ao romper com o academicismo e com os gêneros presentes no século XIX, a pintura moderna não provocou, segundo Anne Cauquelin, "o abandono dos valores do reconhecimento e do desejo de segurança que o academismo oferecia a um grupo pequeno de pintores" (CAUQUELIN, 2005, p. 52).

Contrapondo-se a uma ideia de encadeamento histórico destaca-se a obra de Robert Rauschenberg, sobretudo pelo emprego simultâneo de meios fotográficos e pictóricos em seus trabalhos. Sua produção, ao articular a apropriação de materiais e referências, a mistura de linguagens, assim como a contaminação entre os meios (gestos atrelados à ironia duchampiana e à desconstrução dadaísta), coloca-se numa perspectiva que em nada se relaciona com algum tipo de tributo à tradição. O que se percebe na obra deste artista, considerado emblemático para a compreensão de uma pintura de cunho pós-moderno, são superfícies portadoras de elementos antagônicos, nos quais o entrecruzamento de elementos como abstração e figuração, modernismo e pop, engendram o campo visual sem qualquer pretensão ou alusão a um determinado avanço histórico linear.

Existe nesse período, que pode ser compreendido com a virada para os anos 60 do século XX, uma quebra na produção de narrativas históricas sobre as quais o formalismo greemberguiano se sustentou. Arthur Danto argumenta:

Na fase pós-histórica existem incontáveis direções a serem tomadas para a prática da arte, nenhuma delas mais privilegiada, pelo menos historicamente, que as demais. E parte do que isso significava foi que a pintura, tendo deixado de ser o veículo principal do desenvolvimento histórico, passava a ser apenas um meio na disjunção aberta dos meios e das práticas que definiam o mundo da arte [...] (DANTO, 2006, p. 150).

Disjunção que abriu espaço, portanto, para o entrelaçamento da pintura com outros meios, especialmente com a fotografia. De fato, as relações imbricadas entre fotografia e pintura ocorrem de longa data. Ambas intencionam capturar no plano visual - ao menos quando percebidas como instrumentos de representação/apresentação do visível - imagens do mundo percebido, como se, através de uma visão objetiva do real, por meio do quadro/retângulo

(tela de projeção da imagem), fosse possível mensurar e apreender o espaço externo ao sujeito.

O espaço compartilhado entre pintura e as demais linguagens artísticas estava sedimentado. A pintura passa do plano projetivo ortogonal para o lugar de encontro com o mundo. Pensemos na prática da colagem como abertura para as consequências observadas na fase crepuscular da modernidade, e aí podemos incluir os *ready-mades*, as *assemblages*, as proposições MERZ de Schwitters, até os happenings cunhados por Allan Kaprow. Seguindo a ideia da pintura como meio em distensão, é possível verificar que o campo de conhecimento e experimentação, deflagrado pelas práticas pictóricas, abriu caminhos investigativos dos mais variados ao acionar o *continuum* de suas margens, de seus limites indiscerníveis da realidade experienciada. Tomemos por exemplo a reflexão de Allan Kaprow:

Não penetramos numa pintura de Pollock por qualquer lugar (ou por cem lugares). Parte alguma é toda parte, e nós imergimos e emergimos quando e onde podemos. Essa descoberta levou às observações de que sua arte dá a impressão de desdobrar-se eternamente – uma intuição verdadeira, que sugere o quanto Pollock ignorou o confinamento do campo retangular em favor de um *continuum*, seguindo em todas as direções simultaneamente, para *além* das dimensões literais de qualquer trabalho. (Embora a evidência aponte para um relaxamento do ataque à medida que Pollock chegava à borda de muitas de suas telas, nas melhores delas ele compensava isso virando sobre as costas do chassi uma parte considerável da superfície pintada.) Os quatro lados da pintura são, portanto, uma interrupção abrupta da atividade, que nossa imaginação faz seguir indefinidamente, como se se recusasse a aceitar a artificialidade de um "final". Em trabalhos mais antigos, a borda era um corte muito mais preciso: aqui acabava o mundo do artista; para além começava o mundo do espectador e a "realidade" (KAPROW, 2006, p. 41).

Embora Kaprow atribua a Jackson Pollock uma posição seminal para as variantes, essas, deflagradas na abertura da arte às nuances e diversas sensações de vida que vieram a construir o estofo de uma nova prática, cabe aqui jogar luz sobre outra concepção igualmente importante para a passagem da Arte/Natureza para a Cultura. Segundo Leo Steinberg, artistas como Robert Rauschenberg e Jasper Johns, ao operarem um campo visual indiferenciado no que toca aos parâmetros fixos ligados a ortogonalidade na relação com o quadro, deflagraram planos do tipo *flatbed*, ou seja, zonas horizontais cuja opacidade aludem a superfícies como tampos de mesa, o chão dos espaços de trabalho, áreas de recepção nas quais objetos, faturas, incisões ou estampas, dentre uma gama bastante extensa de possibilidades, convivem de modo a

realocar nossa posição diante da pintura. O autor ressalta que, diante de um Pollock ou um Newmann, por exemplo, ainda temos coordenadas ligadas à nossa percepção do espaço físico natural; elementos na base do quadro se referem a uma noção de terra ou solo, enquanto que as áreas superiores aludem a posição da cabeça. Numa superfície do tipo *flatbed* tais coordenadas já não existem, pois somos interpelados por zonas de atenção desprovidas de hierarquia (uma hierarquia oriunda da percepção do espaço/paisagem).

As pinturas dos últimos quinze a vinte anos insistem numa orientação radicalmente nova, na qual a superfície pintada não é mais o análogo de uma experiência visual da natureza, mas de processos operacionais. Repito: não é a localização física real da imagem que importa. Não há nenhuma lei contra suspender um tapete numa parede ou reproduzir uma pintura narrativa num piso de mosaico. O que tenho em mente é a maneira como a imagem interpela nosso psiquismo, seu modo específico de se dirigir à nossa imaginação, e tendo em ver que a passagem do plano do quadro da vertical à horizontal expressa a mudança mais radical no tema da arte, a passagem da natureza à cultura (STEINBERG, 2008, p. 117).

Hugo Houayek, em *Pintura como ato de fronteira: o confronto entre a pintura e o mundo*, reflete sobre a natureza e a função da pintura na sua dimensão corporal no que toca ao enfrentamento, ao embate e à sua dissolução no mundo. Partindo de algumas concepções de *shape* e espaço em Donald Judd e Frank Stella, Houayek tenciona os limites do campo pictórico, apontando a sua queda, sua desvinculação da estrutura vertical e a sua frontalidade historicamente naturalizada, a qual pressupõe determinações específicas na relação do sujeito com a pintura. Para Houayek:

Quando a pintura passa a não ser confinada por estruturas limítrofes, ou melhor, não é mais o plano retangular do quadro, o ponto de referência da pintura, ela se torna uma ponte, uma passagem entre dois territórios – o campo pictórico e o mundo. Através dessa dinâmica, percebemos uma vontade constante do campo pictórico de extrapolar seu território, questionar seus limites. Para isso, a pintura vai de encontro ao mundo – parte para o confronto com o mundo. Um movimento que aqui chamamos de *a queda* (HOUAYEK, 2011, p. 31).

A referida queda proporcionou à pintura atravessamentos de linguagens, novas estruturações e formas de enunciação. No campo estrito do espaço pictórico bidimensional, as distensões da sua prática ainda promoveram condições para a mistura de estilos e procedimentos diversos. Um traço da pintura

dos anos oitenta do século XX, período em que a linguagem pictórica parece ter encontrado um contexto propício para se colocar, após duas décadas de predomínio de outras formas de arte, como por exemplo a performance, o vídeo, e, sobretudo, a arte conceitual. Conforme Ligia Canongia:

O que estava em questão no país, como de resto na produção mundial, era a retomada da história da arte, não mais como uma evolução de *ismos* que se sucedem e se instauram em programas estéticos fechados, mas como um banco de dados a ser reciclado em fragmentos dispersos e simultâneos (CANONGIA, 2010, p. 28).

## PELAS BORDAS DA PINTURA

A seguir, no campo da pintura enquanto linguagem, neste projeto pretendo discutir tal escolha analisando, do interior dos processos aqui enunciados, seu lugar na contemporaneidade, bem como suas características enquanto meio. Alguns predicados essenciais ao fazer pintura podem ser colocados em foco para aprofundar a discussão acerca dos seus domínios, assim como provocar algumas contribuições para a sua distensão, refletindo sobre possíveis desvios e atravessamentos aos quais a linguagem pictórica parece estar sujeita.

Conforme aponta Mário Röhnelt:

Após três décadas e mudanças nas perspectivas sociais, é possível constatar que a pintura tem lugar e autoridade no desenvolvimento da cultura e que ela pode conviver - e convive muito bem - com a diversidade de práticas artísticas que domina a cena contemporânea. A pintura admite o espírito investigador e especulador da contemporaneidade. Mesmo assim, a pintura obedece a dois determinantes ineludíveis: a) a pintura é um retângulo no qual se insere uma imagem (quaisquer outros formatos são desvios experimentais); e b) a pintura pertence à parede (é o lugar por excelência da pintura, ortogonal ao olhar; outros lugares também são desvios experimentais). Esses determinantes - somados a tintas diversas, variações de pigmentos e suportes, adições de materiais alheios à tradição - constituem o modelo ideal dessa prática (RÖHNELT, 2011, p. 8).

O modelo ideal referido por Röhnelt apresenta limites que deflagram problemas específicos do meio pictórico. Operar a pintura no contexto da contemporaneidade, de forma investigativa, abrindo caminhos para a sua distensão enquanto linguagem e, ao mesmo tempo, enfrentar estes limites, constitui um

problema complexo para os artistas que arriscam trabalhar o campo pictórico atualmente. Para Tadeu Chiarelli, conquanto o campo aberto para investigação, no qual a pintura se consolidou ao suplantar determinadas premissas e agendas na pintura feita hoje, em profusão, cabe a manutenção de certas premissas de base.

Destruídos os paradigmas que serviram de base à conduta pictórica até o início do século passado, as alternativas para se produzir ou para discutir pintura nas últimas décadas multiplicaram-se e, de certa forma, podem ser contadas a partir da quantidade de artistas que hoje a ela se dedicam. E mais: é necessário incluir neste terreno aqueles que, contaminados por outras possibilidades de se produzir arte nos dias atuais, continuam tratando de questões sempre caras ao universo da pintura: a cor, o caráter bidimensional do plano pictórico, a luz, etc. Assim, quando se fala de pintura hoje, o “isto é que é pintura” pode ser muitas coisas, inclusive aquela produção que permanece afeita a se constituir ainda pelo processo de colocação de pigmentos sobre tela (CHIARELLI, 2013, p. 10).

Espera-se que a presente investigação possibilite uma abordagem da pintura em que os seus limites, acima mencionados, sofram distensões por colocar o suporte em estado de impregnação, e não apenas no sentido literal, como tecido que absorve a materialidade da própria paisagem. A pintura aqui é impregnada pela fotografia, pelo rio e toda a sua carga simbólica, bem como pela experiência do estar à margem. O campo pictórico enuncia-se, assim, como resultado do embate entre a planaridade (elemento nuclear nas premissas limitadoras da pintura) e a experiência direta no meio. No entanto, ao transportar a superfície para o ateliê e delimitá-la pelas estruturas do chassi, paradoxalmente estes limites deflagram uma série de problemas e possibilidades renovadas ao ato de pintar.

Concordo com Icleia Cattani, quando afirma que o embate com os problemas específicos da pintura é que forma o pintor:

O que constitui alguém como pintor, não é o emprego dos materiais e técnicas próprios à pintura, nem o reconhecimento social historicamente datado. A pintura coloca questões próprias, internas a ela mesma; o embate com essas questões, o seu afrontamento no próprio campo pictural, é que faz de alguém um pintor (CATTANI, 2004, p.87).

Infiltrações na epiderme/superfície do tecido, as imagens impressas engendram determinadas faturas no campo pictórico: subdivisões de planos

em cores esbatidas (geralmente nas primeiras camadas utilizando o azul e o óxido de ferro vermelho) que se sobrepõem, passando por um processo de maturação da cor. Por meio de inúmeras camadas de tinta, formam-se espaços demarcados por linhas geométricas (Figura 6). O plano sofre uma espécie de inflexão, a partir da qual a visão precisa se ajustar a cada retorno ao campo visual.



Figura 6. Clóvis Martins Costa, *Trazendo aqui pra marte I*, 180 x 400 cm, acrílica, areia e impressão fotográfica sobre algodão cru, 2011.  
Fonte: Clóvis Martins Costa.

Espaço de negociação com o real. A observação direta é ação, exposição do corpo ao tempo: fragmento de litoral, campo de jogo e despojo. Descaminhos do olhar materializam-se em fragmentos do mundo percorrido. Através do fragmento retido pelo dispositivo fotográfico deflagra-se o todo, a área plana, o *plano de imanência*<sup>7</sup> onde se dá o jogo e instaura-se a pintura.

Para Deleuze e Guattari “Pensar consiste em estender um plano de imanência que absorve a terra (ou antes a “adsorve”). A desterritorialização de um

7. Utilizo a ideia de plano de imanência como espaço possível para o acontecimento, relacionando-o, portanto, tanto com o espaço das ocorrências na margem do rio quanto com o campo pictórico. Segundo Deleuze e Guattari, os conceitos “[...] são os acontecimentos, mas o plano é o horizonte dos acontecimentos, o reservatório ou a reserva de acontecimentos puramente conceituais [...]” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 52).

tal plano não exclui uma reterritorialização, mas afirma como a criação de uma nova terra por vir" (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 117). O trabalho da pintura no interior do atelier busca adensar as tensões acumuladas pelas instâncias que perpassam o processo (Figura 7). Visa, portanto, a atingir um determinado grau de condensação destas percepções, produzindo um campo suficientemente consistente, eloquente, que possa consolidar o trabalho em pintura. Porém, a consolidação, como discorre Deleuze, não se dá numa etapa final, posterior, mas já se enuncia nos interstícios e intervalos que modulam o processo:

A consolidação não se contenta em vir depois. Ela é criadora. É que o começo não começa senão entre dois, intermezzo. A consistência é precisamente a consolidação, o ato que produz o consolidado, tanto de sucessão quanto o de coexistência, com os três fatores: intercalações, intervalos e superposições-articulações (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 141).

É possível relacionar esta composição de tramas no espaço pictórico com a noção de *encarnado* proposta por Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, 2012). Para o autor, essa encarnação é o resultado do atravessamento e interpene-tração das partes de uma pintura. Um enlace que ocorre entre a superfície e a profundidade no espaço pictural. Neste caso, o suporte assume a função de corpo e não se limita à condição de anteparo.

Zalinda Cartaxo elucida este raciocínio ao comentar que o *encarnado*: "[...] seria, portanto, uma trama temporalizada composta pela superfície e pela profundidade, configurando uma dialética imprevisível de aparições (*épiphasis*) e de desaparecimento (*aphanisis*)" (CARTAXO, 2006, p. 23).



Figura 7. Clóvis Martins Costa, registro de processo em ateliê, 2012. Fonte: Clóvis Martins Costa.

Reitera-se que a produção aqui observada opera entrelaçamentos de diversas ordens, que se materializam no espaço da pintura. Um processo que gera espessuras, materiais e conceituais, que se encontram além de uma discussão acerca da superfície:

Por meio de um princípio de entrelaçamento, a pintura supera a problemática da superfície, atingindo a categoria de espessura. O atravessamento da superfície está condicionado a uma projeção (projeto) – aquela que sustenta ou afunda – que, se bem-sucedida, permite a constituição da espessura (CARTAXO, 2006, p. 25).

A espessura gerada por camadas temporais e procedimentais, neste projeto, promove o olhar que oscila entre as tramas de acontecimentos que inflexionam o plano. Um Plano dobrado através da distensão promovida pelo movimento de vai-e-vem, deflagrado no processo de instauração do trabalho. Cartaxo sublinha a noção de *espaço imaginal* (VAUDAY, 2002), como espaço da evidência da proximidade e do distanciamento, da imagem representada e do seu veículo de enunciação.

Numa pintura, a imagem está em composição dinâmica com a matéria: é próprio da imagem pictural compor sua superfície manual com o plano visual da representação. Desta forma, o *espaço imaginal* é aquele da indeterminação, visto que o fundo altera a forma, faz-se superfície, signo e matéria criam agenciamentos imprevisíveis. A imagem pictórica não é sujeito, mas sim percurso entre os dois – trajeto e meio. Consequentemente, o *espaço imaginal* é mais topológico – a topologia estuda a noção de vizinhança dos elementos de dado conjunto independente das distâncias entre os mesmos –, quando, numa pintura, elementos composicionais constituem-se pelo movimento de atração e repulsão, independentemente da distância que os separa. Tal espaço, nada mais é senão um espaço de contração e dilatação, em que qualquer elemento pode vir a se relacionar com o outro, criando, deste modo, o debate da 'trança' no plano: é no plano (e o seu conceito geométrico admite a profundidade) que a 'trança' pode operar, daí a sua 'função' de *lugar* do debate pictural, em que descontinuidade e indivisibilidade se entrelaçam (VAUDAY, 2002, p. 27).

Mas a que margem se faz referência nesta pesquisa? Em que consiste esta superfície limitrofe, a qual entendo enquanto campo pictórico? A pintura é margem? Para obter respostas faz-se necessário deixar que as diversas margens ativadas possam interagir e adensar o corpo desta poética. A margem, em seu sentido literal, existe enquanto espaço fronteiro entre a água e a areia. Este



lugar cambiante irradia forças de absorção e extrusão, recolhe informações advindas de múltiplas origens e as devolve ao rio, criando novas rotas para *aportagens* em outras margens. Obviamente nota-se aqui uma relação estrita com a superfície da pintura, que retém diversos componentes tais como índices fotográficos, gestos, materialidades, temporalidades e os reapresenta sobre o campo pictórico (Figura 8). Nesta relação topológica ocorre a fricção entre universos, entre a fluidez da água e a retenção da terra.



Figura 8. Clóvis Martins Costa, registro de processo de impregnação, Praia do Cassino - RS. 2018. Fonte: Clóvis Martins Costa.

A pintura, então, através de sua pele, crosta, superfície, divide estes universos distintos e de forma ambígua transpassa-os, costura-os, ou melhor, sutura este rasgo entre o que chamamos de real e o imaginado, o sonho. A pintura é uma zona de aporte e comporta em sua estrutura o princípio da indeterminação, ao passo que consolida o olhar sobre e com o mundo percebido. Aparição, inscrição em determinado campo visual, área limitada por coordenadas. A pintura como parede, anteparo, mapa, espelho, caixa e janela.

O espaço de sua contenção sempre foi o espaço da possibilidade de sua enunciação. Entretanto, este espaço avizinha-se de um exterior, e justamente dessa intersecção, deste roçar o real externo aos seus limites, é que a pintura nutriu-se de possibilidades renovadas para a sua (re)invenção ao longo dos tempos.

A dúvida, a indeterminação, a possibilidade de encontro com o horizonte do outro lado do rio levam-me a pensar que a pintura é pertinente porque a sua consolidação é possível apenas se existir, de fato, um mergulho nestas muitas águas que formam o rio imaterial do tempo. Talvez por isso tenha insistido em tratar das temporalidades diversas que engendram esta investigação.

A pintura, portanto, trata de uma questão temporal. A luz, seu veículo essencial, só pode ser percebida e apreendida em função de uma duração, ou melhor, de sua suspensão. Ao recolher uma fração de tempo para condensá-la na superfície, a pintura opera uma distensão, pois devolve essa temporalidade através do olhar, atualizando-a. O olhar, assim, aporta sobre a pintura para restituir uma duração retida, contemplando uma realidade que eclode, cresce e transborda de sua superfície latente.

## **CONSIDERAÇÕES SOBRE O ELEMENTO PICTURAL**

Em sua obra, Paul Cézanne insiste na apreensão de um mesmo motivo, como na série de pinturas da Montanha Santa Vitória, onde parece formular sobre aquela realidade um questionamento acerca de sua natureza. Como se ao pintar repetidamente a paisagem esta pudesse, em algum momento, abrir-se e fazer eclodir sua verdadeira aparência, feita de luz armazenada em sua matéria. Mas tal investigação cezanniana só foi possível pela entrega total ao campo externo, no qual se consolida a experiência do olhar do pintor. Uma atenção radical ao tempo que escapa e que pode ser filtrado nos gradientes da superfície pictórica. Maurice Merleau Ponty aponta para o caráter emergente da apreensão de uma determinada realidade nos procedimentos pictóricos de Cézanne:

Cézanne não acha que deve escolher entre a sensação e o pensamento, assim como entre o caos e a ordem. Não quer separar as coisas fixas que nos aparecem ao olhar de sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria ao tomar forma, a ordem nascendo por uma organização espontânea (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 116).

Assim, a pintura parece nutrir-se de uma relação direta com o acontecimento. O pintor, nesse intervalo entre a apreensão de um momento e seu desvanecimento no rio imaterial do tempo, situa-se sobre a margem da superfície sensível da paisagem e a superfície sensibilizada, emulsionada de sua própria existência. O sujeito, enquanto placa sensível, deixa-se impregnar e fixa, através da fatura pictórica, o tempo distendido pela luz, a luz do sol que

torna possível a aparição das coisas no mundo, a luz que revela, portanto, a paisagem da experiência do pintor.

Para Tomás Maia, a busca pelo instante pictural em Cézanne deflagra um novo entendimento sobre a pintura e coloca a questão do tempo (movimento) como elemento operacional de sua fatura:

Se Cézanne procura o instante pictural é porque ele supõe que a pintura é portadora de uma nova percepção, a começar pela percepção do movimento: a percepção, não só de um instante (que a fotografia fixa e a cronofotografia multiplica), mas do *intervalo* entre dois instantes. Do intervalo, pode mesmo dizer-se, entre *todos* os instantes, seja qual for o momento do dia ou a época do ano (MAIA, 2015, p. 31).

Esta apreensão de uma luz que excresce, que transborda das coisas nesta margem entre o sujeito e o mundo, pode ser relacionada diretamente com os procedimentos realizados com os tecidos na beira do Guaíba<sup>8</sup>. A retenção de um tempo/luz decantado na margem desdobra-se nas distintas etapas do processo. Ao ser enterrada para a secagem, a superfície acomoda-se abaixo da terra para eclodir, carregada de índices, prenhe de signos a serem decifrados e postos à luz da pintura. Energia vital que escapa (e aporta) de um fundo indeterminado (o lodo do rio) para as bordas do real: "A excrescência não é um excedente supérfluo à vida; pelo contrário, é a essência – sem substância – da mesma vida: o movimento da vida que se excede. Vida que produz a vida fora de si, excedendo-se como vida" (MAIA, 2015, p. 26).

A distensão, nestes aportes, pode ser pensada como a absorção deste tempo entre tempos, ao qual Cézanne depositava sua atenção e, portanto, sua vida e seu prolongamento na duração própria da pintura. Se para Santo Agostinho o tempo é distensão (da própria alma), pode-se pensar na pintura como lugar da distensão na superfície. Ela é o lugar, portanto, onde o tempo transborda, atravessando as fronteiras de sua duração para migrar à superfície como matéria pictural.

A experiência na margem, ao migrar para o espaço da pintura exposta ao tempo (tanto o tempo cronológico quanto o atmosférico), dilata-se uma vez que perfaz uma cadeia de procedimentos que se retroalimentam e complexificam. Na pintura, o tempo distendido da experiência é aberto pela luz que excresce na superfície (das coisas/paisagem e da própria pintura). A luz, portanto, ao incandescer, irrompe de um fundo indeterminado; escapa desse

8. Procedimentos continuados ao longo do período entre os anos 2016 – 2020 nas margens da Lagoa dos Patos e Praia do Cassino.

fundo para atestar toda a memória de luz já gravada neste lugar externo ao campo pictórico. A paisagem, então, passa a lançar seu olhar sobre o pintor. Nessa relação invertida entre sujeito e objeto dá-se o instante pictural. Maia continua, ao abordar a noção de incandescência na pintura de Cézanne:

Ser pintor é ver que se é visto por um ponto de incandescência, e ser visto pelo que não tem olhos não é outra coisa senão ver a incandescência. É esse o nome da reversibilidade do visível, quando o visto se torna vidente e qualquer corpo devém luminoso (MAIA, 2015, p. 29).

A paisagem grava sua aparição no sujeito. Este processo de gravação, análogo aos procedimentos de impressão utilizados para a elaboração dos suportes em tecido, advém da experiência direta. O andar sobre a margem, o navegar nas águas turvas, originaram impregnações da própria paisagem em minha placa sensível (parafraseando Cézanne). As capturas fotográficas, desse modo, acionaram um movimento de alocação deste olhar da paisagem, revertendo-o sob forma de imagem. Um processo de reversibilidade do visível foi instaurado, encarnando na superfície da pintura os instantes provenientes de uma sucessão de encontros com a margem.

Minha investigação em arte parte do constante embate entre meios tendo como arena, ou ringue, o campo pictórico. Partindo da atenção sobre a natureza do instante pictural como encarnação de um entretempo, contido na relação direta do pintor com seu motivo de trabalho, percebo que a disposição da pintura como espaço de impregnação (gravação, retenção, sudário), bem como a preparação do campo pictórico através do suporte fotográfico, constituem procedimentos que distendem as temporalidades inerentes da pintura e da fotografia. A luz armazenada no leito da pintura, território para o trânsito da fotografia e das materialidades em aporte nas margens de paisagens costeiras, excresce, faz pressão sobre o campo pictórico até atingir o olho d'água, anteparo primevo de sua substância colorida.

## REFERÊNCIAS:

- CANONGIA, Ligia. *Anos 80: embates de uma geração*. Rio de Janeiro: Barléu, 2010.
- CARTAXO, Zalinda. *Pintura em distensão*. Rio de Janeiro: Z. Cartaxo, 2006.
- CATTANI, Iclea. *Icleia Cattani*. Organização de Agnaldo Farias. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

CATTANI, IcéliaBorsa. *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHIARELLI, Tadeu. *Paulo Pasta: a pintura é que é isto*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: a lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2007.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia*. Rio de Janeiro. Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DIDI-HUBERMANN, Georges. *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.

ENTLER, Ronaldo. A fotografia e as representações do tempo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 14, dez. 2007.

FLORES, Laura González. *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?* São Paulo: Martins Fontes, 2011.

HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto*. São Paulo: Cosac &Naify, 2001.

HOUAYEK, Hugo. *Pintura como ato de fronteira: o confronto entre a pintura e o mundo*. Rio de Janeiro: Apicuri. 2011.

KAPROW, Allam. O legado de Jacson Pollock. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 37-45.

MAIA, Tomás. *Incandescência: Cézanne e a pintura*. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac &Naify, 2004.

RÖHNELT, Mário. *Pintura: da matéria à representação*. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2011.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Senac, 2010.

STEINBERG, Leo. *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

VAUDAY, Patrick. *La Peinture et L'image: y a-t-il peinture sans image ?* Paris: Éditions Pleins Veux, 2002.

---

## CLÓVIS MARTINS COSTA

Artista plástico. Professor do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Propositor e gestor do Plataforma Espaço de Criação, Porto Alegre/RS, 2011-2014. Doutor em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), doutorado-sanduiche na Universidade de Lisboa/Portugal (Bolsista Capes), 2015. Mestre em Artes Visuais pela UFRGS, 2005. Graduado em Pintura pelo Instituto de Artes da UFRGS, 1998. Atualmente vive na cidade de Pelotas/RS, onde mantém seu ateliê na Praia do Laranjal. Desenvolve pesquisa ligada à pintura e suas distensões por meio da experiência direta na paisagem.  
Contato:clovismartinscosta@gmail.com











**CONFIGURAÇÃO =>  
ESTRUTURA =>  
DIAGRAMA =>  
A PINTURA COMO  
EXPERIÊNCIA DO ABERTO**

*Zalinda Cartaxo*

**Resumo:** De acordo com Alain Badiou, uma configuração refere-se a um conjunto de obras, em que cada uma é afirmativa das demais. Associaremos aqui o conceito de configuração ao de estrutura e de diagrama. A partir da produção artística da autora, apresenta-se, em caráter exemplar, um diagrama composto pelas suas questões teórico-conceituais motoras, assim como os seus resultados-obras. O diagrama está presente há muito em nossas vidas: está nas constelações (macro-universo), assim como em nosso DNA (microuniverso). Os diagramas têm o poder de traduzir de forma clara questões amplas e complexas nas mais variadas disciplinas, operando na forma de fluxo.

**Palavras-chave:** pintura, configuração, estrutura, diagrama, espaço.

De acordo com Alain Badiou:

uma configuração não é uma arte, nem um gênero, nem um período 'objetivo' da história da arte, nem mesmo um dispositivo 'técnico'. É uma seqüência composta de um conjunto virtualmente infinito de obras, sobre a qual tem sentido dizer que ela produz, na estrita imanência à arte em questão, uma verdade dessa arte, uma verdade-arte (...). Na realidade, uma configuração se pensa a si mesma nas obras que a compõem. Pois, não o esqueçamos, uma obra é uma investigação inventiva sobre a configuração, que pensa então o pensamento que a configuração terá sido (sob a suposição de seu acabamento infinito). Mais precisamente: a configuração se pensa na prova de uma investigação que, ao mesmo tempo, a constitui localmente, desenha seu porvir e reflete retroativamente sua curva temporal. Deste ponto de vista, é preciso sustentar que a arte, configuração 'em verdade' das obras, é, em cada ponto, pensamento do pensamento que ela é (BADIOU, 1994, p. 28).

O autor refere-se àquilo que, talvez, somente o artista compreenda de imediato: o desenvolvimento de uma produção artística coloca cada obra como referência da próxima, como resultado da anterior e como afirmativa tautológica de todo o conjunto, cujo tempo é indeterminado. Pensar a *configuração* significa pensar a *estrutura*, ou até o *diagrama*, que engloba toda a produção de um artista e que traduz o seu *modus operandi*. Significa, por exemplo, olhar para a última pintura de Cézanne e reconhecer nessa a primeira. O tempo linear

define por datas cada obra realizada por um artista, contudo, embaralhadas, poderíamos desenhar diversas estruturas e diagramas, reconstruindo temporalmente o conjunto e, ainda assim, mantê-lo coerente.

O processo de criação do artista é sempre diferenciado e autoral, visto que se foca numa determinada *poética* e *modus operandi*, resultando em um conjunto constituído, muitas vezes, por obras formalmente diferentes e conceitualmente similares. Este seria outro aspecto interessante para se pensar uma *configuração* artística a partir de um *diagrama*. A *estrutura*, ou o *diagrama*, poderia desenhar sobre vários aspectos a *configuração* de um artista. O *diagrama* está presente há muito em nossas vidas: está nas constelações (macrouniverso), assim como em nosso DNA (microuniverso). Os diagramas tem o poder de traduzir de forma clara questões amplas e complexas, nas mais variadas disciplinas, operando na forma de *fluxo*.

Serão apresentados aqui cinco trabalhos de minha autoria para abordarmos, na prática, a construção das *Configurações |Estruturas |Diagramas*. Os quatro primeiros trabalhos, já realizados e expostos, nasceram da discussão crítica dos que os antecederam e anunciaram (estrutura em *devir*), embasando, também, aqueles que lhes sucederam. O quinto trabalho, inédito, realizado para esta publicação como exercício desta questão, constituir-se-á como um demonstrativo desse processo.

**1. EXTENSUS III** (Figura 1) é uma intervenção pictórica que foi apresentada no ano de 2011 durante as comemorações do Ano do Brasil na Bélgica, na exposição coletiva *Art in Brazil -1950-2011, Festival Europália*, no *Palais des Beaux-Arts (BOZAR)*, Bruxelas, com a curadoria de Sônia Salcedo Del Castillo. A intervenção ocupou uma sala em formato trapezoidal com uma claraboia na arquitetura de Victor Horta. *Extensus III* faz parte da série *Extensus*, iniciada no ano de 2006. Essa série, ainda em desenvolvimento, pensa a pintura através da luz-cor (matéria-cor) na arquitetura (suporte). *Extensus III* picturaliza o espaço com a cor-luz azul (azul de Giotto e Klein), no qual numa das paredes, sob uma base, foi colocado um recipiente de vidro cheio de pigmento azul. Este pigmento não é aquele nobre das *Beaux-Arts*, mas sim o pigmento de rejunte para pisos (pó xadrez), numa alusão (citação) aos *Bólides* de Oiticica. A picturalização do espaço através da cor-luz azul, em que tudo passa a pertencer à obra (as paredes com suas arestas, a claraboia trapezoidal, a geometria da arquitetura da sala, o público), sua imaterialidade, é compensada pela materialidade do pigmento azul. Apesar de tratar-se de uma obra fenomenal, fundada na *experiência*, ela possui um viés *conceitual* ao discutir as possibilidades da pintura hoje, assim como suas relações com o passado (longínquo ou recente, através

do azul de Giotto e Klein e da citação à Oitica). Interessante ressaltar como uma única obra em si pode, também, criar uma *estrutura* ou um *diagrama*.

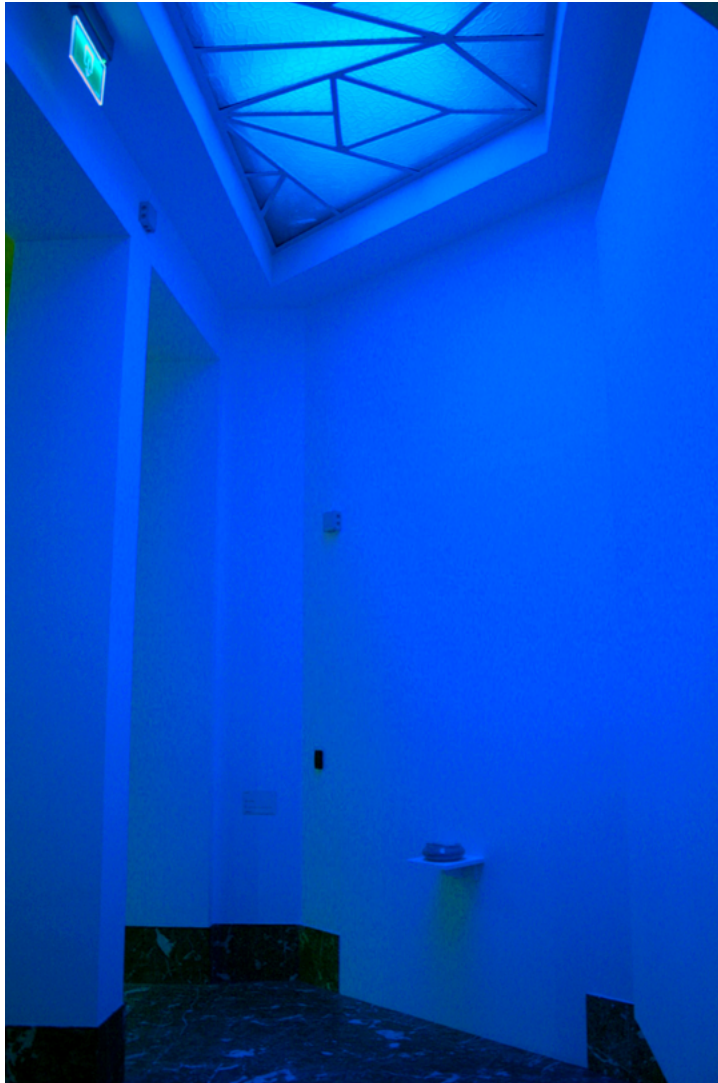


Figura 1. Zalinda Cartaxo, *Extensus III*, dimensões variadas, luz fluorescente e pigmento azul. Palais des Beaux-Arts (BOZAR), em Bruxelas, 2011. Fonte: Zalinda Cartaxo.

**2. INTO** (Figura 2) é o nome da exposição individual que realizei no ano de 2013 na galeria Amarelonegro Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro, com a curadoria de Sônia Salcedo Del Castillo. Essa exposição é fruto das questões abordadas na série *Extensus*, quando tratava da picturalização do espaço arquitetônico. A galeria ortogonal recebeu nove pinturas geométrico-abstratas nas quais, paradoxalmente, figuravam as perspectivas que nos acercam cotidianamente, mesmo que não as percebamos. As pinturas dessa série revelam o *olhar periférico* ao qual não damos conta durante nossa experiência nos espaços arquitetônicos. As cores são aquelas dos espaços picturalizados pelas intervenções, geralmente vazios, em que restava apenas a arquitetura (suas

paredes, suas arestas e tudo mais que contiver). *Into* fala desse espaço interior, criado pelo homem e na sua proporção. *Into* fala da experiência do olhar. Se a pintura moderna alcançou a chamada *realidade pictórica*, em que a materialidade da obra a sustentava, a pintura contemporânea deslocou o real da obra para o *sujeito*, valorizando a sua *experiência* acima de tudo.



Figura 2. Zalinda Cartaxo, *Into*, dimensões variadas, acrílica & tela, Galeria Amarelo Negro Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, 2013.  
Fonte: Zalinda Cartaxo.

**3. CONSTRUÇÃO-COR** (Figura 3) é uma intervenção pictórica realizada no âmbito da exposição coletiva *Pintura como Pensamento*, com a minha curadoria e vinculada ao Projeto de Pesquisa *Bases Conceptuais de Investigação em Pintura* (BCIP), idealizado pelo prof. dr. Antonio Quadros Ferreira, da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal, no qual coordenei um segmento. A exposição foi realizada nas galerias da Câmara Municipal de Torres Vedras, Portugal, entre novembro de 2019 e janeiro de 2020, contando com a participação de mais seis pintores portugueses. Tal intervenção é reflexo das questões tratadas nas obras anteriores, nas quais a questão da *Cor-Luz*

sempre se fez presente. *Construção-Cor* utiliza como material os mostruários de adesivos vinílicos industriais. Trata-se de lâminas auto adesivas nas mais variadas cores, formas e texturas. A estrutura desta intervenção, que inicialmente ocupou uma parede de cinco metros, mas, posteriormente diluiu-se para toda a galeria, obedeceu à forma ortogonal das lâminas, quando foi criada uma dinâmica cromática por mim orquestrada. Se na série *Extensus* prevalecia a *imaterialidade* da cor-luz, em *Construção-Cor* prevalece a *materialidade* das cores luminosas dos mostruários de adesivo vinílico (com luminosidades variadas: cintilantes, metalizados, metalizados-foscos, metalizados com ranhuras, pratas, dourados e bronzes, foscos, brilhantes, laminados, transparentes etc). Se a série *Extensus* oferecia uma experiência fenomenal fundada na picturalização do próprio corpo dentro daquele espaço, a intervenção pictórica *Construção-Cor* possui forte apelo tátil, tendo em vista a multiplicidade e variedade de superfícies das lâminas.



Figura 3. Zalinda Cartaxo, *Construção-Cor*, dimensões variadas, adesivos vinílicos, Galeria da Câmara Municipal de Torres Vedras, Portugal 2019-2020. Fonte: Zalinda Cartaxo.



**4. CROMÁTICA** (Figura 4) é um conjunto de pinturas na forma-tamanho modular de 20 cm x 20 cm, as quais compõem uma intervenção. São mais de quinhentas pinturas, compostas igualmente, por apenas quatro faixas de mesmo tamanho. O nome *Cromática* refere-se à sua questão principal: pintar em cada faixa o máximo de tons e subtons possíveis. Mesmo quando a cor é repetida, está em relação com outra, transformando-se (Lei dos Contrastes Simultâneos). *Cromática* é resultado da intervenção *Construção-Cor*, em que se busca, aqui, a experiência cromática da tinta acrílica & tela. As faixas de cada pintura são próximas em tamanho às lâminas dos adesivos vinílicos, contudo, sua profundidade (cada tela tem quatro cm de profundidade) cria novas relações cromáticas em que a lateralidade das pinturas tem papel relevante (elas são a extensão da área frontal de cada tela). *Cromática* resgata a experiência puramente visual da cor em toda a sua extensão.



Figura 4. Zalinda Cartaxo, *Cromática*, (detalhe), acrílica & tela, 2020.  
Fonte: Zalinda Cartaxo.

**5. CONJUNÇÃO** é um pequeno conjunto de três obras, realizado especificamente para esta publicação, e que existe apenas como imagem. Não é colagem, não é fotografia. São apenas imagens digitais. Como uma espécie de obra de *site-specific*, existe apenas neste contexto. Como neste momento

meu trabalho em atelier está voltado para as pinturas da série *Cromática*, em fase de realização, adotei como processo para esta intervenção de *site-specific* as matérias e materiais que, neste momento, habitam no meu atelier além da tinta acrílica e telas: as fitas adesivas (que utilizo nas minhas pinturas), o papel de seda (que embalo as minhas pinturas), o plástico bolha (que embalo o conjunto das minhas pinturas). Elenquei tudo aquilo que pertence, *a posteriori*, ao meu processo, agora valorizando-os sem protagonismos. Retomo, então, o conceito de *estrutura* e *diagrama* que desenham o meu *modus operandi*. O nome desta série, *Conjunção*, refere-se:

*e, mas, ou, logo, pois, que, como, porque*. CONJUNÇÃO é a palavra invariável que relaciona duas orações ou dois termos que exercem a mesma função sintática. As *conjunções* que relacionam orações independentes ou sintaticamente equivalentes são chamadas de *conjunções* coordenativas (DIANA, 2021, online).

*Conjunção*, que neste contexto de relações é oportuno indicar o *link* com sua definição no google (nota de rodapé 1), alimenta nosso diagrama. A série *Conjunção* é, em si, um *diagrama poético* (Obs: a série *conjunção* está anexada ao texto como obra imagem).

Importante abordar aqui que se a arte atual está para a realidade, com as suas múltiplas possibilidades fenomenológicas, concluímos que ela opera necessariamente numa estrutura temporal, inserida em um diagrama infinito de relações e trocas. A própria História da Arte – considerando-a em toda a sua extensão, não apenas aquela Ocidental – está fundada numa estrutura, num diagrama tão abrangente que seria impossível desenhá-lo, cabendo apenas reconhecer a sua existência.

A *configuração* de que nos fala Alain Badiou sobre a produção de uma artista, por exemplo, é complexa, visto que suas relações – especialmente na arte atual – operam pelo viés do pensamento e do conceito, não necessariamente pela forma. As referências presentes na produção-*configuração* de um único artista inviabilizariam a realização de um *diagrama* exato, dada a sua complexidade, restando também aqui reconhecer a sua existência num plano racional. Apesar disso, dentro do *modus operandi* de cada artista, é possível desenhar um *diagrama*, ainda que incompleto. Os cinco trabalhos que elenquei e apresentei aqui, dentro da minha *configuração*, são a prova disso. Grosso modo, poderia criar um *diagrama* que representaria a minha questão plástico-poética (Figura 5).

Vista a partir de um diagrama, a *configuração* de um artista (ou seja, o conjunto da sua produção artística) expõe sinteticamente as suas principais relações e interesses. Tomando como exemplo a minha própria *configuração*

conclui-se: o cerne da minha configuração é a *pintura*, e, dentro dela, a abordagem crítica dos conceitos e aspectos históricos da pintura, seguida por outra questão que é a relação da luz ou da cor neste contexto. Estas abordagens aparecerão indissociáveis, mesmo quando a técnica utilizada não for propriamente a pintura. Ou seja, as intervenções, as fotografias, os livros de artistas ou vídeos, todos terão como questão a discussão da pintura a partir dos seus conceitos e aspectos históricos sintetizados pela cor-luz. Trata-se de uma abordagem crítica, nessa, depreende-se reflexões sobre as possibilidades da pintura que tangenciam outros meios nos quais, partindo do *conceito de pintura*, pratica-se tal arte *como conceito*.

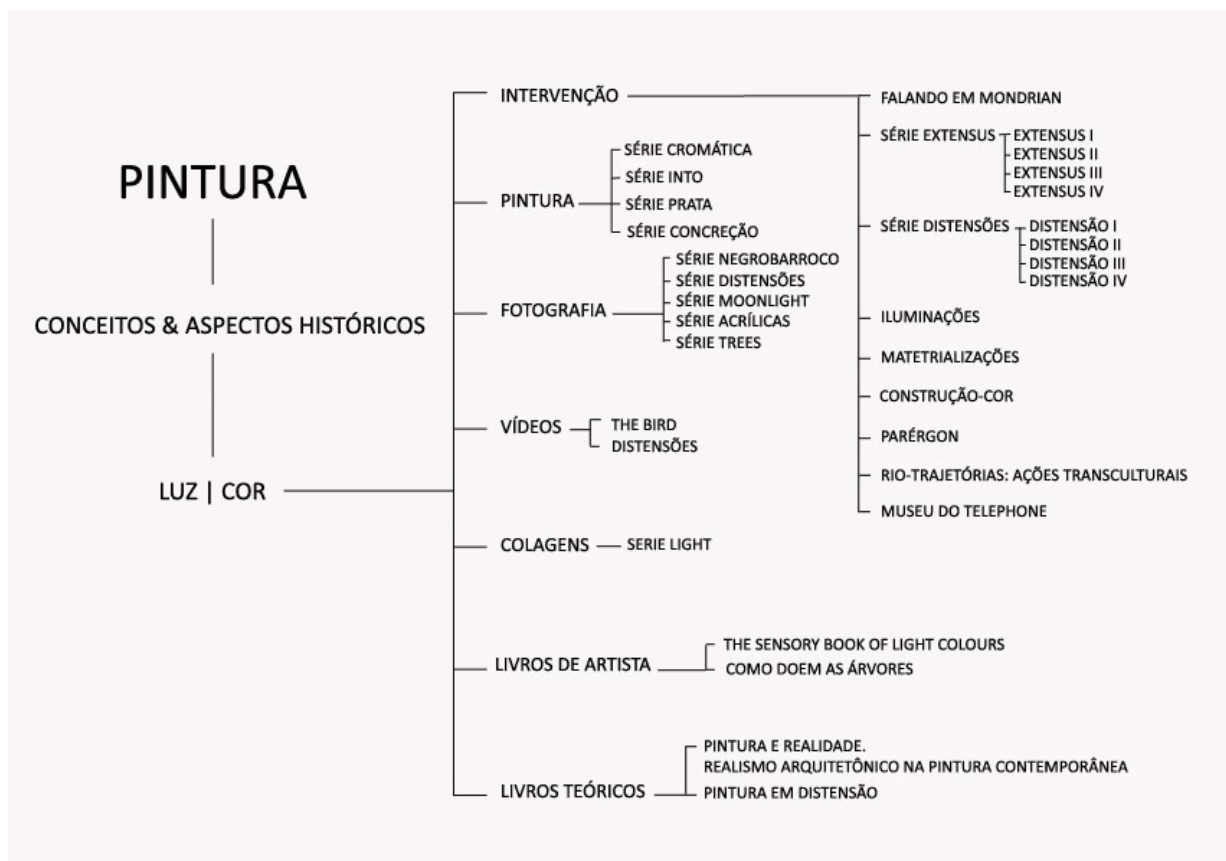


Figura 5. Diagrama referente à configuração da produção de Zalinda Cartaxo. Fonte: Zalinda Cartaxo.

Independentemente das datas de suas respectivas realizações, cada trabalho é uma resposta diferenciada à mesma questão. Mesmo quando os livros teóricos sobre pintura fazem parte do *diagrama*, como é o meu caso, pois são parte do processo artístico, visto que a reflexão teórica caminha junto com

a dinâmica de atelier. Portanto, o *diagrama* oferece uma visão simplificada, contudo abrangente, de uma *configuração* artística. Há de se considerar que, tratando-se de arte, ele possui uma dinâmica rotatória de *fluxo*, uma vez que existe a exigência de diálogo incessante entre as partes.

Os três trabalhos (sem título) da série *Conjunção*, apresentados nesta publicação como obra, são uma tentativa de aglutinar todas as questões presentes na minha *configuração* artística (no meu *diagrama*). No primeiro deles uma superfície de plástico bolha recebe uma faixa horizontal de fita crepe (ambos os materiais são utilizados cotidianamente nos meu atelier). Faz parte do trabalho a transparência que permite a imersão da luz na superfície e, consequentemente, a paisagem natural que se incorpora (o jardim do meu atelier). A faixa de fita crepe afirma a estrutura da pintura ocidental com a referência à linha do horizonte que, de algum modo, acaba por dar ordem à imagem. A fita crepe, opaca, também se constitui como afirmativa da materialidade do plano. O diagrama começa a girar.

No segundo, a partir da mesma imagem anterior e com *zoom*, a estrutura acaba por subdividir-se em três faixas: no alto, o céu visto através do plástico bolha; um pouco abaixo, a opacidade da fita crepe; e finalmente a natureza vista, também, através da transparência plástica. A estrutura das bolhas, em *zoom*, constitui-se como uma espécie de grade que nos lembra da existência da sua superfície (tal qual o Cubismo fez). Novas referências para o diagrama continuar girando.

Finalmente no terceiro, uma folha de papel de seda dobrada com a fita crepe prendendo a dobra no seu verso, colocada verticalmente sobre um portão de ferro que, pela transparência do papel, acaba sendo incorporado pela sua sombra, sintetizando as questões do meu diagrama. Em todos os trabalhos da série *Conjunção* a realidade é incorporada, o que é essencial no desenvolvimento de qualquer trabalho na atualidade. O diagrama complexifica-se.

Ao tomar a minha configuração como modelo é importante abordar o conceito que a perpassa: *subjétil*. Quando o *suporte* e a *superfície pictural* confundem-se, criando um movimento oscilatório de uma dupla travessia, a partir da superfície em direção à profundidade, e depois, no seu retorno, configura aquilo que Didi-Huberman (1985) denomina de *um-dentro-do-outro*. Desse modo, a pintura deve ser entendida como uma dinâmica semelhante à estrutura da dobra. A pintura, como *incarnat*, se livra do estigma da pele deixando de constituir-se como uma superfície. Sua própria estrutura se responsabilizaria pelo diálogo entre a sua existência de suporte (o debaixo: *sub*), a sua existência material (o que é lançado sobre o suporte: *jectus*) e a sua existência significativa (sua indiscernibilidade: *subjétil*). A reciprocidade entre matéria e suporte, em que se criam agenciamentos entrópicos, alinha-se aos conceitos aqui tratados: *configuração*, *estrutura* e *diagrama*.

Concluindo, acompanhando há anos os esforços de jovens artistas vinculados aos Programas de Pós-graduação em Artes Visuais, bem como a dificuldade de localizar no seu processo a questão central que envolve toda a sua produção, a utilização de diagramas e o seu desmembramento constituem-se como meios facilitadores desta descoberta.

## REFERÊNCIAS

BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DIANA, Daniela. *Conjunção. Toda matéria*, [2020?]. Disponível em: <https://cutt.ly/ulNxu01>. Acesso em: 4 mar. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Peinture Incarnée*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

---

## ZALINDA CARTAXO

Artista visual. Professora titular na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNI-RIO) desde 1995. Integrante do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, linha de pesquisa História e Historiografia do Teatro e das Artes, UNI-RIO, desde 2007. Coordenadora do curso de mestrado acadêmico do PPGAC-UNIRIO, 2013-2015. Integrante dos grupos de pesquisas: Teatralidade: espaço, imagem (CNPq); Paradigmas, teorias, conceitos, materiais, poéticas e poéticas: questões construtivas da pintura contemporânea, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes secção Pintura, da Universidade de Lisboa, Portugal (colaboradora). Autora dos livros *Pintura em distensão*, 2006; *Pintura e realidade: realismo arquitetônico na pintura contemporânea – Adriana Varejão e José Lourenço*, 2012; *Revelações: a obra-manifestação de Adriana Barreto*, 2019. Membro do Conselho Editorial do *International Journal of Architecture, Arts and Applications*, desde 2018. Pós-doutorada pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto/Portugal (CNPq/FBA), 2016. Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004. Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo, 2004. Mestre em História e Crítica de Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992. Especialista em História da Arte e Arquitetura no Brasil pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), 1989. Graduada em Educação Artística pela PUC-RJ, 1986. Contato: [z.cartaxo@uol.com.br](mailto:z.cartaxo@uol.com.br)













# **ENTRE O ACERVO E O ESTÚDIO**

Um espaço de  
pensamento

*Marilice V. Corona*

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo analisar as relações que estabeleço entre as representações do “cenário de produção” e os espaços museográficos e seus acervos. Para tanto, irei me ater nos últimos projetos expositivos realizados para o Museu de Arte do Rio Grande do Sul – Porto Alegre (2017) e, também, para o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (2019). Esses projetos foram compostos de pinturas-instalações que incorporam obras dos acervos e cuja montagem torna-se parte fundamental do processo de criação.

**Palavras-chave:** pintura, representação, atelier do artista, autorreferencialidade, acervo.

## **AUTORREFERENCIALIDADE E REPRESENTAÇÃO EN ABYME**

Para compreender melhor as relações que tenho procurado estabelecer, atualmente, entre o espaço expositivo dos museus, os acervos e minhas pinturas de “cenário de produção”<sup>9</sup>, faz-se necessário retornar no tempo e esclarecer como se origina esta investigação.

Há alguns anos me interesso pelo estudo da autorreferencialidade em pintura e os procedimentos meta picturais como estratégia. Em 2009 finalizei minha tese de doutorado em Poéticas Visuais, pelo PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS, intitulada *Autorreferencialidade em território partilhado*. Naqueles anos de pesquisa desenvolvi uma série de pinturas que, na verdade, são fruto e desdobramento de uma investigação de quase 30 anos de trabalho, na qual são discutidas questões relativas à representação, à convencionalidade de seus sistemas, às implicações dos discursos construídos sobre a pintura, e, mais recentemente, às relações e confluências entre pintura, fotografia e outros meios de produção de imagem. Efetivamente, realizei durante a tese, de 2005 a 2010, projetos específicos para os espaços expositivos nos quais as obras seriam exibidas, tomando como motivo representacional a arquitetura do próprio espaço de exposição. Entre muitas questões que os trabalhos procuravam levantar estava o vínculo inelutável entre a parede, a instituição e o quadro como constructo cultural.

9. Termo utilizado por Victor Stoichita (1999).



Da experiência de inserir a fotografia, tanto na captura das imagens arquitetônicas quanto durante o processo de realização das pinturas, surge a representação *en abyme* do espaço de exposição, e, também, do espaço de produção da pintura. Sendo assim, o processo da pintura também é registrado e torna-se motivo representacional para o trabalho.

O termo *en abyme* é oriundo da crítica literária e fora cunhado por André Gide, em 1893, conforme sua obra *Journal 1889-1939*<sup>10</sup>(GIDE, 1951). A frase *en abyme* descreve o fragmento de um texto que reproduz em miniatura o texto em sua inteireza – o texto dentro do texto, em uma duplicação especular. A expressão *mise en abyme, entretanto*, não é gideana. Foi forjada por C. E. Magny (1950) a partir da interpretação do termo utilizado por Gide em *Journal 1889-1939*. Outros autores também utilizaram termos semelhantes, como *construction* ou *composition en abyme*. Os termos têm em comum a designação *en abyme*. Apesar de o leitor identificar o significado do termo com aspectos de vertigem, abismo, perda de referência, na verdade, *abyme* é um termo técnico retirado da heráldica. Segundo Dällenbach, “em um tratado de heráldica, encontramos a explicação de abîme ou abyme: é o centro de um escudo. Diz-se que uma figura está em abîme ou abyme quando ela está, com outras figuras, no meio do escudo, mas sem tocar nenhuma delas” (DÄLLEMBACH, 1977, p15).

Com o decorrer do tempo e a partir da interpretação da crítica literária, o termo carregará os significados citados acima e assumirá um sentido mais amplo. No entanto, para Gide, há um sentido preciso: o sentido de *retroação*.

Eu quis indicar, nessa *Tentative Amoureuse*, a influência do livro sobre aquele que o escreve e durante a própria escrita. Pois, saindo de nós, ela nos muda, ela modifica o andamento de nossa vida; como se vê em física esses vasos móveis suspensos, cheios de líquido, receberem um impulso, quando se esvaziam, no sentido oposto ao do escoamento do líquido que eles contêm. “Nossas ações agem sobre nós tanto quanto nós agimos sobre elas”, diz George Eliot (...). É uma reciprocidade que eu quis indicar, não mais nas relações com os outros, mas consigo mesmo. O sujeito que age é si; a coisa que retroage é um sujeito que se imagina. É, portanto, um método de ação sobre si mesmo, indireto, que eu dei

10. A representação *en abyme* não é um recurso novo, na medida em que podemos encontrá-lo, segundo Foucault, Borges e Dällenbach, na Odisseia de Homero, nas Mil e uma noites, em Hamlet e outros. No entanto, a representação *en abyme* torna-se um recurso muito mais recorrente a partir do modernismo e das teorias da linguagem. No século XX, tanto a literatura quanto as artes visuais, o teatro e o cinema (veja-se 8 e 1½ de Fellini, 1963) utilizarão esse recurso como forma de evidenciar as especificidades e estrutura da linguagem, enfocando-a como tema. No entanto, essa denominação aparecerá apenas no final do século XIX, por criação de André Gide.

aí; e é também, muito simplesmente, um conto. Esta retroação do assunto sobre ele mesmo tem sempre me tentado. É o romance psicológico típico. Um homem em cólera conta uma história: eis o assunto de um livro. Um homem conta uma história não é suficiente. Ele precisa que seja um homem em cólera. E que haja um constante reportar entre a cólera deste homem e a história a contar (GIDE, 1951, p. 40).

De forma geral, a relação dialógica entre o pintor e a pintura já guarda com isso algumas semelhanças, intensificando-se quando a pintura se dobra sobre si mesma. Mas um dos pontos que mais me interessa quando utilizo o recurso *en abyme*, em meus trabalhos, está nas consequências do processo de retroação empreendido por Gide. O autor, ao dar voz ao seu personagem escritor, em *Les Faux-monnayeurs*, que, por sua vez, está escrevendo um romance que leva o mesmo nome, consegue juntar à intriga do romance a história, a crítica e a estética da obra.

Em meu processo, a presença do dispositivo fotográfico, no atelier, permite evocar as três instâncias que constituem a pintura: o espaço de produção, o espaço de representação e o espaço de apresentação. A representação *en abyme*, como recurso metalinguístico e operacional, tem como principal função colocar essas três instâncias em circularidade infinita. Nesse processo instaura-se, em território partilhado, um espaço de pensamento no qual a pintura se interroga sobre seu próprio espaço na contemporaneidade. A pintura dobra-se sobre si e, então, questiona-se sobre todas as instâncias que a constituem.

Os projetos expositivos que venho realizando, desde o ano de 2006, têm levado em consideração o espaço arquitetônico em que as pinturas serão apresentadas. São pinturas-instalações que se organizam em conjunto de peças, e também são interdependentes umas das outras, ativando inúmeras possibilidades de leitura.

Os rebatimentos entre as imagens do espaço expositivo, dos quadros dentro dos quadros e, nos trabalhos mais recentes, da autorrepresentação do pintor no atelier (cujo olhar não se dirige para fora, mas volta-se para dentro) tem por objetivo construir um espaço de jogo reflexivo, do qual o espectador é convidado a participar, pois a auto reflexividade de seu olhar torna-se requisito para que a obra se conclua.

As pinturas de atelier, ou os *cenários de produção*, como denomina Victor Stoichita (1999), assim como os gabinetes de amadores, são gêneros que evidenciam o trabalho metapictural. Cada um deles com suas especificidades e multiplicidades de leituras. Stoichita utiliza o termo *cenário de produção*, aproximando-o do conceito de *poiética*, utilizado por René Passeron, em *L'oeuvre picturale* (PASSERON, 1980, p. 343-345). O modo como trabalha o termo faz com que assuma uma significação mais ampla e expressiva, referindo-se à técnica,



a um fazer amalgamado ao pensamento. Um todo formante. Stoichita, quando analisa as pinturas de atelier do século XVII dos Países Baixos, nos diz “que se pode falar de um “cenário poético” ou de um “cenário de produção” que se constitui, doravante, como manifestação paralela à tematização autoral habitual (o autorretrato)” (1999, p. 303). O autor, inclusive, busca fazer a distinção entre autorretrato, autobiografia e cenário de produção. Conforme o autor:

O cenário poético distingue-se do autorretrato pelo fato de que ele não focaliza a figura do produtor de imagens, mas a produção. Se o produtor desempenha um papel importante (por vezes muito importante) esse é sempre uma consequência de sua relação com o fazer. Lembremos, a esse respeito, que mesmo o autorretrato independente tende, nessa época, a tematizar sua própria gênese [...]. Em poucas palavras, autorretrato é descrição de si mesmo; a autobiografia é a vida convertida em narrativa. O cenário de produção não é nem autorretrato, nem autobiografia, mesmo se ele participa dos dois. Ele tematiza uma parte da existência de um artista que o define como tal. Ele guarda, portanto, algo biográfico, mas não é autobiográfico: a vida de um pintor não é feita apenas de seu trabalho (STOICHITA, 1999, p. 303).

Habitualmente, as cenas de ateliês apresentam-se como espaços povoados de representações. Pincéis, tintas, mapas, desenhos, fotografias, telas enroladas ou apoiadas à parede, cortinas, biombos, um eventual modelo, seja vivo ou não, enfim, instrumentos e ferramentas de trabalho que usualmente estão à mostra com a finalidade de caracterizar o espaço do fazer e da técnica. Mas será só isso? Com o decorrer da história, a autorrepresentação do artista na pintura assume novos significados e, ainda hoje, parece trazer instigantes possibilidades para a criação de novas relações.

O artista sul-africano William Kentridge comenta sobre o importante papel do atelier na criação dos 7 fragmentos para Georges Méliés. Toda sua relação com o espaço, a preparação, a postergação e deambulações acabaram virando tema de seus filmes. Conforme relata:

É como se fosse preciso, antes que o trabalho pudesse começar (o trabalho visível do desenho, do filme ou da escultura), realizar um outro trabalho, invisível. Uma sorte de trabalho teatral, minimalista que supõe um espaço vazio, um protagonista (o artista que se desloca ou permanece imóvel e um antagonista (o papel na parede). Este trabalho, essas deambulações no atelier são o tema dos diferentes filmes que compõe 7 fragmentos para Georges Méliés (KENTRIDGE, 2010, p. 13).

Kentridge homenageia Méliés ao mesmo tempo que tematiza a própria gênese do desenho. Interessa-me aqui não apenas o processo material e formal, mas a dimensão conceitual e reflexiva do processo. Nesse sentido, nos aproximamos do próprio conceito de *poïética* desenvolvido por Passeron, no qual o atelier se apresentaria como local de instauração da obra. Como acrescenta Kentridge:

O atelier é um lugar tradicional onde se criam as imagens. Minhas obras sobre o tema do atelier tratam, portanto, tanto sobre a criação de imagens como atividade artística como sobre sua dimensão histórica. [...] O atelier é um espaço fechado, tanto psicologicamente como fisicamente, como um cérebro muito grande; a deambulação no atelier é o equivalente às ideias que giram dentro da cabeça, como se o cérebro fosse um músculo que a gente pudesse exercitar e colocar em condições e melhorar sua performance. Meus "Fragmentos" são, portanto, o fruto de cogitações interiores, cada fragmento terminado sendo a manifestação dos impulsos que vêm ao espírito e que a gente abandona antes que o trabalho comecem (KENTRIDGE, 2010, p. 13).

Em meu processo de trabalho tudo é encenado para ser fotografado. Eu mesma faço os registros com auxílio do temporizador da câmera. Cada elemento presente na imagem tem uma função no jogo de significações ou relações formais. Interessa-me que instrumentos, livros e referências fiquem a mostra como rastros de um percurso. A parede de fundo funciona como anteparo para muitas imagens e citações. Normalmente me coloco de costas. Interessa-me a cena e não um autorretrato frontal. A posição de costas para o espectador também o coloca *en abyme*. Estamos os dois olhando para dentro e, quando encontramos as imagens ao fundo, nosso olhar volta-se para fora. São as imagens "coladas" à parede que reverberam nos quadros ao lado (Figura 1). Essas imagens são as responsáveis pela ativação do jogo que articulo dentro do espaço expositivo. Quando trabalho em diálogo com os acervos dos museus tenho um farto panorama de possibilidades de assuntos. Dessa forma, muitas camadas de leituras podem ser construídas.

A partir do ano de 2010 comecei a realizar o que chamo de pinturas-instalações. São trabalhos compostos por muitas telas que gravitam, ou se desdobram a partir de uma cena maior, como em *Espaço de jogo (2010-2020)* (Figura1). Essa instalação é uma espécie de *working progress*, pois a cada montagem recebe mais uma pintura que se refere a sua própria montagem ou condição de apresentação. Essa nova forma de configuração me permitirá ampliar as possibilidades de jogar com as imagens, ampliando suas relações de significação. Esse trabalho reúne muitas imagens dos espaços expositivos nos quais foi exibido, mas refere-se a esses através da representação dos documentos de

trabalho. Aqui temos a representação das imagens (dos registros fotográficos, muitas vezes reenquadrados por visores de papel) dos espaços de exposição. Trata-se de um trabalho que representa, entre outras coisas, sua própria genealogia e seus modos de apresentação.<sup>11</sup>



Figura 1. Marilice Corona, *Espaço de Jogo*, 196 x 600 cm, acrílica e óleo sobre tela, fotografia digital e telas em branco, 2010-2019. Coleção da artista. Fonte/fotografia: Marilice Corona.

## ENTRE O ACERVO E O ESTÚDIO - MARGS/PORTO ALEGRE

Em junho de 2017 realizei a exposição *Entre o acervo e o estúdio*, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, em Porto Alegre. Tratava-se de uma vontade antiga, o desejo de poder estabelecer uma relação com o acervo e as imagens que haviam constituído meu olhar e que, de alguma forma, poderiam ser inseridas em minhas instalações, produzindo novos sentidos.

Essa exposição teve como assunto os reatamentos entre o espaço de produção e o espaço de apresentação; as interconexões entre o espaço de

11. Esse trabalho reúne 3 espaços expositivos nos quais foi montado, em ordem cronológica: A Galeria do IAD, UFPel, Pelotas/RS (2010), o Espaço Cultural ESPM. Porto Alegre/RS (2010) e o MARGS – Porto Alegre (2017).

criação e o espaço dedicado à conservação da memória e da cultura. Imagens geram imagens e, nesse caso, o acervo de um museu tem papel fundamental. *A dama de branco* (1906), de Artur Timotheo da Costa, *O vestido verde* (1949), e o *Nu com luva* (1955), de João Fahrion, entre outras, fazem parte da alfabetização do meu olhar e, ainda hoje, a cada visita ao MARGS esse olhar se renova ao descobrir novos aspectos.

Para essa exposição escolhi dois gêneros que se interligavam: o retrato e o atelier do artista. Escolhi alguns retratos femininos que conformam a instalação que intitulei como: *Em jogo – O retrato de Tatiana* (2015), que foi acrescentada de mais peças. São obras que se tornaram ícones do acervo e que, em um novo arranjo, homenageiam os guardas do museu (Figuras 2 e 3). Quando fui ao MARGS fotografar estava sendo exibida uma mostra de retratos femininos. Eu estava lá para fotografar os visitantes diante das obras. E, em determinado momento percebi uma guarda – sabe-se que é menor o número de seguranças mulheres – olhando para um dos retratos. Achei interessante a imagem. Aproximei-me e perguntei a ela se poderia posar para mim e, também, me fotografar olhando para uma pintura de padrões da artista gaúcha Ana Flores, a quem aprecio muito. O fato de fotografar e pintar alguém que “zela” pelas obras parecia-me uma nova estratégia autorreferencial. Mas, ao mesmo tempo, apresentava-se como uma oportunidade de homenagear aqueles funcionários – que garantem o funcionamento desse local de conservação tão importante à arte – que, na maior parte das vezes, permanecem invisíveis. Quantas pessoas colaboram e são necessárias para que um museu exista e funcione?

Para o tema do atelier do artista selecionei quatro pinturas: *Interior de Atelier* (s.d.), de João Fahrion; *Ateliê* (1947), de Carlos Petrucci; *Interior*, de Edson Motta; e *Atelier Julian* (s.d.), de Pedro Weingartner. Essa seleção está vinculada ao tema e à qualidade pictórica, sendo que algumas obras tinham uma história especialmente significativa para estar presentes nessa mostra, seja por algo relativo ao seu autor ou pela imagem representada. Edson Motta, por exemplo, entre os anos de 1945 e 1980, foi professor de teoria, técnica e conservação da pintura na UFRJ. Foi um dos pioneiros em restauração no Brasil e autor de livros essenciais para minha formação, como o conhecido *Iniciação à Pintura* (1976). Na exposição ele integrou a instalação *A história e a arte*. Esse trabalho fala de minha história pessoal e da própria história da arte.

A síntese de planos e formas, tão cara ao modernismo, reverbera entre as pinturas e a escultura *Inca* de Fernando Corona, meu avô (Figura 4). O *Atelier Julian* (da Academia Julian de Paris), por sua vez, representado por Weingartner, apresentava um aspecto curioso, pois fora uma das primeiras academias de Belas Artes a aceitar mulheres em suas aulas. De meu ponto de vista, são obras que se referem ao campo ao qual pertencem.





Figura 2. Marilice Corona, Instalação *Em jogo*, dimensões variadas, 2017 – Exposição Entre o acervo e o eStudio - MARGS Porto Alegre. Composição da instalação: 1. João Fahrion, *Nu com Luva*, 1955. 2. Marilice Corona, *Os- retratos*, 2017. 3. Alberto da Veiga Guignard. 4. *O retrato da senhora Maria de Lourdes Pires da Rocha*, 1936. 5. João Fahrion, *O vestido verde*, 1949. João Batista Mottini, *Retrato*, 1964. 6. Marilice Corona, *O retrato de Tatiana*. 7. Artur Timótheo da Costa, *A dama de branco*, 1906. Coleção do MARGS, Porto Alegre. Fotografia: Filipe Conde. Fonte: Marilice Corona.



Figura 3. Marilice Corona, *Em jogo: O retrato de Tatiana*, 120 x 180 cm, acrílica sobre tela, 2017. Coleção MARGS – Porto Alegre/RS. Fonte/fotografia: Marilice Corona.



Figura 4. Marilice Corona, Instalação *A História e a arte*, dimensões variadas, 2017. Composição da instalação: 1. Marilice Corona, *A História e a arte*, 2017. 2. Edson Motta, *Interior*, S/data (Col. MARGS). 3. Fernando Corona, *Inca*, 1954 Col. MARGS. Fotografia: Filipe Conde. Fonte: Marilice Corona.

A representação do atelier, com a presença do pintor ou não, trata-se de uma alegoria do próprio processo de criação, da gênese do trabalho do artista. É o espaço privado do trabalho manual e da elaboração mental. O espectador, como um voyeur, aproxima-se e espia, adentra a imagem e a intimidade do pintor, tomando contato com toda sorte de objetos, imagens e instrumentos que povoam o estúdio. O cenário de produção oferece pistas sobre o contexto no qual o pintor está inserido. Tudo está nos detalhes. Atelier como estúdio, *studiolo*. O espaço do estudo, do conhecimento e também da produção e revelação das imagens. Mas estúdio também se refere ao Studio P – Projeto de Pesquisa e Extensão em Pintura que coordeno junto à UFRGS. O grupo formado em 2016, contando com cerca de 24 jovens artistas de níveis variados de formação, instaurou um espaço extraclasse que busca estimular a pesquisa, a reflexão e as trocas. Ao modo dos gabinetes de colecionadores, uma parede foi

montada ao longo do período de exposição, tendo como tema nossos espaços de trabalho. Esse trabalho coletivo, composto de muitos quadros, funcionou como mais uma estratégia metapictural que colocava *en abyme* a produção dessa mesma exposição, ao mesmo tempo que estabelecia um diálogo com a mostra coletiva *No eStudio* que o grupo inaugurava, em paralelo, na sala ao lado. Essa montagem foi realizada em uma pequena sala de passagem, que interligava as duas exposições, e onde também instalei as pinturas de ateliês de Petrucci, Weingartner e Fahrion. *Entre o acervo e o eStudio* (com S maiúsculo), em meio a muitas coisas, procurava demonstrar que todo artista se encontra num ponto específico da história; que atrás dele estão muitos artistas, muitas imagens e, salienta-se assim a importância dos acervos para a formação da identidade cultural de um povo, ou mesmo de um indivíduo. Sendo professor, outra relação temporal se estabelece: com os mais jovens transmitimos e, também, atualizamos-nos. *Entre o acervo e o eStudio* experimenta-se o presente deslizante.

## ENTRE O ACERVO E O ESTÚDIO - MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES DO RIO DE JANEIRO

Com o intuito de desdobrar o projeto de exposição realizado no MARGS, em Porto Alegre, levei uma proposta semelhante para o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, conformada, dessa vez, por seis pinturas-instalações que procuraram criar novas relações. Visitar o acervo e descobrir pinturas pouco conhecidas foi um grato disparador de ideias.

Ao utilizar o gênero *atelier do artista* como eixo para essa mostra, procurei reunir pinturas de minha autoria, do acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli de Porto Alegre<sup>12</sup> e do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Nesse processo, o comentário sobre os demais gêneros, como o retrato e a paisagem, também se estabelece e indica como esses se misturam nos quadros dentro de quadros. Um quadro pode conter muito mais assuntos do que parece à primeira vista.

12. Agradeço imensamente o empenho e apoio financeiro da Diretora do Museu Nacional de Belas Artes Monica F. Braunschweiger Xexéo, à Associação dos Amigos do MNBA e a Marga Pasqualli e Egon Kroeß e sua equipe da Galeria Bolsa de Arte de Porto Alegre por tornarem possível levar ao Rio de Janeiro as pinturas que compõe o acervo do MARGS *A Dama de branco* de Artur Timótheo da Costa, *Interior* de Edson Motta, a escultura *Inca* de Fernando Corona e *Em Jogo - O retrato de Tatiana* de minha autoria. De igual forma agradeço ao Diretor do MARGS Francisco Dalcol pela liberação e empréstimo das obras.

A seleção das obras dos acervos foi determinada pelo estudo dos gêneros, o caráter autorreferencial da maior parte das imagens, a qualidade pictórica que apresentam, a potência da imagem para gerar novas relações e, também por aspectos afetivos, pessoais. São imagens que falam de imagens. Entendendo imagem não como coisa, mas como relação.

Em *Iniciação* (Figura 4), uma das instalações elaboradas a partir de obras do acervo do MNBA-RJ, encontraremos uma montagem que reúne a cena de atelier *Iniciação* (2019), de Marilice Corona; *Interior de Ateliê* (1909), de Carlos Chambelland; *Interior com figuras* (1939), de João Fahrion; *A Lição* (1895), de Rafael Frederico; *O escultor Eduardo Rubino* (1913), de Antônio Alice e Luz; e *restauração* (2019), de Marilice Corona. *Iniciação* traz uma série de comentários sobre a formação do artista, tais como: suas referências, seus documentos de trabalho, desejos, impasses e heranças. Interligados pelos vermelhos de cádmio, *A Lição*, *Interior com figuras* e *Iniciação* ativam o jogo entre as múltiplas imagens que habitam o interior dos quadros, assim como aquelas que gravitam em torno deles. Muitos sentidos começam a ser construídos. *A Lição*, de Rafael Frederico, *Interior de atelier* e *Iniciação* falam da educação do olhar; da infância à maturidade. Dentro de *Iniciação* encontramos uma citação ao pequeno quadro *O futuro artista* (1898), de Almeida Junior, que apresenta a cena de um menino deitado no chão, de bruços, a desenhar e copiar no assoalho um pequeno quadrinho de paisagem que ele segura com a mão esquerda. Seria possível dizer que esse pequenino quadro tem por função nos lembrar que a pintura se aprende desde cedo olhando, decifrando e, por que não dizer, amando as pinturas (Figuras 5 e 6).

As diversas instalações incluem, também, representações dos funcionários de diversos setores do Museu (Figura 7), representações da própria montagem da exposição e, posteriormente, foram incorporados alguns de seus visitantes. Uma forma de homenagear a todos aqueles que participam nesse processo de conservação e memória. Somado a isso, o espaço expositivo também virou atelier e todo processo foi fotografado e mais pinturas passaram a ser agregadas à exposição. Esse processo *en abyme* durou até o final do período da mostra. A representação do atelier me permite realizar a sobreposição de múltiplas temporalidades, não apenas através do agenciamento entre imagens, que foram produzidas em períodos de tempo distantes, mas também pelas interpolações de tempo entre fatura e apresentação.





Figura 5. Marilice Corona, Instalação *Iniciação*, dimensões variadas, 2019, Exposição Entre o acervo e o estúdio, 2019 MNBA- RJ. Composição da instalação: 1. Rafael Frederico, *A Lição*, 1895 (MNBA). 2. João Fahrion, *Interior com figuras*, 1939 (MNBA). 3. Marilice Corona, *Iniciação*, 2019. 4. Marilice Corona, *Luz e restauração*, 2019. 5. Marilice Corona, *O modelo*, 2019. 6. Carlos Chambelland, *Interior de Ateliê*, 1909 (MNBA) 7. Antônio Alice, *O escultor Eduardo Rubino*, 1913. (MNBA). Fonte/fotografia: Marilice Corona.



Figura 6. Marilice Corona, *Iniciação*, 100 x 150 cm, acrílica sobre tela, 2019. Coleção MNBA/RJ. Fonte/fotografia: Marilice Corona.



Figura 7. Marilice Corona, (Detalhe) Instalação *Iniciação* no MNBA, Rio de Janeiro, 2019. Col. MNBA/RJ. Fonte: Marilice Corona.

É importante salientar o momento da montagem como ato criativo. O processo de montagem faz parte da construção criativa porque, ao aproximar certas imagens umas das outras, novos sentidos são instaurados. Estabeleço relações formais, de cores e de significação. Trata-se de um verdadeiro jogo entre as imagens, os formatos, as cores, os intervalos e o espaço da parede. Procuro configurar as paredes ao modo dos *gabinetes de amadores*, tão em voga no século XVII. Em minhas montagens, crio uma tela maior composta de muitos “quadros” e “documentos de trabalho” em seu interior. Nesse processo já planejo as imagens que gravitarão ao seu redor, ou seja, já preexiste um pensamento de montagem. Mas, durante a montagem das pinturas no espaço físico, novas associações surgem e se abrem para novas possibilidades, novas pinturas podem ser produzidas e incorporadas.

O quadro dentro do quadro é um dos procedimentos metapicturais mais comuns da representação *en abyme*. Os espelhos, as janelas, as portas e o quadro dentro do quadro podem ser considerados metáforas da pintura e elementos que reafirmam o trabalho metapictural. Todos eles reafirmam, se o espelho é quadrangular, a estrutura do quadro-objeto. Esse, por seu lado, mais aproximado do quadro dentro do quadro, trata-se de uma superfície de projeção como o próprio suporte da pintura. A imagem refletida no espelho é regida pelas mesmas regras da perspectiva linear. Por isso, muitas vezes pode ser considerado um quadro dentro do quadro. Uma referência histórica importante para meu trabalho são os antigos *Gabinetes de amadores*. Esses

“quadros-catálogos”, que exibem pinturas dos mais variados gêneros, me fazem pensar na estrutura de minhas montagens. A instigante análise que Victor Stoichita tem empreendido sobre o tema tem me ajudado a pensar sobre meu próprio trabalho e os modos de apresentá-lo. Com relação à representação do quadro dentro do quadro, Stoichita afirma que o auge desse procedimento dar-se-á no século XVII, mas, será em Flandres que os pintores, através desse mecanismo, darão origem a um novo gênero pictural, chamado *gabinets de amateurs* ou *pintura de coleções*. Conforme o autor, como documentos, esses quadros revelam preciosas informações sobre o contexto artístico e social daquele período: a relação entre os artistas e a organização das corporações, os colecionadores, os cientistas e os diletantes. Mas chama a atenção que, se por um lado os *gabinets de amateurs* nos chegam como um testemunho de época, fazendo menção a todo o contexto extraquadro, ou seja, ao contexto histórico em que este tipo de representação está inserido, por outro lado, a realidade de dentro do quadro e as relações estabelecidas entre as imagens nos revelam associações de outra ordem. As leituras podem ser múltiplas. “A relação que se estabelece na representação do interior de uma galeria tem como característica que cada imagem, cada quadro, que é uma entidade em si, tem por “fundo” o conjunto das outras obras. Nesse caso, torna-se “figura” para desaparecer pouco depois como “fundo” em relação a outras” Conforme Stoichita, “a contextualidade operante em uma coleção ocasiona – provoca mesmo – a situação autorreflexiva: perceber um quadro como ‘figura’ que se destaca de um ‘fundo’ é perceber uma obra de arte que se destaca (ou se projeta) de um (sobre um) ‘fundo’ que não é outro senão ‘a arte’” (STOICHITA, 1999, p. 50).

São essas ativações que podemos provocar, por exemplo, ao colocar pinturas contemporâneas ao lado de pinturas do século XIX. Que novos contextos e intertextos podem ser construídos? Que aproximações são possíveis? Quantos detalhes podemos descobrir e ativar quando estabelecemos novos jogos entre as imagens? *Entre o acervo e o estúdio* celebra o amor pelas imagens. Refere-se a essa “coleção particular” que construímos durante uma vida, bem como à importância das instituições e seus acervos que não cessam de nos alimentar. Em forma de cópias xerox, fotografias, impressões digitais e reproduções, as imagens se multiplicam, povoam as paredes dos ateliês e conformam nosso “museu imaginário”.

No jogo entre as imagens, evidencia-se a consciência de que fazer pintura hoje é encontrar-se em um ponto específico de uma linha histórica muito antiga. Uma história perpassada por inúmeras querelas e embates, que ainda hoje reverberam na discussão sobre sua pertinência.

Mas preste atenção! Tudo está nos detalhes. Atelier como estúdio, *studiolo*. O espaço do estudo, do conhecimento e também da produção e revelação

das imagens. Nesse espaço as imagens se desdobram, se replicam, elas dão vida, em idealidade, a uma especularidade sem fim.

## REFERÊNCIAS

DÄLLEMBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.

GIDE, Andre. *Journal 1889-1939*. Paris: Gallimard, 1951.

KENTRIDGE, Wiliam. *Cinc themes*. Milan: 5 Continents Editions, 2010.

PASSERON, René. *L'oeuvre picturale*. Local: Editora, 1980.

STOICHITA, Victor. *L'instauration du tableau*. Genève: Droz, 1999.

---

## MARILICE V. CORONA

Artista visual. Professora de Pintura do curso de Bacharelado em Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/UFRGS), desde 2012. Coordenadora do Projeto Studio P – atelier aberto de pintura: pesquisa e extensão, desde 2016. Doutora em Poéticas Visuais pelo PPG-Avi/UFRGS, com estágio doutoral em l'Université Paris I – Panthéon Sorbonne – Paris, França, 2009. Mestre em Poéticas Visuais – Pintura pelo PPG-Avi/UFRGS. Graduada em Pintura, 1998, e Desenho, 1990, pelo Instituto de Artes da UFRGS. Exposições individuais e coletivas em âmbito nacional e internacional, desde a década de 1990.

Contato: [mvcorona@terra.com.br](mailto:mvcorona@terra.com.br)



## **A CARNE DA IMAGEM**

Apontamentos de cinema,  
vídeo e fotografia numa  
prática em pintura

*Ricardo Melo*

**Resumo:** Este breve texto, escrito da perspectiva de uma prática de pintura cotidiana em ateliê, procura tecer uma análise sobre minha produção poética, considerando a sua relação com as lógicas imagéticas - próprias aos meios do cinema, do vídeo e da fotografia analógica - que são inseridos nessa situação pictórica por meio de apropriações. Ou seja, a partir da análise sobre a feitura dessa pintura, numa produção contínua de mais de uma década, foram estudadas algumas das reverberações e determinações visuais advindas de uma imiscuição entre os meios visuais técnicos, eletrônicos, químicos e óticos, na medida em que se colocam como matéria-prima dessa pintura.

**Palavras-chave:** pintura, poéticas visuais, fotografia analógica, imagem videográfica, imagem cinematográfica.



Figura 1. Ricardo Mello, *Ateliê*, julho/2020. Fonte: Ricardo Mello.

Os processos em pintura aqui considerados se valem de dispositivos visuais outros, antes mesmo da elaboração na fatura pictórica. Nesse caminho, considero cada um desses recursos visuais – cinema vídeo fotografia analógica – como sendo dotados de linguagens imagéticas próprias, que dão forma a experiências visuais específicas e distintas entre si. Por conta disso, ao longo dos anos de ateliê e pesquisa poética, busquei refletir também sobre tais linguagens visuais em paralelo com a prática e reflexões da pintura – escavando-as, desvelando-as e explicitando-as – naquilo que possuem no âmago de sua estrutura constitutiva, de sua pele, de sua “carne”.

No presente texto procurarei traçar algumas dessas considerações como pintor, professor e pesquisador da área das Artes Visuais, pois entendo que, além da importância das pesquisas poéticas, igualmente se impõe a necessidade dos estudos das imagens visuais, bem como dos trânsitos entre dispositivos visuais midiáticos e suas inserções sociais.

Trata-se aqui de uma prática de pintura lenta e manual, que tem como seu ponto de partida a tentativa da fiel cópia visual de uma imagem em vídeo advinda de um filme cinematográfico, captada num slide fotográfico e projetada na escuridão sobre o suporte (Figura 2). Há então uma elaboração do processo de pintura, camada de cor por camada de cor, em separado, uma por vez – ponto a ponto da retícula, horizontalmente. Ao final de cada linha, passa-se para a pintura da próxima, logo abaixo, tal como consta na retícula da imagem projetada (Figura 3 e 4).



Figura 2. Ricardo Mello, Projeção de fotografia em slide para a pintura *imersão noturna #493*, 2019.  
Fonte: Ricardo Mello.



Figura 3. Ricardo Mello, processo de trabalho na pintura *imersão noturna #493*, 10 x 13 cm acrílica sobre chapa de PVC, 2019. Fonte: Ricardo Mello.

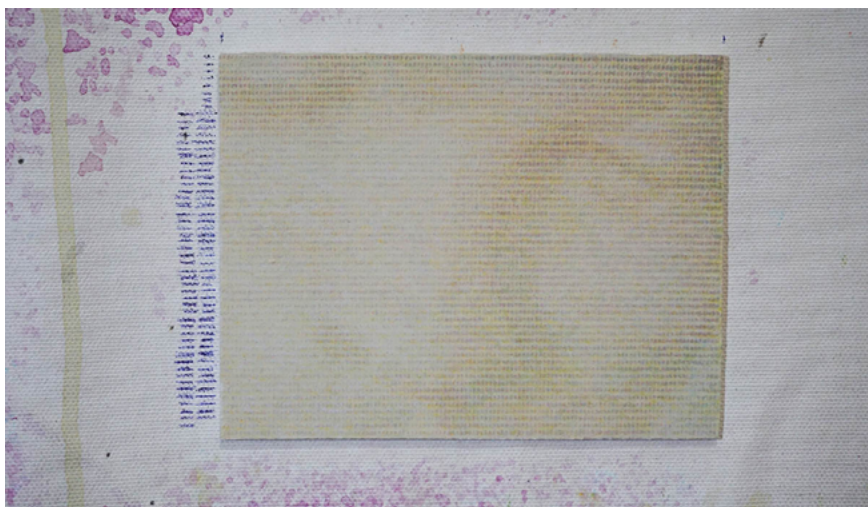


Figura 4. Ricardo Mello, pintura finalizada *imersão noturna #493*, 10 x 13 cm, acrílica sobre chapa de PVC, 2019. Fonte: Ricardo Mello.

A separação das cores durante a feitura pictórica acontece a olho nu, diretamente a partir da imagem integral projetada. Ou seja, durante a execução da pintura da camada de cor magenta (que é sempre a cor inicial deste processo), copia-se na tela apenas o que corresponde ao magenta dos pontos da reticula exibida pela imagem fotográfica, e assim é feito, sucessivamente, com as outras cores (utilizo com mais frequência nessa elaboração as cores



magenta, amarelo e ciano, nessa ordem – e, de acordo com as situações particulares de cada pintura, eventualmente também vermelho, azul e verde). Tal exercício da pintura – imiscuída com a imagem de um filme de cinema visto no vídeo, captada pela fotografia – teve sua origem num estudo feito sobre o movimento identificado como *Fotorrealismo*, ou *Hiper-Realismo*, de meados da década de 1970.

O termo Hiper-Realismo é empregado aqui como uma das possíveis variações históricas dos termos *Super-realismo* ou *Fotorrealismo*, originalmente na língua inglesa *Superrealism*, empregado pelo teórico Edward Lucie-Smith (1981), e *Photo-Realism*, respectivamente. Cabe esclarecer que em um livro homônimo foram dispostos os preceitos que caracterizaram esse movimento, tendo sido escrito pelo autor, crítico e galerista Louis K. Meisel (1980).

Nos desdobramentos iniciais desta pesquisa contínua em pintura, que pinta a imagem de uma foto, o Hiper-Realismo representava a culminação da imbricação técnica e histórica entre os meios da pintura e da fotografia. Nesse sentido, propôs uma radicalização da sistemática figurativa pictórica, em sua aproximação visual com o meio da fotografia (aparente e superficialmente correspondente à complexidade da realidade observável), ao transpor uma imagem desse meio para o plano pictórico considerando e, ainda, se atentando para todas as idiossincrasias da construção imagética fotográfica (tais como uma série de assimetrias das figuras, além da simultaneidade entre planos nítidos e fora de foco numa mesma imagem, por exemplo). Importante observar, ainda, que esse movimento teve suas bases referenciais na Arte Pop<sup>13</sup>.

Ao longo do tempo, constatei que tramava uma pele na fatura pictórica com uma qualidade de superfície que ressaltava a condição de *imagem de segunda geração*, característica presente no *frame* de vídeo apropriado pela fotografia. No entanto, tal feito era realizado sem chegar ao ponto de se desprender totalmente da cena anteriormente representada, tampouco cair em uma situação de abstração.

Esta tessitura pictórica a partir da retícula videográfica se dá por uma confrontação visual sutil e pulsante – lentidão da fatura e observação pictórica, que remontam o resíduo da fugacidade contínua derivada do vídeo, congelado pela captação fotográfica. Uma matéria-prima advinda de um cenário urbano

13. Os artistas da Arte Pop transpunham, majoritariamente, para as suas pinturas imagens que eram apropriadas de outros meios visuais, os chamados meios de *segunda geração*. Além disso, a aplicação ou cópia de tais imagens era realizada de um modo que sublinhava tal situação, através de uma planificação dos volumes anteriormente representados na imagem original. Os retratos que Andy Warhol pintava usando largas áreas de cores planas – características da técnica de serigrafia que o artista escolheu em detrimento das ferramentas tradicionais de pintura – são exemplos disso.

organizado em sintonia e dependência com a difusão e produção de imagens e informações, no qual as imagens da mídia acabam por definir toda uma realidade coletiva. Um “universo da sobre-exposição e da obscenidade, saturado de clichês, onde a banalização e a descartabilidade das coisas e imagens foi levada ao extremo” (PEIXOTO, 1988, p. 361).

No sentido, procurando aproximar ainda mais este texto aos caminhos e errâncias de ateliê, referencio algumas citações dos meus cadernos escritos nesses espaços– diários do cotidiano de produção pictórica. Essas citações aparecem formatadas como no exemplo abaixo (retirado dos primeiros passos desse percurso), na fonte tipográfica Courier New, com sua data de registro ao fim da citação:

Há tempos estou para registrar essas coisas todas aqui. Com +/- umas 20h pintando sobre a chapa de metal (na primeira tentativa de passar para a pintura uma imagem de TV), venho aqui registrar isso. Primeiro, o fato de decidir [...] levar a cabo a 1ª ideia (pintar imagens da TV c/ parte de uma legenda aparecendo). [...] Na sessão de fotos onde capturei as imagens da TV com um filme slide, além de utilizar os mesmos vídeos, passei antes na vídeo-locadora e procurei alugar o que chamo de *filme-excesso*. Aquele filme que normalmente eu nunca pegaria. Aquele filme que não chama a atenção de ninguém. Aquele filme que não tem nenhum ator/diretor conhecido e que dá a impressão de estar “sobrando” (talvez, até mesmo, dando uma ideia de abandono/esquecimento). Acabei escolhendo para pintar, uma imagem dos meus vídeos mesmo (-retomar ideias-), mas os resultados que os slides do filme-excesso colocaram foram um tanto interessantes. Caminhos que são apontados. [...] Estéticas diversas. Enquadramentos distintos. Um determinado olhar que perpassa todas as imagens. Agora pintando pixel a pixel. Camada de cor por camada de cor. Prazo mínimo auto-estipulado: 100 horas. Com +/- 20h de pintura, e ainda não há nada para ver. Esperar as 100 horas. (22/03/2005)

Com efeito, a produção massiva que a indústria do cinema despeja, ano após ano, no mercado audiovisual internacional foi responsável por gerar uma quantidade inumerável de produtos cinematográficos, intitulados por mim como “*filme-excesso*”. Uma sobra colecionada por mim em fitas VHS, consideradas arcaicas pelos padrões do atual panorama mercadológico audiovisual,

no qual a obsolescência é regra imposta pela velocidade e quantidade de produção, constante e ininterrupta.

A noção de excesso implicada nesta concepção – ou seja, aquilo que excede, que sobra, que ultrapassa – aponta para o estatuto atual das imagens, informações e meios de comunicação. Esse processo poético contempla a transformação de uma imagem proveniente de tal realidade – uma imagem comum, seriada e banal – transmutada então em uma imagem única. Opera-se uma espécie de metamorfose, de uma imagem excessiva e saturada nela mesma, para uma reconstrução sua na pintura, abrangendo confrontação e diálogo nesse encadeamento tenso e insolúvel.

No sentido dessa concepção de “filme-excesso”, nota-se que, no modelo atual de sociedade urbana, tanto a ação quanto a fala são frequente e intensamente permeadas por diversas etapas midiáticas. São, assim, determinadas e regidas por esses novos dados e coordenadas pela percepção das imagens. O filósofo Paul Virilio (1932-2018), que se dedicou justamente a teorizar a respeito destes entremeios humanos situados na contemporaneidade, acrescenta que:

De fato, não se pode falar hoje do desenvolvimento do audiovisual sem interrogar igualmente este desenvolvimento da *imagerie* virtual e sua influência sobre os comportamentos ou ainda sem anunciar também esta *nova industrialização da visão*, a instalação de um verdadeiro mercado da percepção sintética com o que isto supõe de questões éticas, [...] sobretudo a questão filosófica daquele *desdobramento do ponto de vista*, daquela divisão da percepção do ambiente entre o animado, o sujeito vivo, e o inanimado, o objeto, a máquina de visão (VIRILIO, 2002, p. 86).

Aqui, o tempo prolongado desse processo pictórico específico compreende uma feitura humana e manual vagarosa, que aborda e reconstitui, nos termos indicados, a imagem proveniente da captação e transposição de aparelhos óticos, químicos e eletrônicos. Uma pintura com latências de propriedades particulares de fatura, distanciando-se dessas matérias-primas, ao longo da vivência diária de ateliê pois, como observei certa vez:

[...] De qualquer forma, ao longo desse tempo acabei constatando que algo que aconteceu nas últimas etapas do trabalho na pintura me parece agora ter sido decisivo para que ela ficasse “incompleta” e inacabada da forma como ficou. Na finalização da primeira pintura (e desde o início do processo) trabalhei no sentido de constituir uma imagem “perfeitamente” fotográfica, tal como haviam sido minhas pinturas prévias ao mestrado. Porém, a coisa não aconteceu assim no final das contas.

Por uma série de razões (a pressa em terminar, o slide que “derreteu”, o próprio processo vindo à tona, etc) a pintura “imersão noturna #047”<sup>14</sup> acabou ficando dessaturada/desbotada. Então, esse “algo” que mencionei mais acima foi basicamente o meu medo de “fechar” fotograficamente a pintura “imersão noturna #053”. O que quero dizer é que, como o “acaso accidental” fez com que a pintura “#047” resultasse em uma imagem inusitada que me interessou sobremaneira, dessa vez, ao invés de perseguir um resultado fotográfico durante as últimas etapas, trabalhei com o cuidado para que a imagem ficasse realmente desbotada. Ou seja, alterei o meu ‘protocolo operatório’. E agora parece claro que não devo/deveria fazer isso. A situação provavelmente acarreta mesmo essa contradição maluca de eu ter que pintar me empenhando para constituir uma imagem fotográfica **para que ela não fique fotográfica**. (16/05/2007)

Naquele momento, eu considerava o conhecimento e aprendizados que pude estabelecer em relação ao movimento Hiper-Realista e a sua produção, ressignificando-o e trazendo, assim, os estudos e considerações realizados a partir dele para dentro deste processo. Tais direcionamentos tiveram como guia reflexivo as já mencionadas teorias de Virílio.

O filósofo aborda criticamente as profundas alterações instauradas na nossa percepção, ocasionadas por conta das novas situações midiáticas dispostas no convívio com o mundo. Observamos que “na interface da tela, tudo já se encontra lá, tudo se mostra na imediatez de uma transmissão instantânea” (VIRILIO, 1993, p. 13).

A pintura traz consigo a exigência de um procedimento que envolve uma outra temporalidade, oposta àquela imposta na “instantaneidade da ubiquidade” (que) resulta na atopia de uma interface única. Depois das distâncias de espaço e tempo, a *distância-velocidade* abole a noção de dimensão física” (VIRILIO, 1993, p. 13 – grifo meu). Na percepção do sujeito contemporâneo, a “organização do tempo se dá a partir de uma fragmentação imperceptível da duração técnica, onde os cortes e as interrupções momentâneas substituem a ocultação durável” (VIRILIO, 1993, p. 14).

14. Minha produção em pintura mencionada nesse texto pode ser vista no website portfólio: <http://ricardoperufomello.com.br>



Tais aspectos são característicos da linguagem cinematográfica e, conforme analisa Virilio, tiveram contribuição fundamental para alterar o próprio sentido de espaço e tempo na contemporaneidade. Uma vez que:

Da estética da aparição de uma *imagem estável*, presente por sua própria estática, à estética do desaparecimento de uma *imagem instável*, presente por sua fuga (cinemática ou cinematográfica), assistimos a uma transmutação das representações. À emergência de formas e volumes destinados a persistir na duração de seu suporte material, sucederam-se imagens cuja única duração é a da persistência retiniana [...]. *Aqui, mais do que em qualquer outra parte, as tecnologias avançadas convergiram para moldar um espaço-tempo sintético* (VIRILIO, 1993, p. 19-20).

A instauração gradual do espaço-tempo sintético, mencionado pelo autor, encontra paralelo com a própria história de desenvolvimento do meio cinematográfico. Nos seus primórdios, esse se caracterizava pela disposição simultânea e prolongada de todos os elementos a serem apresentados, no interior de um mesmo quadro, valendo-se das “convenções da cena teatral (frontalidade, unicidade e constância do ponto de vista)” (MACHADO, 2002).

A partir dessa disposição inicial, herdada da tradição da pintura e do teatro, o cinema começou a desenvolver sua linguagem específica, através de um gradativo processo de linearização da montagem sequencial de diferentes planos cortados. Processo que “é resultado de uma convenção que se cristalizou ao longo de uma sucessão infinita de filmes”<sup>15</sup> (MACHADO, 2002, p. 106).

Essa cristalização não se deu de forma rápida e sem resistências por parte do público frequentador das salas de cinema ao longo do século XX. Principalmente nas primeiras décadas do século, a sensação experimentada por esse público era a de vertigem, “a vertigem de uma proximidade sobrenatural. Porque a tela é uma espécie de abismo, no fundo do qual o reflexo das imagens provoca, mais que o olhar, a visão” (PRIEUR, 1995, p. 9).

Relevante aqui foi a percepção do quanto essa linguagem cinematográfica entranhou-se, gradual e irreversivelmente, em nossa percepção e no seu modo de funcionamento. Como nos lembra Philippe Dubois, o cinema:

[...] Há mais de um século, e profundamente, forma nosso imaginário – o da imagem e o do movimento, pelo menos. Queiramos ou não, nosso pensamento da imagem é hoje um pensamento “cinematográfico”. Henri Bergson percebeu isto desde o início, com suas famosas teses sobre o ‘mecanismo cinematográfico’

15. Ibid., p. 101.

do pensamento' (*A evolução criadora*, 1907). [...] O imaginário cinematográfico está em toda parte, e nos impregna até em nossa maneira de falar ou de ser. Quem, ao percorrer de carro um longo trajeto numa vasta paisagem aberta, não pensou, com a ajuda da música no rádio, numa figura de *travelling* mergulhando na tela panorâmica de seu para-brisa? (DUBOIS, 2004, p. 25).

Por tudo isso, acredito que nossas memórias e sonhos encontrem-se intensamente impregnadas dessa lógica visual cinematográfica. Uma lógica que fragmenta em cortes distintos, dos mais diversos tipos de planos cenográficos, o que se desenrola sequencialmente numa narrativa. Resultado de seu percurso histórico como dispositivo, em que "A noção de plano, entendida como fragmento de uma ação em que apenas um dado essencial é colocado de cada vez, começa a ser esboçada na mesma medida em que o quadro primitivo é triturado em unidades diferenciadas" (MACHADO, 2002, p. 104).

O espaço perspectivista, que fora plenamente sistematizado no período renascentista, começou a perder seu estatuto de modelo padrão na representação de um espaço tridimensional sobre superfícies bidimensionais, especialmente a partir das pinturas de Paul Cézanne (1839-1906) (TASSINARI, 2001), na esteira de movimentos como o Neoimpressionismo e o Cubismo.

Após a arte moderna do século XX, e posterior retorno à figuração na pintura ocidental da década de 1960, atualmente a pintura dialoga constantemente com os métodos de construção e disposição visual, tais como a foto e a cinematográfica – como no caso do trabalho do pintor belga Luc Tuymans. O pintor emprega "documentos fotográficos, muitas vezes recentes eventos sociopolíticos de natureza controversa [...] fazendo uma investigação do incômodo presente na imagem e sua conexão com a história"<sup>16</sup> (GINGERAS, 2002, p. 332).

Outro aspecto presente no seu trabalho é, de fato, a forte relação que esse apresenta com o meio cinematográfico. Na pintura de Tuymans, "uma imagem difícil é lentamente construída através de camadas de tinta sobre a tela – entrando e saindo de foco como na técnica cinematográfica da fusão"<sup>17</sup>. Relação essa que se explicita também pelos seus cortes e enquadramentos

16. Livre tradução de: "Tuymans frequently works from photographic documents, often of recent sociopolitical events of a charged or contested nature [...] Tuymans has ruthlessly and systematically made his work and investigation of the uneasiness of the image and its connection to history". GINGERAS, Alison M. "Luc Tuymans". In: BAYRLE, Thomas; BREUVART, Valerie (Org.). *Vitamin P: new perspectives in painting*. Nova York: Phaidon, 2002. p. 332.

17. Livre tradução de: "a troubling image is slowly built up with layers of paint on the canvas – coming in and out of focus much like the cinematic technique of dissolve". Ibid., p. 332.

das imagens, visto que a “narrativa implícita nas pinturas de Tuymans é primordialmente transmitida através de pedaços carregados de informação, que são revelados apenas por pequenos detalhes do plano”<sup>18</sup>.

Assim, por meio de diálogos pictóricos como esse, que abordam a fragmentação da imagem pelas máquinas de visão:

O ponto de fuga, centro onipresente do antigo olhar em perspectiva, dá lugar à instantaneidade televisada de uma observação prospectiva, de um olhar que transpassa as aparências das maiores distâncias, dos mais vastos espaços. Nesta experiência final do espaço que subverte a ordem de visibilidade surgida no Quattrocento, assistimos [...] a uma espécie de teleconquista das aparências (VIRILIO, 1993, 23.).

Sobre esses diálogos também pondera Luiz Paulo Baravelli, artista e professor paulista, em um texto que escreveu para o catálogo de uma mostra de trabalhos em vídeo. Nele, Baravelli confronta a sua compreensão particular da pintura com esse panorama perceptivo, relacionando-a com o referido aspecto visual narrativo fragmentado, refletindo, a partir disso, sobre a pertinência e a miríade de adeptos que a pintura demonstra atualmente, bem como sobre sua própria insistência em trabalhar com ela. “Acho que a resposta está na palavra ‘narrativa’” (BAVARELLI, 1991, p. 45), pondera o pintor.

Segundo ele, os artistas visuais têm hoje uma relação difícil com a narrativa. Baravelli comenta que identificar o trabalho de um artista visual como sendo “literário” é quase uma ofensa, e que:

Em nome de uma suposta modernidade achamos que o fragmentário, o não-linear, o aleatório, são essenciais na linguagem de hoje [...] mas o ponto doloroso é que todas as formas de arte (inclusive o vídeo) são intrinsecamente narrativas – todas menos a pintura [...]. A pintura é a única forma de arte onde o observador tem acesso imediato ao total da obra, instantaneamente [...]. Mesmo a fotografia é sempre um instante de um tempo que flui

Ele pontua, nesse sentido, a condição da pintura de modo claro e pungente, ao argumentar que:

18. Livre tradução de: “So much like cinema, the implied narrative in Tuymans's paintings is primarily conveyed through charged bits of information revealed only by small details in the picture plane”. Ibid., p. 332.

A leitura das formas narrativas é sempre, metaforicamente, da esquerda para a direita, um movimento paralelo [...] à tela do cinema (ou do vídeo), ao desenrolar do tempo. Mas a leitura de uma pintura é de fora pra dentro, "perpendicular" à superfície pintada. [...] A cada nova visão tudo se aprofunda, indefinidamente. Creio que há uns 25 anos tenho na estante uma reproduçãozinha [sic] [...] de uma pintura do Matisse. Depois de tanto tempo conheço a pintura de cor [...] mas [...] sua profundidade me parece inesgotável. Mais do que uma janela, uma pintura é um espelho e uma grande obra de arte terá a profundidade que o espectador tiver (BAVARELLI, 1991, p. 44-45).

O pintor conclui retomando conceitos do vídeo para confrontá-los, por fim, com o espaço e a percepção inerente à pintura. Baravelli aponta que:

Acostumados à TV, onde cada cena dura frações de segundo, contemplar uma imagem fixa funciona em outro nível do cérebro; ela não pertence ao mundo da análise, mas ao da síntese [...]. A construção da imagem fixa alude não ao *glamour* da superfície, mas ao abismo da interioridade (BAVARELLI, 1991, p. 44).

De modo que a pintura concluída (Figura 5) engloba aqui, por meio das referências visuais que carregou dos resquícios impregnados de ruídos próprios, a complexidade dos percursos imagéticos mencionados. Almeja-se, por fim, uma densidade implicada pelo fazer intenso e extenso –ao longo de dezenas ou centenas de horas dedicadas na fatura de cada uma delas– numa pintura pulsante por suas oscilações temporais e de reconstruções imagéticas.

Assim procedo, na intenção de colocar-me em situações de riscos e de incertezas, ao longo de momentos de interrogações e inquietações, durante cada camada de cor – nas quais a membrana da fatura pictórica vai se formando por meio da sobreposição contínua. Quanto mais me aproximo das camadas finais, mais a membrana formada pela fatura pictórica se espessa, como uma pele em sua tessitura, conferindo autonomia plena ao corpo pictórico.

Na elaboração desse corpo, a diluição da tinta acrílica na água confere à pintura algumas particularidades semelhantes às da técnica de aquarela. Observa-se isso na medida em que a operação de disposição do pigmento sobre a superfície se dá de modo minucioso e lento, em cada espargir fluido do pigmento sobre a superfície, também no uso incessante da diluição da tinta para executar a pintura e, por fim, na aplicação de camadas que se sobrepõem e se somam por transparência, mesclando-se, tanto entre si quanto com o branco do suporte. Portanto, assim como na aquarela, o branco se configura aqui como o não pintado da tela finalizada. Assim como também acontece na



aquarela, a materialidade da fatura é mínima e fosca, o pigmento é aplicado através da absorção do aglutinante e da água pela superfície.

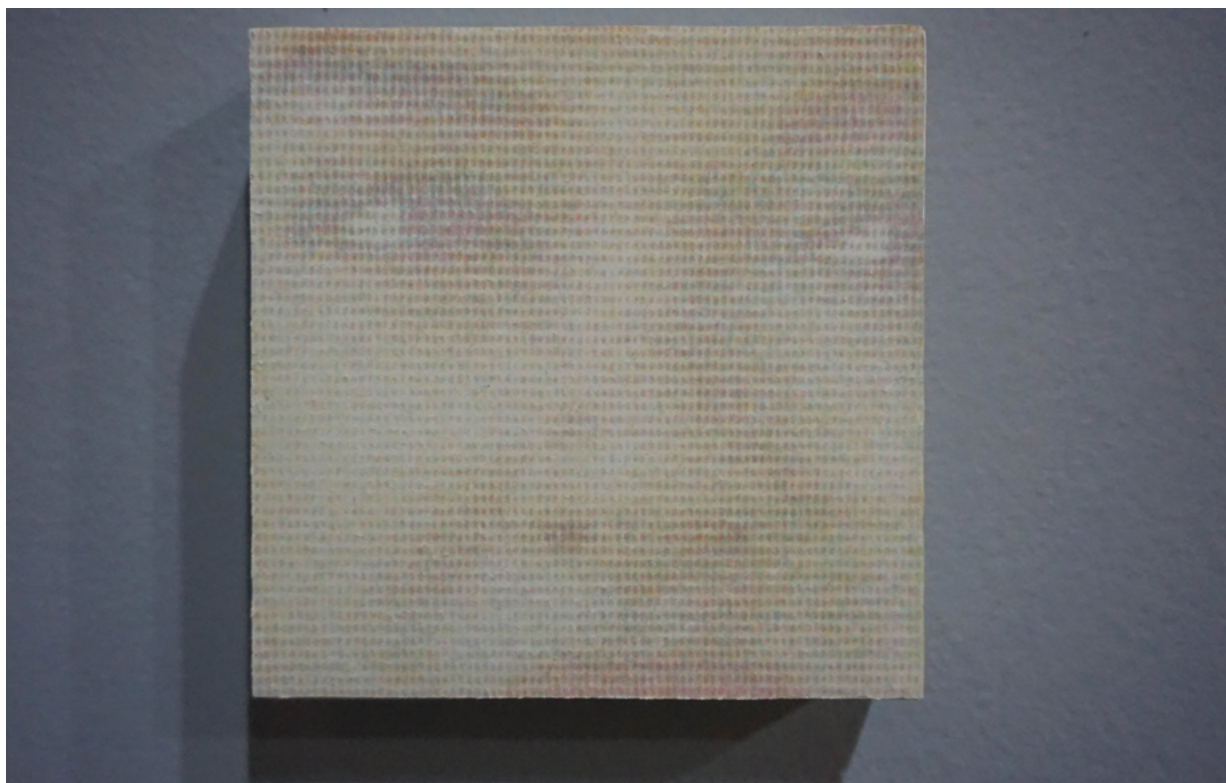


Figura 5. Ricardo Mello, *imersão noturna #385*, em exposição, 10 x 10 cm, acrílica sobre chapa de PVC, 2018. Fonte: Ricardo Mello.

O branco, que configura ausência de cor-pigmento (assim como o preto configura ausência de cor-luz), tem como característica física a reflexão luminosa de todas as cores-luz, e, portanto, tende a sobrepor ou tornar mais claras todas as cores de pigmentos que se encontram sobre ele – que, por sua vez, refletem apenas partes do espectro relativo à cor-luz (PEDROSA, 2010). Em outras palavras, por sua maior capacidade reflexiva em relação à luz, o branco tem tendência a “engolir” as cores-pigmento dispostas sobre ele. Ou, ao menos, as cores-pigmento que possuem certa transparência em relação ao branco ou que são predominantemente circundadas por ele.

Por esse comportamento em relação à luz, a abundância de branco na cor-pigmento pode provocar até mesmo certo *cegamento* em relação à figuração pictórica. O trabalho do pintor venezuelano Armando Reverón (1889-1954) manifestava essa particularidade, como analisa o pintor brasileiro Paulo Pasta:

Em Reverón, o branco parece ser o rescaldo, o que sobrou da luta com a luz. O branco é testemunha disso, dessa luz que desfaz o mundo enquanto parece querer torná-lo mais visível. É matéria viva e afetiva, inscrita materialmente na superfície da tela quase sempre crua, sem nenhuma imprimação. É uma pintura quase tátil, quase cega (PASTA, 2012, p. 71-72).

A partir dessas reflexões sobre cegueiras pictóricas constatee, ainda, que a pintura que faço é elaborada num ponto cego. O movimento realizado na elaboração da fatura, de constante aproximação à superfície da tela para executar a ação do pincel, assim como do constante afastamento para verificação do resultado visual, não acontece aqui. Com alguns momentos de exceção (em especial na sua finalização), a pintura se dá o tempo todo no mesmo ponto de distância em frente à tela, sem esse incessante ir e vir.

O ponto cego coloca-se numa feitura que tateia no escuro – sob a projeção do *slide* – as pinceladas e correspondências das cores e pontos da retícula a serem copiados (embora eu utilize uma pequena lanterna como eventual recurso visual auxiliar – o que não altera o movimento descrito). Essa execução particular também manifesta delicadeza e um percurso paciente, que se situa numa temporalidade distinta daquela embasada nos fluxos de percepção próprios à fotografia, ao vídeo e ao cinema.

Assumo conscientemente tal postura na pintura, com esses materiais visuais elencados no sentido de extrapolar seus limites, refletindo o que podem gerar ao visar o avesso e a dissipação de si mesmos. Esse direcionamento se dá por um caminho que não busca se impor pelo abrupto ou pelo exagero, mas que se norteia pela discrição, pela tensão e intensidade possíveis na sutileza, na delicadeza e na busca de uma cisão, através da qual o trabalho possa existir em meio aos universos de visualidade aqui considerados, e, ao mesmo tempo, essas produções se constituem a partir dos escombros desses mesmos universos.

## REFERÊNCIAS

- BARAVELLI, Luiz Paulo. Porque o vídeo não me interessa. In: I FÓRUM BHZ DE VÍDEO. Belo Horizonte, 1991. [Catálogo].
- DUBOIS, Phillipe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- GINGERAS, Alison M. Luc Tuymans. In: BAYRLE, Thomas; BREUVART, Valerie (orgs.). *Vitamin P: new perspectives in painting*. Nova York: Phaidon, 2002.

- LUCIE-SMITH, Edward. *Art now, from abstract expressionism to superrealism*. New York: William Morrow&Company INC, 1981.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 2002.
- MEISEL, Louis K. *Photo-realism*. New York: Harry N. Abrams, 1980.
- PASTA, Paulo. *A educação pela pintura*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2010.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PRIEUR, Jérôme (org.). *O espectador noturno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

---

## RICARDO MELO

Artista visual. Professor adjunto nas áreas de Pintura e de Fundamentos da Linguagem Visual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). membro fundador do Coletivo CDM (Centro de Desintoxicação Midiática). Tem experiência na área de Artes Visuais, com ênfase em Pintura, atuando principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea, pintura, fundamentos da linguagem visual, composição visual, fotografia, história da arte. Estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGARTES-UFPA), 2015. Doutor, 2013, e mestre, 2008, em Artes Visuais, ênfase em Poéticas Visuais, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Graduado em Artes Visuais – Hab. Design Gráfico pela Universidade Federal de Pelotas, 2003. Exposições individuais e coletivas em: Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília e Pará. Participante da 7ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2009. Endereço eletrônico: <http://www.ricardomello.org>. Contato: [verape@yahoo.com](mailto:verape@yahoo.com).

**DIÁLOGOS SOBRE  
DESLOCAMENTO,  
SENSUALIDADE E  
MULTIPLICIDADE NA  
SÉRIE DE PINTURAS  
REFLEXOS**

*Edward Pérez-González  
Lauer Alves Nunes dos Santos*



**Resumo:** Reflexão construída a partir da interlocução entre dois artistas e pesquisadores sobre um conjunto de trabalhos de um dos autores, Lauer Alves Nunes dos Santos, que consiste em uma série de pinturas figurativas, realistas, que tematizam paredes de ladrilhos de banheiros. Através do diálogo estabelecido entre os autores, Edward Pérez-González propõe os conceitos de sedução, deslocamento e multiplicidade para compreensão e potencialização das pinturas por meio de uma gama de relações possíveis a partir de autores como Deleuze e pintores como Peter Dreher, António López García e Hildebrando de Castro.

**Palavras-chave:** pintura, realismo, deslocamento, sensualidade, multiplicidade.

## VER, VER-SE

Para o artista, cuja matéria de expressão é a visualidade, o exercício da escrita pode ser um desafio, e esse desafio parece se tornar ainda maior quando é preciso escrever sobre a própria produção, o que tem sido uma prática cada vez mais solicitada, sobretudo para aqueles que optam por uma formação acadêmica. Diante dessa dificuldade, o artista poderia enfrentar sua escrita a partir de um ponto de vista formal, espacial ou histórico, ou – como no presente caso – por uma interação direta e quase concomitante de experiências que se dão a partir da troca e do diálogo efetivo entre dois sujeitos produtores e pesquisadores, em alguns casos no instante mesmo da produção das obras.

Embora a escrita de artistas possa ser favorecida por uma espécie de salvo conduto ou liberdade poética, que permite práticas menos formais e que se aproximam do processo de criação e desenvolvimento da obra, a experiência de escrever sobre o próprio trabalho é sempre uma segunda disjunção de si mesmo para tentar se (re)encontrar – na medida em que a primeira disjunção já se deu no ato mesmo de criação. Algumas vezes, no entanto, no espectro dessa liberdade poética, existe a chance desses (re)encontros se darem pelo exercício de uma alteridade efetiva, ao invés do duplo percurso mencionado.

Foi por meio desse tipo de exercício da alteridade, em um contexto em que papéis e fronteiras são cada vez menos rígidos e mais reversíveis, que surgiram as reflexões aqui compartilhadas: através da relação estabelecida entre dois artistas e pesquisadores, um vivendo no Canadá (Montreal) e outro no Brasil

(Pelotas), que passaram a compartilhar seus interesses, dúvidas, conhecimentos e processos de trabalho.

Assim, nossa colaboração enquanto pesquisadores se deu, inicialmente, no âmbito da curadoria. Ambos temos pesquisas e experiências nessa área e, além disso, atuações híbridas que alternam posições e funções no sistema das artes. A partir das interlocuções estabelecidas, teve início uma troca de ideias sobre referenciais teóricos e artísticos e, nesse meio-tempo, surgiu a possibilidade de elaboração de artigos para apresentação em um congresso, alterado em decorrência da covid-19<sup>19</sup>, cuja proposta consistia em artistas escreverem ou refletirem sobre a obra de outros artistas. Dessa maneira, a construção dessas reflexões teve início no momento em que o pesquisador e curador Edward Pérez-González assumiu a palavra para, inicialmente, escrever um artigo sobre um conjunto de pinturas do artista e professor Lauer Alves Nunes dos Santos, mas que acabou por se desdobrar neste texto a quatro mãos que, por sua vez, pode ser considerado outro desafio, cuja dificuldade, neste caso, é mais estilística e retórica do que propriamente a definição do objeto e seus respectivos pontos de vista.

A esse propósito, uma das peculiaridades deste trabalho, que certamente deve ser compartilhada por outros pesquisadores e artistas, refere-se a um caráter assimétrico presente nas posições adotadas pelos autores, uma vez que não se trata de dois artistas trabalhando numa obra, nem dois teóricos discorrendo sobre dado objeto, nem um artista escrevendo sobre a obra do outro, mas uma situação caracterizada pela reversibilidade de papéis e de falas em cima de um conjunto de pinturas que se encontravam em processo de execução – a série *Reflexos* – e que, a partir dessas trocas, esses *eus* passam a se intercalar, se aproximando e se afastando para o exercício de uma alteridade.

## **SOBRE A SÉRIE REFLEXOS**

Muitos dos objetos que acompanham nossa vida cotidiana são pouco percebidos e comumente ignorados progressivamente, como se, após sua descoberta inicial, se tornassem meros cenários de nossa existência. Esses elementos, quase desprezíveis, são revisitados e carregados por uma multiplicidade de

19. O Congresso CSO Lisboa 2020, previsto para acontecer de 03 a 08 de abril, foi suspenso devido à pandemia, mas aconteceu em versão on-line. Embora Edward Pérez-González tenha submetido uma versão anterior deste texto, em outro formato, a partir de nossos diálogos, desistimos da participação no evento a distância tendo em vista darmos preferência às trocas e contatos com os demais pesquisadores que seriam oportunizadas em Lisboa.

significados quando tomados pelo olho do artista, se potencializam, se elevam, se enriquecem e se tornam corpos de exploração.

Nesse sentido, as pinturas de caráter realista da série *Reflexos* exploram e ressignificam superfícies e paredes de azulejos de banheiros vistas através dos reflexos que são projetados sobre elas, carregando de múltiplos conteúdos os pequenos *multiversos* que aparecem em cada um dos ladrilhos pintados. Essas pinturas, que capturam um instante onde a luz e o reflexo se conjugam, parecem ao mesmo tempo velar e desvelar, dissuadir e seduzir, criando em cada pequeno azulejo uma potente e complexa trama de relações e ressignificações nas quais esses objetos utilitários são deslocados de sua função pragmática para acessar outras esferas de caráter mais sensorial e, finalmente, mais conceitual.

Assim, para compreensão das pinturas da série *Reflexos*, executada entre 2017 e 2019 (Figuras 1 e 2), se propõem aproximações em torno dos conceitos de multiplicidade, deslocamento e ressignificação. Do mesmo modo, essas obras permitem explorar a ideia de sedução provocada pelo deslocamento no campo das relações de sentido decorrentes da transferência da esfera íntima à esfera social de tais objetos. A elasticidade na natureza expandida e diversificada desses conceitos poderia permitir abordar a construção de um olhar polifásico das múltiplas configurações propostas nas pinturas em questão.



Figura 1. Lauer Alves Nunes dos Santos, *Movimento 1* (Série reflexos), 40 x 40 cm, óleo sobre tela, 2019. Coleção Edward Pérez-González. Fotografia do artista. Fonte: Edward Pérez-González.

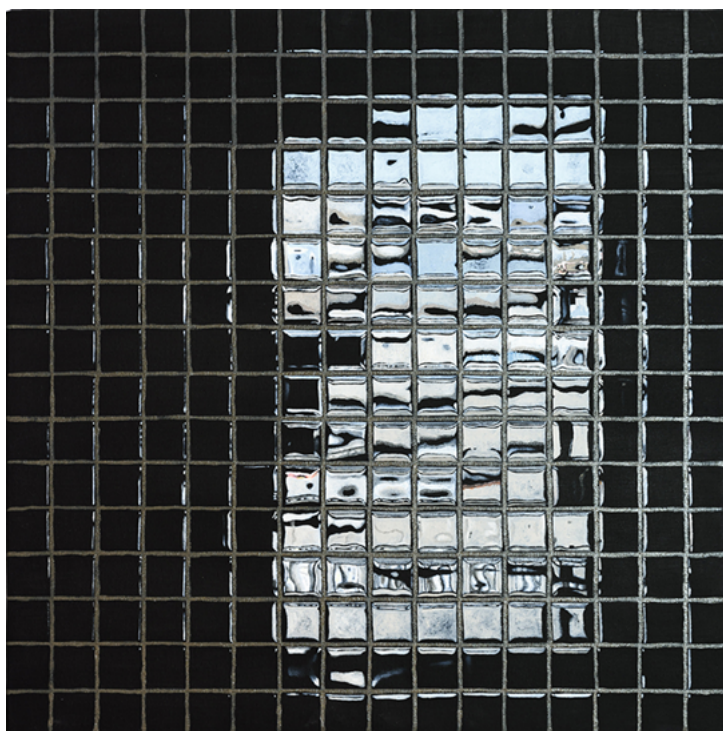


Figura 2. Lauer Alves Nunes dos Santos. *Movimento 2* (Série reflexos) 40 x 40 cm, óleo sobre tela, 2019. Coleção do artista. Fotografia Daniel Moura. Fonte: Edward Pérez-González.

## ANTECEDENTES, CONTEXTOS E CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS

As obras da série *Reflexos* têm seus antecedentes primeiros em trabalhos feitos pelo artista a partir de 1999. Esses trabalhos, de acordo com seu próprio relato em entrevista feita em Montreal, em 15 de novembro de 2019 (por ocasião do trabalho de campo do projeto de pesquisa *Perspectivas de curadoria em arte* ligadas ao *Laboratório de Curadoria do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo* da Universidade Federal de Pelotas), possui suas origens em uma investigação pessoal que teve início a partir de fotografias da cidade de São Paulo (Brasil) e tinha como objetivo promover leituras da cidade através das relações entre o visual e o verbal no espaço urbano. A proposta foi apresentada numa residência em 2000 em Sierre (Suíça) com uma instalação denominada *Lectures Urbaines*.

O trabalho consistia na projeção de uma grande quantidade de imagens fotográficas editadas em vídeo das cidades de São Paulo e Sierre, que enfatizava em graus variados e contrastantes a existência de textos publicitários e anúncios presentes nos espaços urbanos das respectivas cidades. Esses textos e anúncios, feitos diretamente a partir das fotografias, foram recortados em vinil adesivo e distribuídos aleatoriamente nas paredes do espaço expositivo

constituindo uma espécie de poesia visual urbana. A instalação também foi apresentada em São Paulo, em 2001, no Paço das Artes<sup>20</sup>.

Posteriormente, em 2002, a instalação foi reapresentada em Porto Alegre na Galeria Iberê Camargo<sup>21</sup>, mas, nessa ocasião, os anúncios e textos da paisagem urbana foram mostrados junto a duas peças que serviam de suporte para anúncios de pessoas em busca de encontros íntimos, estabelecendo um primeiro confronto entre público e privado. Os anúncios, cujos textos eram feitos de vinil adesivo branco, foram aplicados em suportes de acrílico vermelho que, em um jogo entre brilho, cor e textura, deram às peças uma poderosa carga sexual, que ocuparam a produção do artista ao longo dos anos seguintes com a série *Procura-se* (Figura 3).



Figura 3. Lauer Alves Nunes dos Santos, *Série Procura-se*, 50 x 50 cm, Vinil adesivo sobre acrílico, 2002. Coleção do artista. Fotografia: Daniel Moura. Fonte: Edward Pérez-González.

Essa série de trabalhos teve alguns desdobramentos: em geral eram múltiplos, produzidos em tiragens de cinco peças com variação de cores, tanto da base acrílica quanto dos textos em recorte de vinil, e se aproximavam, em

20. *Palavra-Figura*, curadoria Nancy Betts, Paço das Artes, São Paulo, SP, de 10 de novembro a 16 de dezembro de 2001.

21. *Artepelotas*, Galeria Iberê Camargo, Unisa do Gasômetro, Porto Alegre, RS, de 22 de agosto a 22 de setembro de 2002.



certa medida, de objetos de design e decoração devido ao tipo de acabamento e inserção comercial. Com o passar do tempo, o conteúdo escrito foi sendo substituído e passou de anúncios em busca de encontros para legendas de filmes até, mais recentemente, um número muito reduzido de palavras que lembram algumas experiências da poesia concreta.

Mais tarde, nas obras concebidas entre 2013 e 2015, o artista retoma e se concentra essencialmente na pintura, sua área de formação e na qual já havia realizado trabalhos que também utilizavam textos escritos em telas de cores sutis (brancos, pretos e cinzas). Esse novo conjunto de pinturas, que começou como exercício e experimentação formal de materiais e técnicas, foi encontrando novas dimensões ao transitar por espaços liminares entre a ideia do público e do privado, do privado e do íntimo. Inicialmente, a obra consistia em fotografar objetos cotidianos, reproduzi-los através da pintura e, em seguida, fazer repetições dessas mesmas pinturas. Para isso, conforme o artista mesmo afirma, partiu em busca de objetos selecionados inicialmente de maneira aleatória, mas dotados de superfícies com brilho, geralmente brancas ou que tivessem pouca cor (SANTOS, 2016, p. 35).

Assim, quase de forma casual, surgiu o interesse em pintar objetos encontrados no banheiro: objetos de louça branca que têm aquele brilho que lembra um pouco as superfícies de acrílico da série *Procura-se* e é dessa maneira que vai aparecendo essa dimensão do íntimo, das coisas que estão ocultas. O banheiro como espaço da intimidade, do escondido e até secreto. O espaço da sensualidade.

Logo em seguida, a busca se desloca para espaços de caráter mais público: saunas e banheiros públicos. Aqui aparecem as pinturas de mictórios e imagens desses banheiros que as possuem, como as mostradas na exposição *25 vezes Duchamp*, no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul<sup>22</sup>. Nessa exposição, Santos apresenta o díptico *M. Duchamp mis à nu par R. Mutt, même*, dois óleos sobre tela, de 80 x 80 centímetros cada um, nos quais são representados mictórios de um banheiro público que aparecem como fotografias de perfis de homens em aplicativos digitais para encontros gays (Figura. 4).

O díptico *M. Duchamp mis à nu par R. Mutt, même* propõe uma dupla referência ao trabalho de Marcel Duchamp. De maneira mais explícita é uma clara analogia com sua *Fonte*, mas também é possível estabelecer conexões com outra obra importante do artista: *Le grand verre* ou *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. A primeira pista para o reconhecimento dessa analogia vem do próprio título, ao qual se adiciona uma série de associações livres e poéticas que se referem ao universo homoafetivo da segunda década do século XXI.

22. *25 vezes Duchamp*, curadoria de José Francisco Alves, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, de 25 de julho a 03 de setembro de 2017.

*Le grand verre* é dividido em duas partes, uma superior (o domínio da noiva) e uma inferior (o domínio dos celibatários), cheias de enigmas e símbolos que aludem a estruturas mecânicas, sugerindo um ato antirromântico que nunca é consumado. Já a obra *M. Duchamp mis à nu par R. Mutt, même* propõe uma narrativa ficcional na qual Duchamp é revelado através de seu trabalho por seu próprio pseudônimo: R. Mutt. Os símbolos mecânicos de *Le grand verre* aqui são substituídos pelos símbolos dos aplicativos de encontros gays. A tela à esquerda é o domínio de Duchamp, que ativou o ícone de liberação de fotos (marcado em azul), enquanto a segunda tela, à direita, é o domínio de R. Mutt, que assume a voz e ativa o ícone de bate-papo (também azul): é a voz que fala. Isso revelaria um aspecto homoafetivo em Duchamp, seja pela referência ao título, um casamento, mesmo que não consumado; seja pela posição de dois mictórios lado a lado (Figura 4); ou ainda pela alusão a outra 'obra' de Duchamp, que é seu retrato travestido como *Rrose Sélavy*, ao qual Santos faz alusão em outro conjunto de obras na mesma exposição: *Sélavy* e *C'est la vie*, que são as obras que deram origem à *série Reflexos* (SANTOS, 2019).



Figura 4. Lauer Alves Nunes dos Santos, *M. Duchamp mis à nu par R. Mutt, même* (Díptico) 80 x 160 cm, óleo sobre tela, 2017. Coleção do artista. Foto: Gilberto Perin. Fonte: Edward Pérez-González.

Paralelamente a essas pinturas, ainda há outra série menos explorada e que, em contraposição aos ambientes da intimidade, se atém à representação dos limites entre interior e exterior: portas, maçanetas e cortinas.

A atmosfera de intimidade associada aos banheiros, bem como os limites entre o público e privado, tem sido revisitada e assumido traços particulares na obra pictórica de outros artistas. A textura lisa e brilhante dos azulejos brancos povoada por um conjunto de objetos de uso pessoal em *Lavabo e espelho* (1967), do pintor espanhol Antonio López García, são índices de um sujeito (o próprio autor?) que curiosamente não aparece no espelho, constituindo uma espécie de autorretrato ausente. Suas pinturas de banheiros, extremamente detalhadas, contrastam o branco com o desdobramento sutil de tonalidades claras, indicando ruídos, marcas e manchas desses espaços que parecem carregar consigo a crueza da intimidade em ambientes estreitos e muito iluminados. A redução dos lavabos e banheiros de Antonio López García está explícita na distorção intencional da perspectiva que cria uma geometria improvável, mas que parece ser necessária para conformar a sua escala de intimidade. A operação geométrica necessária para incluir esse espaço reduzido e próximo na superfície da tela precisou dividi-la em duas áreas distintas e justapostas – uma superior e uma inferior – aproximando-se, assim, da estrutura de *La grand verre* e, por sua vez, do díptico *M. Duchamp mis à nu par R. Mutt, même*. Em um sentido oposto, as representações de banheiros, saboneteiras e objetos da artista brasileira Ana Elisa Egreja, são parte do conjunto de representações que a artista faz da arquitetura e dos ambientes domésticos, caracterizados pela aparência decorativa e popular da sociedade de consumo, cuja riqueza de detalhes mescla imagens oriundas de diversas fontes e seus padrões visuais coloridos e vibrantes que apontam mais para o processo de construção das pinturas do que para algum grau de intimidade pessoal. O brilho das cores, dos reflexos e das imagens distorcidas lembram mais a ideia de sedução, numa atmosfera onírica próxima do realismo fantástico, do que redutos dotados de alguma intimidade.

Paradoxalmente, as pinturas da série *Reflexos* alternam o branco e o colorido por paredes revestidas com ladrilhos pretos sobre os quais incidem reflexos especulares, inclusive do próprio artista refletido e que constituiria também uma espécie de “autorretrato ausente”, ou “impreciso”, tal como foi mencionado acerca da pintura de López, indicando outras alternativas possíveis para construção desse espaço da intimidade. Com essas pinturas de caráter realista, Santos propõe um olhar para o universo dos encontros gays por dispositivos digitais e a imagem se desloca de objetos cotidianos para as esferas da sexualização através dos processos de velar e desvelar, de provocar e dissuadir, de revelar e seduzir, presentes na dinâmica de interação das já mencionadas redes sociais.

## REPETIÇÃO E MULTIPLICIDADE(S): DOS UNIVERSOS CONTIDOS

As pinturas de Santos, executadas entre 2013 e 2015, inicialmente consideradas como exercícios formais, consistiam em repetições do mesmo objeto: saboneteiras de parede, torneiras e cabides de louça. Esses exercícios sempre partiam de registros fotográficos feitos com dispositivos móveis, como tablet e celular. Cada pintura de cada série se constituía em uma variação, produto orgânico dos materiais e técnicas utilizadas em sua execução. Assim, apesar de ser a mesma imagem, cada pintura tinha sempre diferenças sutis, mas sempre claras. A repetição em busca do domínio das técnicas se tornava o processo e o fim.

Etimologicamente, a palavra *repetição* vem do latim *repetitio* e é formada a partir do prefixo *re* - (para trás, reiteração) e do verbo *petere* (dirigir-se a, pedir, tentar, buscar). Assim, pareceria que, inconscientemente, Lauer em seu processo de repetição levanta e assume essa questão. Uma busca, uma exploração da condição limiar entre o público e o privado, mas, mais essencialmente, entre o íntimo e o secreto, o sexual. Esse desdobramento de significados está também implicitamente associado à ideia de repetição como a encontramos na etimologia da palavra *replicação* (sinônimo de repetição) que vem do latim *plicare*, e significa dobrar ou fazer dobras. Assim, as ações de dobrar, desdobrar e redobrar multiplicam as possibilidades semânticas da ideia de repetição. Essas então podem ser vistas como potenciais percursos, infinitas possibilidades e inúmeras buscas.

A esse respeito, Sean Lowry afirma que, como não é possível replicar as condições contextuais de um original, a cópia (a repetição) torna-se original por defeito. Lowry continua citando o pintor alemão Peter Dreher, que afirma que "uma obra de arte perde sua relação com a realidade assim que se repete" (LOWRY, 2014, p. 26). Pode-se dizer que Peter Dreher levou essa ideia de repetição ao extremo produzindo, ao longo de dezenas de anos, uma série de milhares de pinturas sobre o mesmo objeto: um copo de vidro transparente, em tamanho real e localizado ao centro de uma tela branca. Todas as pinturas são aparentemente idênticas, mas é inegável que o processo de repetição produziu uma multiplicidade de diferenças. Nesse sentido, Santos acredita que a repetição na obra de Dreher é tão imponente que consegue desvanecer a ideia de originalidade (SANTOS, 2016, p. 44).

As pinturas da série *Reflexos* (2017-2019), especialmente *Movimento 1* e *Movimento 2* (Fig. 1 e 2), cujo processo de execução era compartilhado através de registros diários como parte de nossas interlocuções, embora também recorram à ideia de repetição, são baseadas em imagens fotográficas tiradas pelo próprio artista de paredes revestidas de azulejos (ladrilhos) em que, a partir de movimentos horizontais mínimos da câmera, se produzem diferenças sutis

que aparecem em cada pintura. Essa multiplicidade infinita de possibilidades de imagem, luz e reflexos parecem se mimetizar enquanto observamos as obras em conjunto. Gilles Deleuze, no prólogo de sua importante obra *Diferença e repetição* nos dá luz sobre o jogo entre a repetição e a diferença ao afirmar que:

A natureza da nossa vida moderna é tal que, quando nos deparamos com as repetições mais mecânicas, mais estereotipadas, fora e dentro de nós, não deixamos de extrair delas pequenas diferenças, variantes e modificações. Por outro lado, repetições secretas, disfarçadas e ocultas, animadas pelo deslocamento perpétuo de uma diferença, restauram repetições puras, mecânicas e estereotipadas dentro e fora de nós. [...] A tarefa da vida é coexistir todas as repetições em um espaço onde se distribui a diferença (DELEUZE, 2009, p. 16).

Assim, a repetição depende então da diferença. Diferenças que não aludem a algum critério definido. Mas o que se repete é diferente, heterogêneo. A esse respeito, Sean Lowry interpretando Deleuze nos diz que a repetição depende mais da diferença do que se opõe a ela, e que, conseqüentemente, a repetição profunda evoca uma profunda diferença (LOWRY, 2014, p. 26).

Essa multiplicidade resultante dos processos de repetição nas pinturas de Santos também é evidente ao observar como cada um dos mosaicos pintados se tornam um universo diferenciado e que poderiam, sem dúvida, se tornar pinturas independentes por si mesmas. A maioria das peças da série *Reflexos* foram pintadas em telas de 40 x 40 centímetros, o que permitiu a criação de uma grade que continha os mosaicos em sua escala natural. Uma vez que cada meio estabelece suas lógicas internas de tradução da imagem, no caso dessas pinturas, o artista admite que elas funcionam melhor em proporções ampliadas. Ao dobrar o tamanho das telas para 80 x 80 centímetros, as pinturas parecem encontrar sua lógica própria (Figura 5).



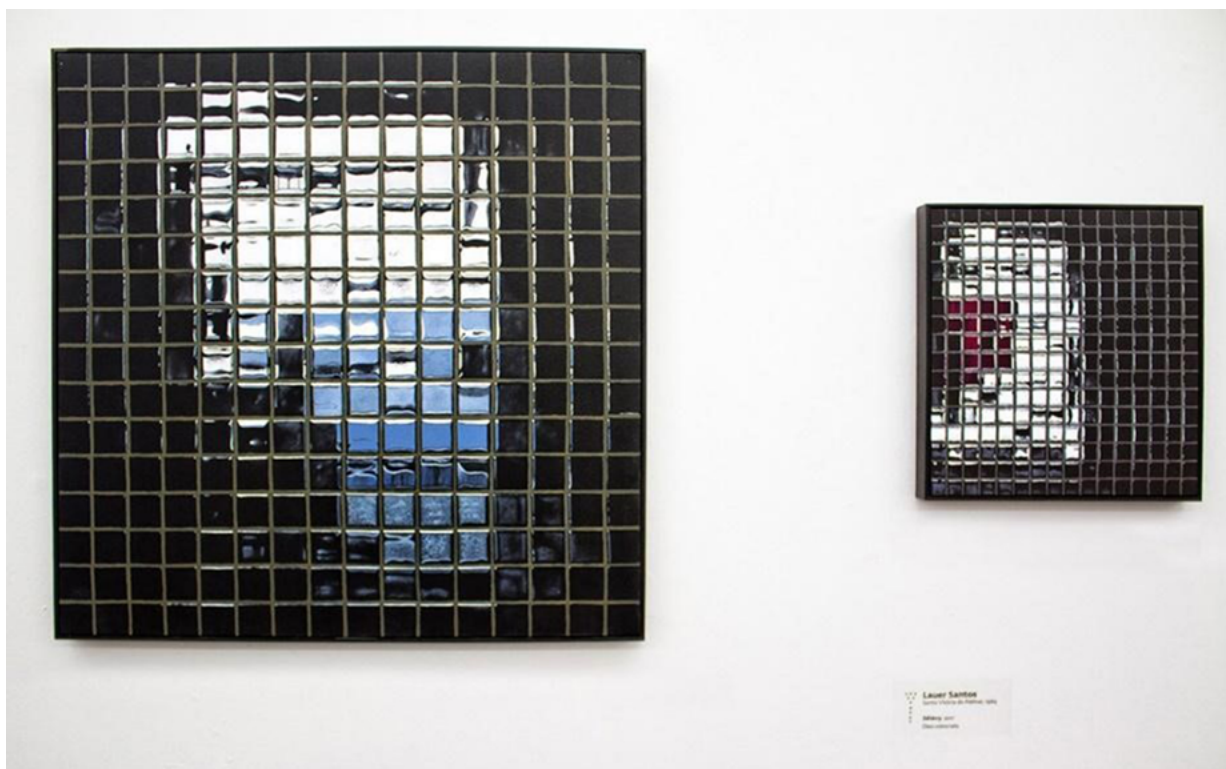


Figura 5. Lauer Alves Nunes dos Santos, à esquerda: *C'est la vie*, 80 x 80 cm, óleo sobre tela, 2017. Coleção de José Luiz de Pellegrin. À direita: *Sélavy*, 40 x 40cm, acrílico sobre tela, 2017, Coleção Flavio Mansur. Fotografia Gilberto Perin. Fonte: Edward Pérez-Gonzáles.

A estrutura geométrica nas pinturas da série *Reflexos* intercala uma grade regular com um padrão gráfico – quase caligráfico – que confere à imagem resultante uma aparência dúbia entre o figurativo e o abstrato, numa direção similar e oposta às obras do pintor brasileiro Hildebrando de Castro. O realismo fotográfico das obras de Castro tem como motivo a estrutura geométrica de estruturas arquitetônicas e os resultados se aproximam do abstracionismo geométrico. Em suas pinturas a predominância da estrutura geométrica é total, quebrada apenas pela gradação de cores que cria os efeitos de volume através dos efeitos de luz e sombra numa relação, novamente, ambígua entre figurativo e abstrato. No entanto sua escala é diametralmente oposta, pois se em *Reflexos* existe uma relação de proximidade, do espaço íntimo e restrito, as pinturas de Castro operam essa estruturação geométrica em relação à imponência arquitetônica de grandes construções. A impessoalidade, todavia, um dos traços marcantes de sua obra e que também atravessa Duchamp, pode ser reencontrada nessa série constituindo narrativas pictóricas que apontam em direção a um termo complexo “íntimo e impessoal”.

## DESLOCAMENTOS, ARMADILHAS

As pinturas da série *Reflexos* deslocam a ideia do objeto cotidiano para estágios de narrativa e ressignificação através de um jogo de sedução. Parte desse jogo está justamente na imprecisão e proximidade dessas obras dificilmente classificáveis, e que poderiam se situar num espectro entre a natureza morta e o autorretrato. Em um ir e vir entre o velar e o descobrir, o provocar e o dissuadir, o desvelar e o seduzir, a luz e o reflexo, seus mosaicos parecem constituir *multiversos* carregados de sexualidade, tornando tais objetos, objetos de sedução. E dessa maneira, o artista também parece almejar, ele mesmo, se tornar um desses objetos ao participar do jogo de mostrar-se/ocultar-se (através dessa espécie de autorretrato ausente), como uma tentativa – quiçá tímida ou inconsciente – de seduzir.

Assim, a partir de mínimos deslocamentos na imagem, podem aparecer deslocamentos conceituais imensuráveis e com uma grande multiplicidade semântica, típica dos processos de repetição e diferença que produzem um continuum de dobras, des-dobras e redobras. Processos que, nessa série, parecem estar associados tanto aos próprios processos de criação e construção da pintura quanto ao jogo de associações e significações.

O artista, cujas pinturas podem estar associadas à tradição da pintura realista, convida-nos a revisitar os conceitos de sedução, multiplicidade e deslocamento, ao colocar em evidência as múltiplas camadas de informação que emergem de cada uma de suas obras. Para Lauer, esse jogo de sedução entre sinais e significados o faz ser vítima de sua própria armadilha?

## REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

DREHER, Peter. Peter Dreher. *MK Gallery*, e-flux announcement. Disponível em: <http://www.e-flux.com/announcements/peter-dreher/>. Acesso em: 10 dez. 2019.

LOWRY, Sean. *Are we there yet?* In: Tino La Bamba and Quixotic antipodean odyssey. Lismore, NSW: Lismore Regional Gallery, 2014.

SANTOS, Lauer. Narrativas pictóricas: velar/desvelar, *Revista Paralelo 31*, Edição 7, p. 35-46, 2016.

SANTOS, Lauer. Entrevista com Edward Pérez-González. Registro sonoro. Montreal, 15 nov. 2019.

## **EDWARD PÉREZ-GONZÁLEZ**

Artista, pesquisador, curador e museógrafo. Canadense de origem venezuelana.. Foi membro diretor do conselho do Museo de Arte Contemporáneo del Zulia (MACZUL), 2008-2014. Doutor em Arquitetura pela Universidad del Zulia, 2013. Mestre em Gerência de Projetos pela Unidersidad Rafael Bellosó Chacín, 2003. Graduado em Engenharia Civil pela Universidad Rafael Urdaneta, 1997. Vive e trabalha em Montreal.  
Contato: [edward.perezgonzalez@mail.mcgill.ca](mailto:edward.perezgonzalez@mail.mcgill.ca).

## **LAUER ALVES NUNES DOS SANTOS**

Artista e pesquisador. Professor titular na Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Diretor do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, do Centro de Artes da UFPel, desde 2016. Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003. Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997. Graduado em Pintura pela Universidade Federal de Pelotas, 1992. Vive e trabalha em Pelotas.  
Contato: [lauer@ufpel.edu.br](mailto:lauer@ufpel.edu.br).

**CRIAR!**

Um problema de pintura<sup>23</sup>

*Édio Raniere da Silva*  
*Andressa Silveira da Silva*

23. Algumas análises realizadas neste ensaio foram originalmente publicadas no artigo 'Processos de Criação em Anne Sauvagnargues', na revista *Apotheke* v.6, n. 2, 2020.

**Resumo:** O ensaio pensa os processos de criação como um problema de pintura. Encontra na obra de Anne Sauvagnargues algumas pistas para sustentar essa relação. Tensiona uma dobra entre criação e subjetivação colocando em questão a posição clássica do artista como criador. Inspirado pelo método do filósofo Friedrich Nietzsche apresenta o aforismo como modo de enunciação.

**Palavras-chave:** pintura, Anne Sauvagnargues, criar.

## I

O que seria um ato de criação? Como ele se processa? Como acontece? Em que medida ele depende de um sujeito criador? Em que medida o ato de criação subjetiva o sujeito que o executa? E o mais importante: haveria mesmo um ato de criação agenciado pela subjetividade ou todos os processos relacionados à subjetivação, bem como à criação, seriam disparados por uma espécie de passividade constituinte?

## II

A obra de Anne Sauvagnargues está repleta de imagens que enquadram esse problema de pintura. Vamos pensá-la a partir da dobra: artista visual, filósofa.

## III

Artista visual, escritora e filósofa, Anne Sauvagnargues é uma das maiores especialistas no pensamento de Gilles Deleuze, explorando o fio que atravessa toda obra desse autor em sua aproximação com a arte. Pesquisadora da História da Arte e da Estética, dedica-se, atualmente, ao desenvolvimento de uma Ecologia das Imagens, onde conceitos da Filosofia da diferença dialogam intensivamente com sua poética em pintura, abrindo espaço para oferecer novas abordagens ao conceito de imagem. Suas obras foram exibidas em várias exposições na França e na Suíça, e seus livros traduzidos para diversas



línguas. Professora do Departamento de Filosofia na Université Paris-Nanterre, Anne recebe pesquisadores do mundo inteiro no seu Laboratório EA 4414 HAR: Histoire des Arts et des Représentations.

## IV

Em suas pinturas Anne Sauvagnargues busca cartografar o movimento das cidades. Tóquio, Paris, São Paulo, são tantas. Sua pintura agencia-se a um deslocamento, quase sempre realizado em transportes coletivos. Nesse trânsito algo acontece entre a paleta de cores, a velocidade da circulação e as imagens percebidas no desaparecimento de entorno. Nesses transportes coletivos transmutados em ateliers de pintura a técnica aparece relacionada ao limite físico de uma poltrona onde a artista busca se acomodar sem atrapalhar os demais passageiros. Nesse viés, a cartela de cores é selecionada ao acaso, através de poucos lápis/canetas os quais consegue suportar em sua mão. Uma vez selecionada sua paleta, Anne se mantém atenta aos detalhes que estão relacionados com essas cores. Os traços feitos sobre a folha libertam-se dos registros semânticos de um significado representativo. Não apenas sua pintura busca cartografar o movimento da cidade como a própria cidade cartografa sua pintura, na medida em que a paisagem captada por ela em um curto espaço de tempo se torna obsoleta, dando espaço para novas configurações. A obra visual de Anne Sauvagnargues parece lembrar o tempo todo que o desejo não é algo interno ao sujeito<sup>24</sup>. São pinturas agenciadas a paisagens que passam rapidamente e não ao desejo individual da artista. Tais composições se misturam com o acaso, com o deslocamento, com as pausas e as velocidades do trem. “En travaux”, “Bar et bouche”, “Sortie de train”<sup>25</sup>, linhas, cores e movimento. São formas que são vistas em curso, estão a todo tempo aparecendo e desaparecendo. A pintura de Anne emerge dos encontros inesperados entre sua técnica, o transporte e a cidade.

24. Não é o desejo que está no sujeito, mas a máquina é que está no desejo - e o sujeito residual está do outro lado, ao lado da máquina, sobre todo contorno, parasita das máquinas, acessório do desejo vértebro-maquinado (DELEUZE E GUATTARI, 2010, p. 377).

25. Disponíveis em: <https://richterbuxtorf.ch/particules-urbaines-dessins/>.

## V

Em 'Deleuze et L'art' (2005), bem como em 'Deleuze: Del animal al arte' (2006) Anne Sauvagnargues associa os processos de criação aos conceitos de bloqueio e subtração. Na tentativa de compreender a relação proposta por Sauvagnargues entre criação e subtração/bloqueio vamos partir de uma conhecida fórmula deleuzeana:

Criar é Resistir<sup>26</sup>.

Numa entrevista recentemente publicada - somos nada mais que imagens - Anne Sauvagnargues combate determinada leitura dessa fórmula, pois para ela a ideia de resistência pode nos empurrar à uma dialética e mesmo a um pensamento conservador, onde para criar seria preciso, sempre, se opor a algo. Na entrevista em questão, Sauvagnargues busca, então, distinguir o modo como Deleuze e Foucault lidam com a noção de resistência. Enquanto Deleuze prefere as linhas de fuga, Foucault buscaria por uma espécie de estatuto. Anne cita então o que seria na tradução brasileira o livro 3 de Mil Platôs (1996) como exemplo da crítica feita por Deleuze à posição de Foucault diante da noção de resistência. O mesmo podemos encontrar em A Ilha Deserta (2006) e no ensaio Prazer e Desejo:

Para mim, não há o problema de um estatuto dos fenômenos de resistência: já que as linhas de fuga são determinações primeiras, já que o desejo agencia o campo social, são, sobretudo os dispositivos de poder que se acham produzidos por esses agenciamentos, ao mesmo tempo em que esmagam ou os colmatam. Compartilho do horror de Michel por aqueles que se dizem marginais: acho cada vez menos suportável o romantismo da loucura, da delinquência, da perversão, da droga. Mas para mim, não são criadas pelos marginais as linhas de fuga, isto é, os agenciamentos de desejo. Ao contrário, elas são linhas objetivas que atravessam uma sociedade, na qual os marginais instalam-se aqui ou ali para fazer um círculo, um circuito, uma recodificação. Não tenho, pois, a necessidade de um estatuto dos fenômenos de resistência, uma vez que o primeiro dado de uma sociedade é que nela tudo foge, tudo se desterritorializa (DELEUZE, 2016, p. 133-134).

Nesse sentido é que Sauvagnargues prefere o bloqueio à resistência. É como se a noção de resistência comportasse ainda um velho antropocentrismo humanista. O conceito pode e costuma ser utilizado como se todo processo

26. Abecedário de Gilles Deleuze, em R de resistência (1998); O que é a Filosofia (2010).

dependesse de um sujeito que resiste. Como se a resistência partisse de alguém que resiste. O marginal que se opõe ao poder. Mas se não estamos operando com a noção de sujeito ativo, como fazem as fenomenologias e os humanismos, então não faz sentido pensar a ação de oposição ao poder partindo de um sujeito.

[...] definir a arte como resistência é fazer dela uma resposta a algo que já existe. É resistir a alguma coisa. E por isso é reacionário, mas no sentido próprio do termo, quer dizer, é uma reação a uma situação. Se fosse uma resistência estaríamos, ainda, presos na relação entre indivíduo e sociedade. Não é uma resistência ao social – indivíduo-social. É sim uma linha de fuga que se apoia em impossibilidades, mas para constituir algo que não é resistência, e sim abertura. Ou seja, a linha de fuga se apoia sobre os bloqueios da sociedade (SAUVAGNARGUES, 2020, p. 12).

Importante levar em consideração que não são os sujeitos geniais os criadores das linhas de fuga; pelo contrário as linhas de fuga são linhas objetivas que atravessam uma sociedade, na qual nos instalamos aqui e acolá para fazer um círculo, um circuito, uma recodificação. Artistas considerados geniais pela história da arte, bem como os marginalizados, instalam-se nelas da mesma forma. Ou seja, a linha de fuga é sempre anterior ao sujeito. Na tentativa de evitar confusões como essas Anne Sauvagnargues propõe a noção de bloqueio para pensar a criação. A fórmula sugerida em *Deleuze et l'art* (2005) é a seguinte: as condições de criação se efetuam a partir de uma forma de bloqueio, ou seja: o bloqueio é quem cria.

A ação isolada de um sujeito especial, distinto de todos os demais, o ato de criação do artista genial, o gesto metafísico do Deus criador muitas vezes presente em algumas fenomenologias e humanismos como ação psicológica individual perde importância aqui. Se em certa leitura o conceito de resistência concede abrigo a esse sujeito extraordinário, o mesmo não é possível diante o bloqueio. Ou seja, no modo como Anne Sauvagnargues pensa os processos de criação as ações psicológicas individuais de um artista festejado pela história da arte possuem relevância menor que as forças de composição que o precedem. O foco deixa de ser o gesto isolado, tido como criador nos humanismos e passar a ser o pré-individual, o impessoal.

Em alguns aspectos, Deleuze permanece preso ao antigo enquadramento, mas ao mesmo tempo permite que nos libertemos do velho paradigma da arte, atualmente obsoleto e perturbador onde o artista – sempre masculino, obviamente – o “grande artista de exceção”, o grande artista que é diferente das pessoas comuns porque é genial, e sua alma é justamente o que lhe permite sen-

tir melhor a realidade do que todos os demais.[...] Então, por um lado, Deleuze conserva um pouco a ideia do artista genial, mas, de outro, ele nos permite pensar os indivíduos e os sujeitos humanos como algo diferente de pequenas almas separadas umas das outras. E é por isso que, um dos grandes interesses do meu trabalho, tanto em pintura, como em filosofia e escrita, se entrega ao impessoal, ao pré-individual. Ou seja, não é que eu pense que o "eu" não exista: eu existo! Mas eu existo como um nó complexo de relações exteriores. E assim, quando penso, não sou eu sozinha pensando – e eu agradeço! (risos) – é a relação entre mim, o transporte, a cidade e o acontecimento singular desse trajeto, com seus encontros que permitem alinhar, organizar, agenciar signos (SAUVAGNARGUES, 2020, p. 7-8).

Agenciamentos que ocorreriam de modo completamente diferente se o processo de criação dessa pintora acontecesse num atelier tradicional. A noção de bloqueio nos parece importante, pois insere elementos completamente novos aos debates sobre processos de criação. Ao lado desse conceito a filósofa em questão trabalha, como anunciamos anteriormente, com a ideia de subtração. Mas subtração de que? Vamos tentar uma aproximação ao conceito partindo do problema da percepção.

As psicologias tradicionais – pautadas na noção de sujeito – compreendem percepção como adição. Para essas psicologias haveria uma espécie de grão interior em nós que vai se desenvolvendo à medida que adicionamos a ele novos elementos. Tal qual um bichinho que vai engordando a medida que ganha comida nossa subjetividade, para tais psicologias, se formaria a medida que nos relacionamos com o mundo e o interiorizamos. Segundo esse modo tradicional – seja via psicanálise, fenomenologia ou behaviorismo – nós nos tornamos isso que somos por adição, adicionando mundos a nossa alma individual. A percepção seria, portanto, uma ação cuja origem estaria num sujeito ativo. É o sujeito que percebe e ao perceber adiciona tais percepções à sua subjetividade. A partir de um intenso diálogo entre Deleuze e Bergson a pensadora francesa nos propõe algo bem diferente: [...] “há percepção quando há subtração. Portanto, a percepção afasta da realidade tudo aquilo que não me interessa e que não entra em consonância comigo” (SAUVAGNARGUES, 2020, p. 9).

À medida que a subtração abre condições de possibilidade para a percepção o sujeito, visto pelas psicologias tradicionais como ativo, fonte originária da percepção, vai se deslocando rumo a uma espécie de passividade constituinte. Esse modo de compreender a percepção não necessita mais de uma subjetividade completa, teológica, herdeira da alma metafísica, que percebia o mundo acrescentando algo à matéria. Não se trata mais de reconhecer ou de introduzir a lei, seja ela paterna como na psicanálise lacaniana, seja ela uma norma social como nos pressupostos de adequação do comportamentalismo;

seja ela uma intencionalidade, como na fenomenologia. Para Sauvagnargues (2020) a criação é subtrativa, justamente, porque ela infirma a lei.

A hipótese com a qual estamos trabalhando é de que exista uma teoria da criação na obra da Anne Sauvagnargues que estaria relacionada ao mesmo tempo com a ideia de bloqueio que ela busca distinguir de resistência e com a subtração enquanto invalidação da lei naturalizada, a qual nos impede - quase sempre - de perceber que a defesa de sistemas coerentes são imposições de uma determinada leitura. Um exemplo interessante é o da gramática. Quando dizemos que a exceção confirma a regra estamos tentando esconder o fato de que as línguas são tecidos anacrônicos, com múltiplas regras. Trata-se de uma ação extremamente violenta onde se busca impor uma única regra como regência para toda língua. O mesmo se pode afirmar para os processos de subjetivação.

Não é somente ser um monstro, não é apenas não ter a generalidade, não preencher a generalidade, não preencher a generalidade da norma, mas é mostrar que nós somos todos deficientes. Não há relação com a lei que não seja sob o modo da deficiência, nós não temos relação com a lei senão através daquilo em que não correspondemos à lei (SAUVAGNARGUES, 2020, p. 10).

## VI

Desse modo, se as condições de criação se efetuam a partir de uma forma de bloqueio, se o bloqueio é quem cria, seria possível considerar que o atelier tradicional - onde assistimos o grande pintor produzindo sua obra prima isolado no silêncio de sua intimidade - estaria bloqueado dentro do trem? As pinturas de Anne Sauvagnargues estariam se relacionando com tais bloqueios? A impossibilidade de trabalhar com apoio de uma mesa estável ou de um cavalete, de utilizar telas, pincéis, paleta, tinta a óleo, tinta acrílica, aquarela, nanquim, enfim, de utilizar o próprio atelier como instrumento de trabalho, modificaria a relação do artista com a obra? Pensar a criação, a partir desses atravessamentos, nos traria novas formas de perceber a pintura?

Anne Sauvagnargues parece inserir novos elementos ao debate que envolve o ato de criação e sua relação com o espaço de criação. Talvez possamos melhorar essa leitura retomando as três obras citadas anteriormente. As pinturas "En travaux" (Figura 1), "Bar et bouche" (Figura 2), "Sortie de train" (Figura 3), são agenciamentos com as cidades. Linhas que configuram fragmentos daquilo que atravessa o corpo da artista enquanto se move por Paris, Tóquio, São Paulo, etc. Ao olhar para suas pinturas, mergulhamos em um misto de



cores e traços que compõem diversas cenas dentro de uma imagem. Nessa perspectiva, somos levados a subtrair para focar uma imagem. Uma vez que a percepção torna-se subtração, surge a pergunta: quando olho para as cidades de Anne o que tais cidades veem em mim? Quando percebo uma rua, um prédio, uma estação de trem, o que tais elementos percebem no meu olhar? Trata-se de um movimento que nos leva pra lá e pra cá; zig-zag. Ora percebemos uma imagem que em um curto espaço de tempo deixa de existir em nosso enquadramento, dando espaço para a configuração de outras cenas. Ora isso se inverte e temos a impressão de objetivar uma paisagem. São traços firmes que constituem fluxos, caminhos, percursos. Anne nos dá condições para que, assim como ela, possamos nos movimentar por meio de suas obras. Sim, trata-se de uma imagem movimento, mas também de uma imagem tempo.

A percepção desenvolvida nas pinturas de Anne está relacionada ao movimento que seu próprio corpo sofre no espaço de suas criações e ao tempo de uma virtualidade que precede sua percepção. Ou seja, o olhar de Anne é sempre precedido por uma linha de fuga. Não se trata de imaginar, representar o movimento, e sim de agenciar-se com ele. Como Deleuze aponta em *Francis Bacon – Lógica da Sensação* (1981) a imagem é real porque ela produz algo, ela produz sensações. O processo de criação, portanto, não é algo produzido pela imaginação privada do gênio artista, mas sim uma composição com as linhas de forças que nos atravessam. O ato de criação não depende exclusivamente do desejo pessoal, interno, individual do grande criador, pois em boa medida ele é impessoal, pré-individual. Nesse sentido, pode-se afirmar que as pinturas de Anne Sauvagnargues contestam as concepções metafísicas – onde boa parte da psicologia moderna encontra fundamentação – pautadas quase sempre por um ato de criação isolado, o qual seria elaborado num espaço interno do grande artista. Para esse espaço, sabemos, vários conceitos foram forjados por tais psicologias na tentativa de explicar os processos de criação: imaginação, imaginário, dom, aptidão, talento, gênio e, se formos um pouco adiante: personalidade, self, consciência, identidade, etc. Essa espécie de teologia criacional, onde o ato de criação tem sempre origem num sujeito ativo, artista criador, que à semelhança do Deus judaico-cristão inventa mundos sem uma relação anterior com o mundo, é colocada em cheque. A obra de Anne Sauvagnargues nos ajuda a compreender que os processos de criação estão mais relacionados com o bloqueio e com a subtração do que propriamente com o desejo individual do artista.

## VII

Eu vivo no meu relento<sup>27</sup>.

### REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel. *O menino do mato*. São Paulo: Leya, 2010.

DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: Lógica da sensação. Paris: aux éditions de la différence, 1981.

DELEUZE, Gilles. L'Abécédaire de Gilles Deleuze: R comme Résistance. 1 vídeo (16 min 39 s). Exerto de *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. Direção: Pierre-André Boutang. Produção: Éditions Montparnasse. Entrevistadora: Claire Parnet. Paris: Éditions Montparnasse, 1998. 1 vídeo (150 min). Publicado pelo canal Sub-Til Productions. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=voRRg3HBQnE>. Acesso em: 19 jun. 2021.

DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos*: textos e entrevistas. São Paulo: Editora 34, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. vol.3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze*: Del animal al arte. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*. Paris: Presses Universitaires de France, 2005.

SAUVAGNARGUES, Anne. Somos nada mais que imagens entrevista com Anne Sauvagnargues. [Entrevista concedida a] Édio Raniere. *Revista Polis e Psique*, v.10, n.1, p. 6-29, 2020.

27. Poema de Manoel de Barros. Ver página 77 de O Menino do Mato.

## **ÉDIO RANIERE DA SILVA**

Professor Adjunto do curso de Psicologia da Universidade Federal de Pelotas. Coordenador do Laboratório de Arte e Psicologia Social: Lapso. Vice-presidente da Associação Brasileira de Psicologia Social – Abrapso. Pós-doutorado em Filosofia pela Université Paris-Nanterre, 2019. Doutor em Psicologia Social e Institucional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014. Suas principais pesquisas concentram-se em dois eixos temáticos: 1) Medidas Socioeducativas; 2) Ressonâncias entre Arte e Psicologia Social. Interessa-se pelas obras de Gilles Deleuze, Friedrich Nietzsche e Anne Sauvagnargues. Contato: edioraniere@gmail.com.

## **ANDRESSA SILVEIRA DA SILVA**

Graduada em Artes Visuais (Bacharelado) pela Universidade Federal do Rio Grande. Graduanda em Psicologia pela Universidade Federal de Pelotas. Integra a equipe do Laboratório de Arte e Psicologia Social: Lapso e do Núcleo Abrapso Sul Sul. Contato: andressa.silveira@hotmail.com.

**UMA PAIXÃO PELA  
IMAGEM SEGUNDO  
CLARICE LISPECTOR**

*Lilian Hack*

**Resumo:** O presente ensaio explora algumas pinturas da escritora Clarice Lispector a partir dos conceitos de informe em Georges Bataille e semelhança informe em Georges Didi-Huberman. Passaremos pela leitura de romances como *Água viva* e *A paixão segundo G. H.*, a fim de explorar aspectos que nos aproximam do pensamento da escritora, tal qual acompanhamos em sua literatura. Esse pensamento nos oferecerá pistas para ver sua pintura, nos acercando daquilo que suas imagens também nos levam a pensar, mantendo as diferenças marcantes entre os elementos materiais e plásticos da linguagem visual da pintura, frente à linguagem discursiva da literatura.

**Palavras-chave:** pintura, imagem, literatura, Clarice Lispector.

Quem lê Clarice Lispector em *Água Viva* nem sempre desconfia que sua personagem pintora, ou a narradora desse romance singular, repete um gesto que é realizado pela própria escritora. Do pequeno conjunto de cerca de vinte e quatro quadros<sup>28</sup> pintados por Clarice entre os anos de 1960 e 1970, uma das pinturas, que data de 1960, se intitula Interior de Gruta<sup>29</sup>. E é justamente sobre a pintura de uma gruta que Clarice escreve logo nas primeiras páginas de *Água Viva*, romance publicado em 1973:

Quero pôr em palavras mas *sem descrição* a existência da gruta que faz algum tempo pinteí – e não sei como. Só repetindo seu doce horror, caverna de terror e das maravilhas, lugar de almas aflitas, inverno e inferno, substrato imprevisível do mal que está dentro de uma terra que não é fértil. Chamo a gruta pelo seu nome e ela passa a viver com seu miasma. Tenho medo então de mim

28. Entre os quadros que são conhecidos desde os arquivos da escritora encontramos duas pinturas sobre madeira no Arquivo de Literatura do Instituto Moreira Sales (IMS) e 19 pinturas no Arquivo Museu da Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa (AMLB/FCRB), das quais apenas uma foi pintada sobre tela. As demais são todas sobre madeira. São conhecidas ainda três pinturas pertencentes a acervos pessoais de artistas e escritores.

29. As imagens das pinturas de Clarice Lispector citadas neste ensaio podem ser visualizadas na tese *Escrever um sopro em papel de água viva: imagem e pintura em Clarice Lispector* (HACK, 2020), disponível no endereço eletrônico: <http://hdl.handle.net/10183/214321>.



que sei pintar o horror, eu, bicho de cavernas ecoantes que sou, e sufoco porque sou palavra e também o seu eco (LISPECTOR, 1998, p. 15-16 – grifo nosso).

Independente desse dado biográfico que deixa a descoberto o fato de que a pintura da gruta é possivelmente anterior ao texto escrito, dando a esse uma consistência de registro da prática pictórica da escritora, nos acompanha a sensação de que as palavras de Clarice dão conta de um ato, um gesto, um estado de descoberta e atenção que corresponde sem reservas àquele da pintura. Diríamos com Karine Winkelvoss (2004) e Georges Didi-Huberman (2015b, p. 157) que o pintor, tal qual o poeta, é um vidente, empenhado que está em um pensamento dos olhos. Em Clarice, esse pensamento dos olhos se redobra sobre esse estado muito novo de descoberta que corresponde a uma paixão pela imagem que, não seria desmedido dizer, atravessa toda sua literatura. Uma paixão pela imagem em todas as suas formas, ou melhor, no devir de suas formas, pois a imagem se exhibe aqui em toda sua capacidade de metamorfose: se faz *uma*, presente no texto, e *outra*, e na pintura. Clarice produziu imagens que são antes sensações. Imagens que não nos entregam o visto, mas os efeitos de uma visão sobre o corpo. E diante de suas pinturas sentimos toda eficácia dessas imagens. A imagem nunca cessa de produzir seus efeitos, pouco importa sua afasia, sua precariedade técnica, a fragilidade de seus materiais e a economia de suas formas. A imagem nos dá a pensar aquilo mesmo que ela cala, que ela silencia.

Se a escultora de *A Paixão segundo G. H.* palmilha cada canto do armário, cada pedaço de sua superfície de madeira para poder nos dar a cena desde onde emerge a barata, a pintora Clarice explora uma superfície em nada alheia a essa matéria com suas “telas de pinho-de-Riga”, como ela nomeia em *Um sopro de vida* (1978, p. 56) as tábuas de madeira que usa para pintar. Se G.H. experimenta a barata em sua substância branca e viscosa escorrendo pela porta do armário, na paixão de Clarice pela pintura a substância viscosa é experimentada em sua densidade material escorrendo pelas paredes da madeira. Paredes de uma gruta, tal qual aquela pintada em 1960. Vemos muito bem como a cor está entregue às manchas, como as linhas percorrem os veios da madeira, como as pequenas figuras que surgem estão prestes a se soltar do quadro, libertas enfim de seus clichês.

Primeira constatação dessa materialidade da pintura de Clarice: o suporte é fundamental à sua pintura, é parte dela, e não uma mera superfície dessa. E esse suporte é vegetal, e assim imprime sobre a pintura um plano anterior ao ato de pintar. Esse diagrama torna-se o germe de caos e ritmo necessário à sua pintura, tal qual o definiu Francis Bacon, seguido de perto por Gilles Deleuze em sua *Lógica da Sensação* a partir das imagens e palavras do pintor. A pintora

Clarice já está entregue a esse diagrama, a esses dados visuais presentes na pintura antes mesmo dessa ter lugar. O que ela faz seguindo essas linhas e manchas, contornando, destacando, realçando, é perseguir uma matéria viva, tal como aquela das paredes de uma gruta. É Anne Sauvagnargues, com Gilles Deleuze, quem nos lembra que "seguir não é absolutamente a mesma coisa que reproduzir, e nós não seguimos jamais para reproduzir. [...] Somos forçados a seguir quando estamos em busca das singularidades de uma matéria, ou antes de um material e não descobrindo uma forma"<sup>30</sup> (2014, p. 223). Segundo Sauvagnargues, "a arte, real, segue a matéria, e compõe com ela um novo encontro" (2014, p. 223).

Foi Paul Valéry, pouco antes de Bataille, quem pensou aspectos da pesquisa visual de Edgar Degas, assim como de suas próprias observações visuais, utilizando o conceito de informe. Valéry, como nos mostra o pesquisador da obra clariciana Carlos Mendes de Sousa (2013, p. 23), foi lido pela escritora na década de 1940<sup>31</sup>. No capítulo intitulado "Do solo e do informe", lemos as seguintes palavras do artista e escritor francês:

Há coisas – manchas, massas, contornos, volumes – que têm, de alguma maneira, somente uma existência de fato: são apenas percebidas por nós, mas não conhecidas; não podemos reduzi-las a uma lei única, deduzir seu todo da análise de uma de suas partes, reconstruí-las por meio de operações racionais. Podemos modificá-las com bastante liberdade. Elas não têm outra propriedade senão ocupar uma região do espaço [...]. Dizer que são coisas informes é dizer não que não têm formas, mas que suas formas não encontram em nós nada que permita substituí-las por um ato de traçado ou reconhecimento nítido. E, de fato, as formas informes não deixam outra lembrança senão a de uma possibilidade [...] (VÁLERY, 2012, p. 79).

Georges Didi-Huberman, em seu livro *A semelhança informe – ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*, apresenta uma pesquisa que dá conta da vertigem do pensamento desse filósofo frente a seu tempo e ao jogo das semelhanças:

30. Tradução nossa do original : « Suivre n'est pas du tout la même chose que reproduire, et l'on ne suit jamais pour reproduire [...]. On est bien forcé de suivre lorsqu'on est à la recherche des singularités d'une matière ou plutôt d'un matériau, et non pas à la découverte d'une forme ».

31. Título que se encontra na coleção de livros de Clarice Lispector que está sob guarda do AMLB/FCRB.

A questão não é mais tanto a de saber o que as formas são – problema mal colocado – quanto a de reconhecer o que elas fazem, na qualidade de processos “percussivos”. A questão é compreender, num nível que diremos antropológico, a própria eficácia das formas, seja sob a espécie de uma incessante repercussão das formas sobre as outras formas – “vai e vem”, “metamorfose”, “estilo” – seja sob a espécie de uma incessante repercussão das formas sobre os sujeitos que as fazem, que as olham (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 234).

Vale lembrar que o conceito de informe é elaborado dentro de um contexto estético complexo do qual Bataille fazia parte, envolvendo importantes artistas e grandes pesquisadores e teóricos, não apenas da arte, mas também da história, etnografia e antropologia. Quando Bataille compõe o corpo editorial da Revista *Documents*, em 1929, ele passa a fazer parte de um grupo que envolve figuras como Erwin Panofsky, Fritz Saxl, Michel Leiris, Carl Einstein, entre outros. Einstein, por exemplo, era um dos principais teóricos e críticos do cubismo. Já Panofsky trilhava seu caminho com a iconografia (na época, uma novíssima “ciência da imagem” que tinha suas influências sobre o pensamento do próprio Bataille). *Documents* era uma revista de arte, mas que contava com um escopo amplo, o que lhe dava um caráter bastante ousado para a época. Segundo Didi-Huberman, com a montagem dessa revista Bataille está interessado naquilo que ele chama de “tarefas das imagens”:

Poderíamos dizer que, para ele [Bataille], uma revista de arte devia começar – ou começar a explodir – a partir do momento em que não oferecesse mais o sentido, mas as tarefas das imagens. Que tarefas? Entre outras, a de pôr em jogo (na prática) e pôr em questão (na teoria), em um mesmo movimento, a noção de semelhança, isto é, a noção de relação visual mais evidente, e também a mais desconcertada, que podemos conhecer na vida cotidiana, como em nossa experiência das imagens da arte (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 22).

Didi-Huberman nos mostra que o informe é assumido como um trabalho das formas sobre a percepção das semelhanças, numa afirmação do “estésico (que convoca desejo, dor, repulsa) em lugar do estético (que convoca o gosto), e do sintoma (intratável) no lugar do simbólico (partilhável)” (2015, p. 234). Esse conceito, contudo, não se oferece como um termo muito bem aceito pelas teorias da arte, ele permanece à margem de uma certa história que sempre procurou por unidades, sem admitir as falhas, quebras e transgressões. Como nos mostra Didi-Huberman, a transgressão das formas em Bataille não era uma

recusa das formas, mas “a abertura de um corpo a corpo, de uma investida crítica” em relação às formas (2015, p. 28).

Transgredir as formas não quer dizer, portanto, desligar-se das formas, nem permanecer estranho ao seu terreno. Reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não formas, mas antes engajar-se em um trabalho das formas equivalente ao que seria um trabalho de parto ou de agonia: uma abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena algo à morte e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo, dá algo à luz, ainda que à luz de uma crueldade em ação nas formas e nas relações entre formas, uma crueldade nas semelhanças (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 29).

É assim que, para Didi-Huberman, o informe produz um trabalho de montagem, de um corpo a corpo entre imagens, desde onde desponta uma “semelhança informe”. Mas essa semelhança não é aquela da cópia que se assemelha a seu modelo, ou do retratado que se assemelha a seu retrato. Como ele nos mostra, a montagem de “semelhanças informes” propostas por Bataille em *Documents* passa pelo enfrentamento da semelhança cristã: “O homem foi culpado e continua sendo, e sua punição consiste no simples fato de que sempre lhe falta a ‘verdadeira’ semelhança a Deus, o gozo da *aequiformitas* divina” (2015, p. 34). A essa “falta”, ou “impossibilidade de semelhança” sempre foi possível responder com a “semelhança de imitação”, ou com uma “dessemelhança radical”, ou seja, com a “semelhança informe”, que é como “um castigo infligido à figura humana”. Didi-Huberman nos mostra como essa “falta” de semelhança lançada sobre o homem está relacionada com o pai – essa semelhança esperada pelos filhos – em oposição à mãe, “matéria virgem intocada”, segundo as palavras de Bataille. Por isso, para esse filósofo, a transgressão das formas passa pelo contato, pelo toque: “o mais difícil – tocar no mais baixo”. Trata-se de impor às formas a “insubordinação dos fatos materiais” (2015, p. 39), ou seja, o contato com essa “matéria virgem intocada”. Se aproximar do mais ordinário e mundano. É precisamente contra essa cisão entre forma e matéria, cisão em que a matéria não pode tocar na forma, que é possível pensar uma transgressão das formas uma insubordinação a essa cisão. Nesse momento toda oposição entre forma e matéria é trabalhada.

## A SEMELHANÇA INFORME NA PINTURA DE CLARICE LISPECTOR

*Mas se seus olhos não me viam, a existência dela me existia – no mundo primário onde eu entrara, os seres existem para os outros como modo de se verem. E nesse mundo que eu estava conhecendo, há vários modos que significam ver: um olhar o outro sem vê-lo, um possuir o outro, um comer o outro, um apenas estar num canto e o outro estar ali também: tudo isso também significa ver. A barata não me via diretamente, ela estava comigo. A barata não me via com os olhos, mas com o corpo. E eu – eu via*

*Clarice Lispector, 2009, p. 75*

É nesse ponto que podemos nos reencontrar com as imagens de Clarice. O que se passa em sua pintura é justamente esse trabalho sobre uma forma que não é alheia a sua matéria. Em seus quadros, as formas tocam o tempo todo nessa matéria da madeira, seu "suporte". Clarice poderia ter, como o faz nos quadros *Volumes* (1975) e em *A matéria da coisa*<sup>32</sup>, trabalhado sua pintura sobre o tradicional suporte da tela, mas não o faz. Após experimentar, ela prefere a madeira, afirmando essa matéria, talvez encontrada ao acaso. Portanto o trabalho sobre as formas na pintura de Clarice passa por um trabalho sobre a matéria, sobre o real e o concreto desse suporte da pintura e dos elementos que ela usará para pintar. E ao pintar, Clarice se permite tocar nessa matéria da madeira, nesse suporte frágil, menor, "baixo", ela pinta sobre essa "matéria virgem intocada". As semelhanças se abrem nesse contato, porque as formas não vêm do exterior para o interior da pintura, elas são forjadas desde os traços sugeridos pela madeira, e através dos fatos materiais que a pintura lhe oferece. A semelhança informe passa por essa transgressão do olhar, passa precisamente, como vimos, pelo rompimento com as formas clássicas, formas representacionais, e torna-se uma afirmação das formas da matéria. As figuras de Clarice são dilaceradas pelo informe dos traços e manchas de cor, são dilaceradas pelo contato com a superfície repleta de semelhanças informes da madeira. É assim que ela vê a gruta nestas linhas. Depois dessa iniciação, será na afirmação, reelaboração ou dissolução dessas formas que se dará sua pintura. O destino destas linhas, anteriores à pintura e afirmadas por ela, tornam essa matéria, cortada como um corpo – pequenos pedaços de um fundo de armário, o armário da barata de G.H., cortados como se fossem "a carne dos dias" – são uma espécie de ventre a partir do qual Clarice pinta. Matéria virgem. Esse diagrama oferece tudo isso a Clarice – um devir-útero da madeira, um

32. Pintura que pertence ao acervo pessoal da artista Maria Bonomi, oferecida como presente por Clarice Lispector.



devir-informe das formas, um devir-selvagem do humano. Um devir-humano, pois, há qualquer coisa de caótico e incontrolável nessa matéria da madeira que está sempre à beira de um encontro com um humano. Mas um humano em vias de se desfigurar, em vias de desaparecer. Um humano que se metamorfoseia em traços vegetais, arbóreos, animais, em linhas de pedras, em manchas de sangue.

Essa “figura humana” aparece e desaparece de duas maneiras: 1. Sendo completamente elidida da pintura, porém mantendo a presença humana no corte do olhar que vê uma paisagem, o que acontece em quadros como *Interior de Gruta* (1973-1975), *Gruta* (sem data), *Sem título* (sem data), *Sol da meia noite* (1975), entre outros; 2. Fazendo aparecer no quadro traços que se assemelham a um corpo, como vemos no quadro *Sem título* (sem data), em *Luta Sangrenta pela paz* (1975) e em *Cérebro adormecido* (1975). O vermelho oferece essa sensação, improvisada num gesto que faz figurar um tronco e dois braços – como não vemos aí uma figura humana? Talvez a procuremos... de todo modo, há essa semelhança informe na imagem. Mas para explorarmos essa “figura humana” ou “quase humana” nos quadros, precisaremos passar pela geleia viva como placenta e pela metamorfose que Clarice experimenta em *A Paixão Segundo G. H.*

Essas “figuras humanas” lembram antes uma “humanidade perdida”, figurada em uma metamorfose: uma mutação da forma humana em árvore, em flor, em borboleta. Instante em que a linha humana se transforma em linha vegetal, num traço arborescente. Mas por vezes é a mancha de cor vermelha que parece passar por uma metamorfose, um devir humano da cor. É quando esse traço adquire a consistência do sangue, quando ele parece escorrer como o sangue. Ou escorrer como uma “geleia viva”. “Geleia viva como placenta”, é o título de uma crônica publicada no *Jornal do Brasil*, em 29 de janeiro de 1972:

Havíamos – continuava eu em atmosfera de sonho – havíamos endurecido a geleia viva em parede, havíamos endurecido a geleia viva em teto; havíamos matado tudo o que se podia matar, tentando restaurar a paz da morte em torno de nós, fugindo ao que era pior que a morte: a vida pura, a geleia viva (LISPECTOR, 1999, p. 403).

Lemos trechos dessa crônica também no datiloscrito inédito *Objeto Gri-tante*<sup>33</sup>, que era escrito por Clarice nessa mesma época. Essa vida pura, geleia viva, é como a placenta – matéria que plasma a vida no interior do útero. Queremos assim sugerir que essa forma “quase humana” carrega com ela a presença

33. Documento sob guarda do AMLB/FCRB.

uterina. É uma vida em metamorfose – vida informe, ainda inominável, tal qual a escreverá Beckett (2009). Não é o corpo da mulher, mas o seu ventre, o seu sangue, a sua placenta que faz pulsar qualquer coisa nessa figura – que faz pulsar a imagem. Em *Água viva* Clarice escreve: “Comi minha própria placenta para não precisar comer durante quatro dias. Para ter leite para te dar. O leite é um ‘isto’. E ninguém é eu. Ninguém é você. Esta é a solidão” (LISPECTOR, 1998, p. 35).

Ao invés de *se assemelhar* ao pai, no registro teológico da semelhança, como nos mostra Didi-Huberman, vemos essa figura se assemelhar à placenta, ao ventre, à mãe, à virgem. A gruta é também lembrada como útero da terra. Longe de analogias e clichês, é a matéria da madeira que entrega a pintura às semelhanças. Há uma luta incessante contra o clichê e a semelhança que entrega tudo à “coisa viva”, matéria viva. Na crônica, Clarice escreve: “Lançada no horror, quis fugir da minha semelhante – da geleia primária – e fui ao terraço, pronta para me lançar daquele meu último andar. [...] Percebi então: o batom também era de geleia viva. E ali estava eu no terraço escuro com a boca úmida da coisa viva” (LISPECTOR, 1999, p. 402). A barata e essa presença quase humana só podem ser pensadas desde essa “semelhança feminina”. Em *A Paixão Segundo G. H.* Clarice escreve: “Eu só a pensara como fêmea, pois o que é esmagado pela cintura é fêmea” (LISPECTOR, 2009, p. 92).

Vemos essa linha humana no quadro *Sem título* (sem data), em *Cérebro Adormecido* (1975), em *Luta sangrenta pela paz* (1975). Em todos esses quadros essa linha humana é acéfala. Em *Luta sangrenta pela paz* (1975) ela lembra mais uma borboleta com asas abertas. Metamorfose da linha humana em linha animal: um traço de falena. Mas ela se assemelha ainda a uma “linha cristã”: vemos a cruz, representação da paixão de Cristo – um tema que não é alheio à Clarice. Em *A paixão segundo G. H.*, ela escreve: “A desumanização é tão dolorosa como perder tudo, como perder tudo, meu amor” (LISPECTOR, 2009, p. 73). Aqui Clarice encontra um dos motivos dessa metamorfose das formas, como vimos com Bataille e Didi-Huberman acima. Essa imagem de Clarice faz trabalhar, na pintura, essa “falta”, “ausência” do humano, essa negação da figuração humana que se dá numa metamorfose das formas – e não em uma abstração ou deformação. Na pintura de Clarice essa figuração humana não é desfigurada. A figura, lembremos, aparece como semelhança informe – isso implica em assumir que ela nem mesmo é premeditada por Clarice. Ela é apenas sugerida, produzida na pintura, como um efeito a posteriori, aparece num gesto incerto, numa agonia: a figura sangra, ela é o próprio sangue vermelho, escorrendo pelo quadro.

Seria preciso antes atentar para o trabalho de metamorfose que Clarice faz n'*A paixão segundo G. H.* para podermos tocar no trabalho de metamorfose que ela faz em suas pinturas. Metamorfose que corresponde ao devir das

formas na matéria crua, real e informe na qual situamos sua pintura. Em *A Paixão Segundo G. H.* o processo agonizante da metamorfose humana é precisamente o da "desmontagem humana", de uma visão da vida sem Deus. A morte de Deus em *G. H.* se confunde com a morte do homem, que é o confronto com sua própria animalidade, numa elaboração literária rara e profunda do grande tema nietzschiano que causa assombro. Como nos mostra Regina Neri (2005), "tal como o texto de Nietzsche – *Assim falava Zaratustra* –, *A paixão Segundo G. H.* se apresenta como uma obra poética". Mas, diferentemente do filósofo, "Clarice não tem a intenção explícita de construir um texto filosófico de ruptura com a filosofia da razão" (NERI, 2005, p. 246), como Clarice afirma: "Não, nem a pergunta eu soubera fazer" (LISPECTOR, 2009, p. 134). Contudo, ela escreve: "a resposta se impunha a mim, desde que eu nascera. Fora por causa da resposta contínua que eu, em caminho inverso, fora obrigada a buscar a que pergunta ela correspondia" (LISPECTOR, 2009, p. 134). Segundo Neri, para lidar com a matéria-prima, fora da lógica e da representação, foi necessária uma longa e dolorosa travessia em direção à afirmação da vida em estado de coisa: "Essas formulações de Clarice se encontram em completa sintonia com a proposição nietzschiana de vontade de potência de afirmação da vida, como fulcro da natureza humana, enquanto perspectiva de um novo fundamento para o sujeito, sujeito aberto à indeterminação, à pluralidade, à imprevisibilidade" (NERI, 2005, p. 247).

Quando *G. H.* come "aquilo que sai do ventre da barata", ela quer a atualidade, o "instante já" de *Água viva*, e não a promessa divina: "quero encontrar a alegria neste instante – quero o Deus naquilo que sai do ventre da barata" (LISPECTOR, 2009, p. 83). Como ela escreve, "não quero o transcendente, quero o hoje". Clarice, num golpe, destrói a esperança cristã, a semelhança divina, ela simplesmente come o que está no ventre, ela "toca o mais baixo", como escreve Bataille, ela come a "matéria virgem intocada". O divino, a redenção para Clarice, não está na semelhança divina, mas no corpo animal, ou melhor, no ventre animal da barata. O divino é o real, escreve Regina Neri (2005, p. 246). O divino está no ventre:

O que sai do ventre da barata não é transcendente – ah, não quero dizer que é o contrário da beleza, "contrário de beleza" nem faz sentido – o que sai da barata é: "hoje", bendito o fruto de teu ventre – eu quero a atualidade sem enfeitá-la com um futuro que a redima, nem com uma esperança – até agora o que a esperança queria em mim era apenas escamotear a atualidade (LISPECTOR, 2009, p. 82).

Vale lembrar que o selvagem, em Clarice, não é o homem primitivo, mas o coração que pulsa. De modo que não há matriz – semelhança divina universal

– mas pulsações. Não há uma figura matriz, um modelo a ser representado na imagem. Não há uma mancha ou traço de cor na pintura de Clarice que nos permita localizar uma tentativa de mimesis, de representação da realidade. A pintura é o real. A imagem é real, jamais imaginária, como escreve Didi-Huberman. A cor é aquilo que pulsa e escapa o tempo todo ao sentido, posto que se dá como experiência dos sentidos: sensação experimentada através do tato, do olfato, do paladar, da audição e da visão. A produção de sentido é solicitada a partir do corpo todo. Há uma cisão no ver, frente às imagens produzidas por Clarice, porque elas nos convocam nesse plano em que a matéria, os fatos materiais da pintura, agem sobre o corpo todo, em uma exploração do sistema nervoso, entregues à sensação. Mas sobretudo é em *A Paixão Segundo G. H.* que Clarice nos dá a medida desse contato com a matéria da Coisa, que será a medida de contato com essa matéria da madeira sobre a qual ela irá pintar, assim como a medida do contato com cada instrumento de pintura, com cada cor, líquido ou fluído que ela irá lançar sobre a tela, numa tentativa dramática de ver tudo isso se plasmar nessa superfície:

- Me deram tudo, e olha só o que é tudo! É uma barata que é viva e que está à morte. E então olhei o trinco da porta. Depois olhei a madeira do guarda-roupa. Olhei o vidro da janela. Olha só o que é tudo: é um pedaço de coisa, é um pedaço de ferro, de saibro, de vidro. Eu me disse: olha pelo que lutei, para ter exatamente o que eu já tinha antes, rastejei até as portas se abrirem para mim, as portas do tesouro que eu procurava: e olha o que era o tesouro! O tesouro era um pedaço de metal, era um pedaço de cal de parede, era um pedaço de matéria feita em barata. [...] Minha exaustão se prostrava aos pés do pedaço de coisa, adorando infernalmente. O segredo da força era a força, o segredo do amor era o amor - e a joia do mundo é um pedaço opaco de coisa (LISPECTOR, 2009, p. 172-173).

Tudo isso – o it das coisas de *Água Viva* – constitui essa matéria que Clarice irá trabalhar em sua pintura. Um pedaço de coisa: a tábua de madeira, a cera derretida e pingada sobre a madeira, o esmalte de unhas lançado sobre essa superfície. Não ver essa potência de suas imagens não será estar simplesmente cego, mas surdo frente ao grito que elas fazem reverberar no *corpus* da obra de Clarice Lispector. Por isso é preciso olhar para essas pinturas desde esse grito que ecoa em toda sua obra, porque sua pintura não é de modo algum alheia a essa busca que lemos em suas palavras. Longe dos julgamentos morais, toda tensão que sentimos diante de suas imagens não cessa de nos denunciar o que é evidente: sua pintura provoca sensações sobre o corpo todo. Que sejam de repulsa, estranhamento, desconforto, são sensações intensas, marcantes, inegáveis. Sentimos assim toda eficácia de suas imagens.

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Paulo Germano Barrozo de. *Mulheres claricianas*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- BARTHES, Roland. *Cy Twombly*. Paris: Éditions du Seuil, 2016.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Roco, 2011.
- BECKETT, Samuel. *O inominável*. São Paulo: Globo, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas*. Lisboa: Imago, 2015b.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- HACK, Lilian. *Escrever um sopro em papel de água viva: imagem e pintura em Clarice Lispector*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/214321>. Acesso em: 1 mar. 2021.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1978.
- NERI, Regina. *A psicanálise e o feminino: um horizonte da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*. Paris: Presses Universitaires de France, 2014.
- SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: Pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- VALÉRY, Paul. *Degas, dança, desenho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- WINKELVOOS, Karine. *La pensée des yeux*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. Disponível em: <https://books.openedition.org/psn/2792>. Acesso em: 10 jan. 2019.



## LILIAN HACK

Professora substituta no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, 2015-2016. Professora na Educação Infantil, no ensino fundamental e médio do sistema público e privado de ensino, 2008 - 2012. Pesquisadora e auxiliar de pesquisa em projetos culturais viabilizados pelo Ministério da Cultura, 2009 - 2011. Mediadora e auxiliar de montagem em exposições de arte, 2003-2020. Doutora em História, Teoria e Crítica da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (bolsista Capes), 2016-2020. Realizou pesquisa através do PDSE/Capes na Université de Picardie Jules Verne, em Amiens, França, 2018-2019. Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (bolsista Capes), 2012-2014. Especialista em Arte e Ensino das Artes pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP/PR), 2010-2012. Graduada em Licenciatura em Artes Visuais pela Fundação Universidade Regional de Blumenau (FURB/SC), 2003-2007. No doutorado investigou o conjunto de pinturas realizadas pela escritora brasileira Clarice Lispector. Pesquisa os processos de criação, as relações entre palavra e imagem na escrita sobre arte, as relações entre arte, experiência e produção de subjetividade. Contato:lilianhack@gmail.com

**VÍDEOINSTALAÇÃO**  
**KÍNESIS**

Os delimites do vídeo e  
da pintura

*Lizângela Torres*

**Resumo:** Diante da videoinstalação *Kínesis*, por mim realizada em 2012, busco refletir sobre as camadas temporais e os movimentos que a constituem. Evidencia-se o embate entre as linguagens do vídeo e da pintura, que ao deflagrar o ocaso da imagem dá a ver o elemento pictural. Da trama temporal observada na instalação analisada, fulgura a imagem dialética que pulsa o vídeo e a pintura.

**Palavras-chave:** vídeo, fotografia, pintura, Ocaso.

Ando muito completo de vazios.  
Meu órgão de morrer me predomina.  
Estou sem eternidades.  
Não posso mais saber quando amanheço  
ontem.  
Está rengo de mim o amanhecer.  
Ouço o tamanho oblíquo de uma folha.  
Atrás do ocaso fervem os insetos.  
Enfie o que pude dentro de um grilo o meu  
destino.  
Essas coisas me mudam para cisco.  
A minha independência tem algemas.  
*Os deslimes da palavra*, Manoel de Barros  
(2010)

A videoinstalação *Kínesis* participou da exposição individual *Ocaso*, que apresentei no atelier Plataforma Espaço de Criação<sup>34</sup>, entre maio e julho de 2012, envolvendo projeção de vídeo, tubos de ensaio de vidro, pigmento preto diluído em água, instrumentos e utensílios de laboratório para transferência de líquidos.

O vídeo (Figura 1) apresenta o horizonte em 360°, num movimento incessante circular na duração do ocaso. Composto por várias tomadas registradas em crepúsculos e lugares diferentes da cobertura do prédio onde residia, o vídeo apresenta o movimento em forma de vórtice: registro circular repetitivo

34. *Plataforma Espaço de Criação* foi um espaço independente destinado ao fomento de atividades culturais. Criado pela parceria entre os artistas Lizângela Torres e Clóvis Martins Costa, funcionou entre os anos de 2011 e 2014.

da cidade de Porto Alegre. Meu corpo, junto à câmara, captura o entorno escurecido, enquanto giro reprisadas vezes em cada ponto determinado. De forma intermitente, a ação de captura do anoitecer refaz-se por vários retornos à cobertura para registrar o crepúsculo.



Figura 1. Lizângela Torres, Still de vídeo (Detalhe) *Kínesis*, Videoinstalação, 2012. Fonte: Lizângela Torres.

A imagem de turbilhão, relacionada ao conceito de origem em Walter Benjamin, é tomada para apresentar o processo de criação do vídeo para a instalação *Kínesis*. Em movimentos de redemoinho é capturado o ocaso. Somam-se dois movimentos circulares, o da câmera e o de rotação da terra. Enquanto o meu corpo gira em torno de um eixo para a captura da imagem videográfica, o sol afasta-se em derrocada da linha do horizonte. A noite transfigurada, proposta pela instalação, surge dos movimentos daquilo *que está nascendo no devir e no declínio* (BENJAMIN, 1984, p. 67).

O termo *ocaso* na instância dessa proposta em arte define-se como a duração da experiência artística na ocasião da exibição, do acesso ao outro. Em Latim, *occasus* designa o momento que um astro desaparece no horizonte. *OCASO* é o preâmbulo da noite; é o acontecimento que a precede; é tensão entre dia e noite; quase noite; situação dialética; zona mestiça; cruzamento

entre diferenças; momento trágico apolíneo/dionisiaco; entre a embriaguez e a razão; aparição da desapareição; presença da reverberação de uma ação ausente. Pulsão de vida, mas também de morte, como fim, declínio, ruína, ocaso está diretamente relacionado com a mudança, com o vir a ser outro diferente, indeterminado, impensado. O eterno retorno da origem, como devir do nascer e do declínio.

No trabalho *Kinesis* (Figura 2 e 3), o vídeo é projetado sobre a parede, sobrepondo-se a tubos de ensaio. Esses, dispostos em forma de grade, são distribuídos em série regular, ordenando linhas verticais e horizontais. A área de projeção equivale à área formada pelos 340 tubos de ensaio. Cada tubo de 10 cm de altura por 10mm de diâmetro comporta-se como um receptáculo da noite, com a missão de provocar o desaparecimento da imagem.

Em uma mesa, instalada junto à projeção, distando dessa 1,5m, são dispostos vidros contendo pigmento preto diluído em água e instrumentos de transferência de líquidos, pipetas (Figura 4). A situação noturna adensa-se na medida em que o participante transfere os líquidos para os tubos de ensaio, cobrindo de preto o suporte de projeção e, por sua vez, escurecendo ainda mais o ambiente. Evidencia-se aqui a atuação do público no processo de construção do trabalho, quando o participante, ao transferir o líquido negro para os tubos na parede, acelera a aparição da noite.



Figura 2. Lizângela Torres, Tubos de ensaio *Kinesis*, videoinstalação, 2012. Fonte: Lizângela Torres.



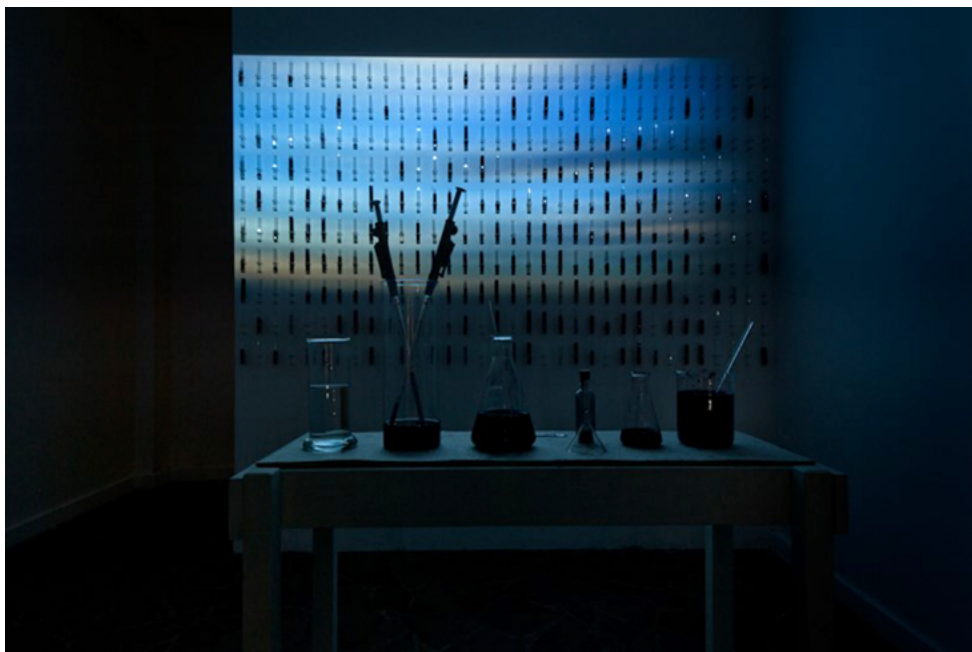


Figura 3. Lizângela Torres, vista da vídeoinstalação Kinesis, 2012. Foto: Fábio DelRe. Fonte: Lizângela Torres.

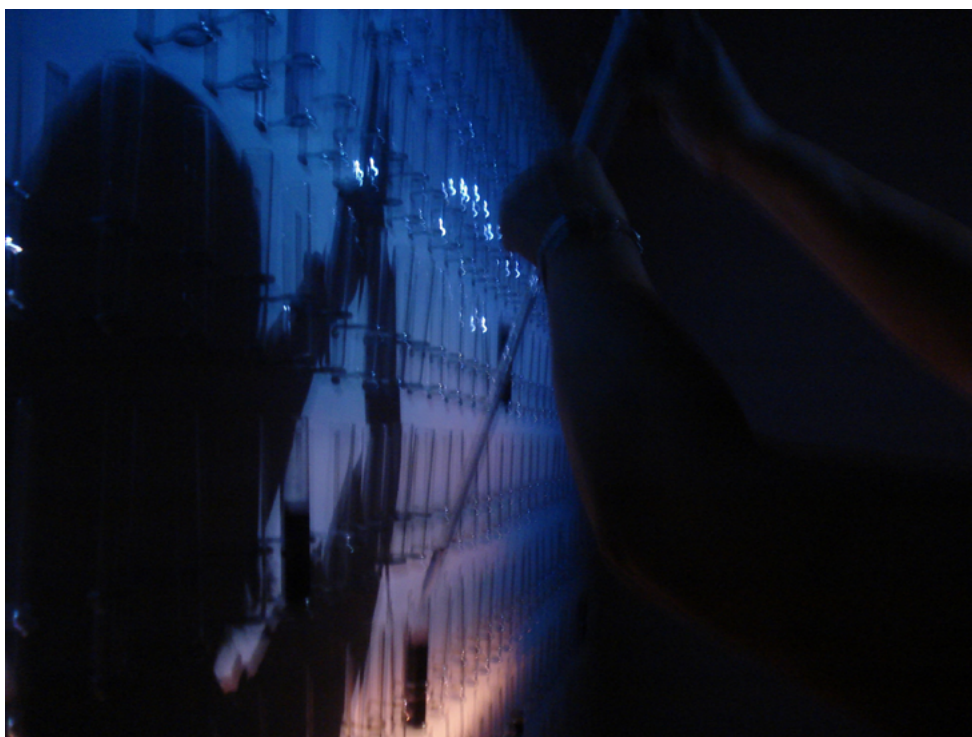


Figura 4. Detalhe da vídeoinstalação Kinesis, 2012. Foto: Leocádia Costa. Fonte: Lizângela Torres.

Os vidros que compõem essa videoinstalação são pensados como objetos instigantes, disparadores, agentes mediadores entre as mídias e o partícipe, que catalisam o processo de leitura e convidam a agir. Os objetos enlaçam o observador, convocando seu corpo a compor com a obra. Imerso na videoinstalação, o partícipe transpassa a obra e deixa-se ser atravessado por ela.

Ao ceder seu corpo à obra, o trabalho ganha vida na mesma medida em que o corpo torna-se arte. Desse modo, o observador experimenta ser inumano, um além homem; permite-se ser corpo passagem por, nas palavras de Friedrich Nietzsche, "uma corda estendida entre o animal e o super-homem. Uma corda sobre o abismo" (NIETZSCHE, 2016, p. 26).

O observador do trabalho *Kínesis* percebe a obra através da ação do seu corpo que, ao manipular os objetos, desencadeia o ocaso, participando da duração do escurecimento, do acontecimento da derrocada da luz.

Os tubos são preenchidos com o líquido a cada ação do partícipe, produzindo gradualmente manchas pretas na imagem projetada. É, portanto, gerado um apagamento paulatino de zonas do vídeo a partir da incidência do pigmento preto sobre a imagem. Num acréscimo de tintura, como num processo pictórico, a imagem do trabalho constrói-se por camadas de deposição de material líquido pigmentado. As ações que o engendram deflagram um movimento paradoxal de desaparecimento e aparecimento, produzindo uma imagem dialética na duração da ocorrência da obra.

Desaparecimento da luz de fragmentos do vídeo e aparecimento de zonas pretas. Esse processo é sobreposto e potencializado pelo movimento de anoitecer registrado pelo vídeo, trazendo também temporalidades anacrônicas no cruzamento de durações de escurecimentos do outrora capturado e do agora depositado.

Essa noção de tempo dialético da noite pode ser observada na obra do artista, de origem belga, David Claerbout. Através de fotografias e vídeos, o artista cria uma tensão entre tempos diferentes numa mesma imagem, *um puro acontecimento de imagem*, como propõe Phillip Dubois. Nos trabalhos *Sem título (Single Channel View)* (1998/2000) e *Long Goodbye* (2007) tempos cruzam-se inadvertidamente e causam uma espécie de vertigem desconcertante frente à sutileza da proposição.

A videoinstalação *Sem título (Single Channel View)* (1998/2000) apresenta uma única projeção, em grande formato, de uma fotografia antiga, sem áudio, que mostra uma sala de aula, onde alunos olham para uma janela.

Sombras de duas árvores são projetadas na parede lateral à janela. A imagem está imobilizada na fixidez fotográfica. As crianças, que olham para o vazio da janela, mantêm-se estáticas. Porém, eis que o inesperado acontece, na sombra projetada as folhas da árvore movimentam-se num tremor sutil, quase imperceptível. O vídeo dura 10 minutos e é apresentado em *loop*.

As camadas temporais desse vídeo mostram-se sobrepostas, fundindo em uma imagem de imobilidade e mobilidade. Durante a projeção da fotografia, fixada no instante, a imagem fulgura quando sutilmente vibram as folhas da sombra da árvore, como se um sopro de vento as deslocasse para outra dimensão temporal. Aí está o acontecimento. O tremor discreto na sombra deflagra, de acordo com Phillippe Dubois "um puro acontecimento de imagem (e não um acontecimento na imagem). Um acontecimento de tempo. Que se tornou visível por contraste, ou melhor, por incompatibilidade de princípio com a suposta imobilidade fotográfica" (DUBOIS, 2015, p. 118).

A vertigem da ambiguidade pela copresença de dispares. Um abismo pelo movimento da sombra numa fotografia produz um choque entre dois princípios temporais: o instante e o contínuo numa mesma imagem. Esse choque entre dispares é também observado no trabalho *Kinesis*, cujo movimento do vídeo é sobreposto à fixidez das manchas pretas contidas nos tubos de ensaio. Mais uma dissonância do que surpresa, os tubos pretos provocam um aparecimento da desapareição da imagem. Zonas de paragem na imagem movimento.

Em *Long Goodbye*, o sol está perto do horizonte, pois uma grande sombra de uma árvore projeta-se sobre a fachada de uma casa. A câmara lentamente vai afastando-se, enquanto uma figura feminina, localizada à frente da casa, muito devagar, olha para a câmara, sorri e abana. A esse tempo, atravessa-se a duração do anoitecer em uma velocidade mais acelerada em relação à ocorrência da cena. O tempo entre o sol baixo, o ocaso e a noite mostra-se em descompasso diante da ação registrada. As estruturas temporais da imagem desorganizam-se e multiplicam-se, distorcendo as camadas de imagem/tempo.

Para Philippe Dubois:

A ideia que a matéria tempo da imagem é, a partir de então, uma questão direta de percepção (e é justamente isso que faz dela uma «matéria»), que ela é um dado plástico variável, autônomo, independente, modulável por ela mesma, que ela não é mais nem homogênea, nem única (como no «plano» de cinema) mas heterogênea e múltipla («compósito»), que ela não é mais «referencial», mas puramente perceptiva, que ela não é mais regida por grandes lógicas maniqueístas herdadas das modas clássicas de pensar o tempo e as imagens (foto versus cinema), é tudo isso que revela o dispositivo paradoxal de elasticidade temporal das obras de David Claerbout, [...] (DUBOIS, 2015, p. 120).

A experiência fantástica, pelo intermédio dos paradoxos temporais, desenha um ambiente alucinatório. Esses vídeos mostram um tempo elástico, que varia em velocidade, distendendo a imagem-tempo e, quebrando com a noção

de dicotomia entre instante e duração, instauram um *acontecimento de tempo*, que envolve um movimento em variação contínua.

Na videoinstalação *Kínesis* a temporalidade desdobrada da imagem é menos sutil. O vídeo apresenta um contínuo de movimentos sequenciais de retorno do ocaso montados em *loop*: um escurecer, como o acontecimento num eterno infinitivo. Sobre a projeção na parede, são dispostos tubos de vidro, como receptáculos de noite. À medida que os tubos são preenchidos, outro escurecer se desenrola, outro crepúsculo atravessa a temporalidade da imagem. Além desses tempos, outro ainda se estabelece, a duração que resulta do movimento corporal em torno do próprio eixo para o registro do vídeo.

Portanto, o vídeo do trabalho *Kínesis*, na sua constituição processual, apresenta fluxos de tempo díspares: as várias durações de captura de cada vídeo que compõe a montagem; o movimento circular do corpo em volta de si para o registro; e o movimento de declínio do sol no ocaso. Porém, diferentemente dos vídeos de Claerbout, as camadas de tempo não estão totalmente fundidas à imagem; não pertencem a um só corpo no trabalho. A videoinstalação apresenta outras camadas temporais externas ao vídeo: o repouso do líquido nos tubos, bem como seu período de evaporação; o tempo da ação, de transferência de tinta negra dos vidros, de cada partícipe; e o tempo que decorre da soma dessas séries de ações, depositando a duração do escurecimento no espaço da instalação, durante o período da exposição.

Como veladuras, sobrepõem-se superfícies temporais à instalação, multiplicando os fluxos da sua duração. Para Henri Bergson, a essência da duração está em fluir. A duração é uma simultaneidade de fluxos; é um acontecimento: "criação contínua, ininterrupto jorro de novidade" (BERGSON, 1989, p. 225). O real é "o fluxo, é a continuidade de transição, é a mudança ela mesma. Esta mudança é indivisível e mesmo substancial" (BERGSON, 1989, p. 224). A duração como um todo aberto. A videoinstalação *Kínesis* apresenta uma sobreposição de fluxos, como linhas que se enroscam, como fios que enlaçam os fluxos contínuos da vida e voltam a compor um nó.

Como as camadas de tinta sobre a imprimadura que adensam a superfície pictórica, a duração é condensada, distorcida e ganha relevo. Torna-se uma superfície topográfica intensiva. Entre o instante e a duração, a videoinstalação abarca uma variedade de tempos, mobilidades, imobilidades, velocidades e intensidades numa mesma superfície acontecimental sensível. Como sedimentações do trabalho, os fluxos temporais criam a fatura da imagem.

Uma noite que ressurge a cada aparição da noite transfigurada, como as pulsões gráficas e pictóricas dessa videoinstalação. A disposição regular dos tubos de ensaio, ainda vazios, produziu uma espécie de grade de interferência da projeção, como uma anunciação latente do desenho. Tais tubos, os quais formam linhas longitudinais criadas por seguimentos de reta transparentes,

que a cada ato do partícipe os tornam negros, adensam a noite através da tessitura construída pelo seu preenchimento.

O esquema gráfico de disposição dos tubos desenha no espaço/tempo da obra a ação de escurecimento da noite. Esse procedimento pode ser também relacionado com os processos pictóricos. A pintura lida com a deposição de materiais para manipulação da luz através da sua decomposição e aglutinação. Através da mancha, pode-se ir ao encontro do elemento pictural<sup>35</sup>, que se desprende das formas tradicionais da pintura avançando em territórios estranhos à ela.

O pigmento diluído em água acrescenta à superfície uma camada de tintura negra que vela, no duplo sentido da acepção, o vídeo. Como camadas de veladuras, que se sobrepõem a algo que está inscrito anteriormente na superfície deixando transparecer, como um véu que encobre parcialmente, insinuações do traço de uma presença, velando o desaparecimento do vídeo que, inundado pelo líquido, submerge no ocaso.

Esse comentário sobre a pintura poderia ser relacionado aos vários momentos da história da arte em que foi anunciada a morte da pintura seguida de uma ressurreição. No entanto, nesse caso, é a pintura que tenta afogar a obra, como que em um ímpeto de vingança, provocando a desapareição da imagem videográfica, e anunciando ao olhar os seus deslimes<sup>36</sup>.

Nessa luta entre aparição e desapareição, construção e destruição, surge a dúvida: o que sobrevive a esse embate? O que no vídeo e o que na pintura sobrevive nessa instalação? O conceito de imagem dialética de Walter Benjamin vem a calhar para pensarmos esses movimentos paradoxais que engendram esse trabalho. "Uma imagem, [...] é aquilo em que o Outrora encontra, num relâmpago, o Agora, para formar uma constelação" (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 274).

Benjamin define a imagem dialética como essa tensão pela coexistência de intensidades antagônicas ou anacrônicas, como um choque fulgurante pelo encontro de forças contrárias, produzindo o inverso da síntese, a multiplicidade. Para Benjamin, "Ambiguidade é a imagem visível e aparente da dialética [...]" (BENJAMIN apud KOTHE, 1985, p. 39). Consoante a esse conceito, Carl Einstein propõe a noção de "dialética da decomposição, ou destruição" em que,

35. Como o que há de pintura nas proposições contemporâneas das Artes Visuais que não cabem em limites rígidos categóricos.

36. Para o poeta Manoel de Barros o "deslimite da palavra" evidencia os múltiplos sentidos da palavra, possibilitando a abertura ao não dito, à incompletude e ao desejo. Manoel de Barros, ao trabalhar a criação discursiva da poesia, rompendo com a linearidade da linguagem e desconstruindo usos impostos, subverte o conceito de gramática tradicional, através do descontrolo dos sentidos, da incorporação da dúvida e da procura por uma verdade das palavras.



segundo o autor, “*toda a forma determinada é um assassinato das outras versões.*” (EINSTEIN apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 213). Um processo dialético que, para se obter a forma, é necessário a sua destruição.

Didi-Huberman versa sobre as imagens sobreviventes, a partir da leitura de Aby Warburg, para pensar a noção de anacronismo na história da arte através da imagem como sintoma. Para Didi-Huberman, a sobrevivência “[...] tenta fazer justiça a complexa temporalidade das imagens: longas durações e fissuras do tempo, latências e sintomas, memórias fugidias e memórias ressurgentes, anacronismos e limiares críticos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 51-52).

A sobrevivência trata dos rastros na diferença e na repetição, nos saltos dos movimentos impuros da efetivação do acontecimento. Para a questão sobre o que sobrevive ao conflito da coexistência de linguagens díspares, como a pintura e o vídeo, pensando a sobrevivência através das pulsações, dos detalhes, dos sintomas, torna-se necessário, portanto, recolocar a pergunta, e questionar: o que sobra?

Para Didi-Huberman, “o paradoxo do sintoma é, primeiro o do resto, do inobservado e do minúsculo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 107), ou ainda define o sintoma “como anúncio visual de algo que ainda não é visível” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 240). Sendo assim, aponta-se a seguinte hipótese para a questão. Através da sobrevivência das migalhas videográficas e do elemento pictural, o que sobra dessa luta pelo choque fulgurante da imagem dialética seria a aparição das múltiplas possibilidades de não ver.

O sintoma da noite, como a experiência dos deslimites da visão. Aquilo na imagem que escapa da visão, que provoca uma espécie de cegueira. O seu *punctum*, o que fere, o que punge, pois, para Roland Barthes, “a partir do momento que há *punctum*, cria-se um campo cego” (BARTHES, 2015, p. 53). Uma intensidade na imagem que extravasa a forma representada. “O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (BARTHES, 2015, p. 53).

Essa elucubração sobre a sobrevivência pode ser relacionada aos trabalhos em pintura que produzi concomitantemente com a produção inicial em fotografia e vídeo entre os anos 2000 e 2003.

Nesse período trabalhava com a representação pictórica de detalhes da face de figuras femininas em escorço, tendo a fotografia como referencial no processo de construção da pintura. A figura era construída a partir de sua sombra capturada pela fotografia, resultando em trabalhos de grandes dimensões.

Num segundo estágio do processo de criação das pinturas, essas passavam por uma fase de queima<sup>37</sup>. O fogo consumia parte da lona, suporte da pintura, e da superfície pictórica, sendo que, em alguns casos de queimas, as pinturas sucumbiram às chamas. Na exposição *Mácula* (2002), as pinturas que sobreviveram ao fogo foram apresentadas numa instalação que envolvia caixas de madeira, água, óleo e projeção de vídeo que registrava a queima.

A partir do ano de 2004 investi menos na linguagem da pintura tradicional para dedicar-me às experiências com a ação, a fotografia e o vídeo. A queima transmutou a pintura realizada nos moldes tradicionais, para transfigurá-la através das manchas de rastros e de desfocados da fotografia noturna<sup>38</sup>.

Do ocaso a pintura entra em latência noite afora e “no devir e no declínio”, eis que ela ressurgir. Em 2020, do elemento pictural sobrevivente da queima, das camadas de noite depositadas em tubos de ensaio, que continham a latência da pintura, o *Desvio* se anuncia.

Como uma nova série de imagens a partir do registro fotográfico e videográfico de ações deflagradas pela experiência da noite, *Desvio* é constituído por pintura acrílica sobre tela, que busca restituir a sensação temporal tensionada pela fotografia e pelo vídeo (Figura 5). Imagem simulacro da noite: propõe a experiência imersiva de incursão noturna pela pintura, através da escala, da perspectiva e da sensação de movimento, observados nas fotos e vídeos de arquivos de imagens de trabalhos revisitados. Como um acontecimento de tempo, uma sensação de movimento que brota da fixidez da pintura.

37. O vídeo intitulado *A Queima* registra processo de queima das pinturas. Exibido durante a abertura da exposição individual *Mácula* que ocorreu na Galeria de Arte do DMAE Antônio Klinger Filho, no ano de 2002.

38. Ações noturnas para a captura fotográfica e videográfica.



Figura 5. Lizângela Torres, *Desvio*, 160 x 200 cm, pintura acrílica sobre tela, 2020. Fonte: Lizângela Torres.

Nos deslimites entre pintura e vídeo a imagem sobrevivente produz camadas temporais que produzem a vertigem da experiência da noite. O elemento pictural desdobra-se, encontra o vídeo, volta a especificidade e no devir e no declínio submerge com o ocaso.

## REFERÊNCIAS:

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERGSON, Henri. *Cartas, conferencias e outros escritos*. Rio de Janeiro: Nova cultura, 1989.

CLAERBOUT, David. *Sem título* (Single Channel View). Vídeo projeção (10 min em looping), 1988 - 2000.

CLAERBOUT, David. *The Long Goodbye*: closing sequence. 1 vídeo (1 min 17 s). 2007. Publicado no canal richarwi72, 12 nov. 2010. Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=88qCLowT6pc](http://www.youtube.com/watch?v=88qCLowT6pc). Acesso em: 11 abr. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*: História da Arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

DUBOIS, Philippe. A questão dos regimes de velocidade das imagens de Etienne Jules Marey a David Claerbout: para além da oposição entre fotografia e cinema. In: KATLAU FILHO, Mariano. *VI Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia*: tempo movimento. Belém: Diário do Pará, 2015. p. 113-119. Disponível em: <http://www.diariocontemporaneo.com.br/wp-content/uploads/2016/03/catalogo-2015-web.pdf>. Acesso em 11 abr. 2021.

KOTHE, Flávio R. (org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zarathustra*: um livro para toda a gente e para ninguém. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

---

## LIZÂNGELA TORRES

Artista visual, pesquisadora e professora do Curso de Artes Visuais – Licenciatura, da Universidade Federal de Pelotas. Graduada em Artes Plásticas, habilitação em Pintura, 1999, e habilitação em Fotografia, 2004, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestrado (2008) e doutorado (2016) em Artes Visuais, área de concentração em Poéticas Visuais, pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS. Participou do programa de doutorado sanduíche no exterior na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa/Portugal. Atualmente pesquisa formas de apresentação e proposição de experiências deflagradas por ações noturnas através de instalações multimídia: fotografia, vídeo, objeto, pintura e desenho.

Contato: [lizangelatorres@gmail.com](mailto:lizangelatorres@gmail.com)

**NOTAS DE ATELIE**  
SEÇÃO 2



## **RELATÓRIOS**

“Conversas fundamentais sobre pintura com o pensador de arte Rubens Espírito Santo”, a respeito do trabalho de Felipe Góes (2017-2018)

*Felipe Góes*

**Resumo:** O artigo apresenta os relatórios realizados pelo artista Felipe Góes entre fevereiro de 2017 e outubro de 2018 como parte da atividade "Conversas fundamentais sobre pintura com o pensador de arte Rubens Espírito Santo", realizada sobre a sua própria produção pictórica. Os textos originais são acompanhados de uma introdução, na qual se explica o contexto dos encontros, seus propósitos e algumas das consequências que produziram.

**Palavras-chave:** arte contemporânea, pintura, crítica de arte, história da arte, prática de ateliê.

## INTRODUÇÃO

Os relatórios a seguir foram realizados entre fevereiro de 2017 e outubro de 2018 como parte da atividade "Conversas fundamentais sobre pintura com o pensador de arte Rubens Espírito Santo", que versavam sobre as minhas obras. Como o título indica, eram atividades coordenadas pelo artista e pensador Rubens Espírito Santo e aconteciam no meu ateliê. Rubens já era meu professor na atividade "Aula de segunda", que acontece todas as segundas-feiras no Atelier do Centro, e julgamos que também seria bom ter uma interlocução mais focada no meu trabalho com a pintura. Decidimos que a atividade seria em grupo, e não apenas uma orientação individual, com a convicção de que uma experiência coletiva seria mais rica.

A proposta era que, uma vez ao mês, eu apresentasse uma pintura nova ao grupo. O trabalho dava início a uma conversa, que depois tomava diversos rumos filosóficos, espirituais e artísticos. Foi solicitado também que eu escrevesse relatórios com reflexões sobre a experiência.

Sendo minha primeira experiência em organizar e divulgar um curso no ateliê, apresentaram-se alguns desafios, para os quais tive a orientação do Rubens: como viabilizar financeiramente um curso? O que é um *flyer* eficaz? Divulgar como e onde?

Foi uma surpresa descobrir como é difícil despertar o interesse das pessoas por cursos pagos e depois manter o engajamento da turma e dos fluxos de pagamento. Essa experiência fez crescer meu respeito e admiração por

professores e espaços independentes que conseguem se manter ativos por anos, apesar de todas as adversidades.



Figura 1. Felipe Góes e Rubens Espírito Santo, primeira versão do flyer de divulgação, 2017. Fonte: Felipe Góes.

Figura 2. Pedro Jamal Campanha e Rubens Espírito Santo, segunda versão do flyer de divulgação, 2017. Fonte: Felipe Góes.

Figura 3. Gabriel Botta e Rubens Espírito Santo, terceira versão do flyer de divulgação, 2018. Fonte: Felipe Góes.

Começamos com um grupo de quatro pessoas, que depois se expandiu com a fusão dessa atividade a um outro curso conduzido por Rubens Espírito Santo e Anna Israel, intitulado "Explanações do método de Rubens Espírito Santo pela discípula Anna Israel".

Os relatórios eram sempre realizados nos dois dias seguintes ao encontro e enviados para o grupo do curso e outras pessoas interessadas em recebê-los. Os primeiros têm um caráter mais descritivo dos assuntos em debate, porém, a cada encontro, com as conversas galgando níveis cada vez mais complexos e polifônicos, os relatórios passaram a ter um caráter poético. Me pareceu ser essa a resposta mais honesta a tantos estímulos recebidos.

Refletindo a posteriori, penso que essa foi uma experiência muito rica. Certamente me ajudou em diversos aspectos, impondo disciplina de produção

e organização, abertura para incorporar críticas e uma maior disposição argumentativa sobre o trabalho. Por fim, a escrita se tornou uma parte importante da minha rotina, e mesmo após o encerramento dos encontros mantive o hábito de escrever.

O ofício da pintura é extremamente solitário; são muitos meses trabalhando silenciosamente no ateliê para realizar, a cada dois ou três anos, uma exposição com o corpo de obras produzidas.

Nesse período de intensa dedicação é importante ter a interlocução de um grupo de pares, é fabuloso ter alguém mais experiente que possa realmente provocar e produzir os incômodos que fazem o trabalho avançar.

Agradeço ao meu amigo e professor Rubens Espírito Santo e aos colegas por compartilharem essa aventura.



Figura 4. Ateliê da Rua Sousa Lima (2015-2019), Barra Funda, São Paulo, SP, 2017. Foto/fonte: Felipe Góes.



Figura 5. Grupo reunido no ateliê de Felipe Góes. 2018. Foto: Mirela Cabral. Fonte: Felipe Góes.

## 1ª CONVERSA – 22/2/2017 – PINTURA 305<sup>39</sup>

Presentes: Felipe Góes, Luís Felipe Labriola, Luiza Gottschalk, Marina Spinelli e Rubens Espírito Santo.

Este relatório é uma emulação

Entrar em contato com uma pintura não é a mesma coisa que fazer crítica de arte, história da arte, teoria de arte. Assim como a música, a pintura é um evento incontornável. No princípio não existe como entender uma pintura, ela está ali adiante, você queira ou não queira. Se entrou na rua errada, não há como voltar. Entender virá na sequência, se vier.

Essa é a experiência do observador. Para quem faz pintura, para grandes artistas como Matisse, Morandi, Rothko e Cézanne, a espessura da pintura é a espessura de uma vida. Pintar, pensar, viver.

*– No meio da conversa, subimos a Pintura 305 de 90 cm para 120 cm, medidos do piso até o eixo do chassi. Silêncio. –*

A Pintura 305 seguiu regras de composição da pintura de paisagem tradicional. Não porque o artista domine essas regras. A composição é apenas sintomática, revela o desejo de pertencimento pela via mais fácil, que é ser sempre agradável, diplomático, nunca repulsivo.

Sair dessa armadilha do ego não é simples, não bastaria revolucionar a composição para ser um homem livre. As coisas não funcionam dessa maneira. Revolucionar apenas a composição seria outra forma de buscar aceitação.

Esse tipo de pintura tem algo muito complexo, que é a representação de três dimensões – uma paisagem – num plano. Porém, mais terrível que isso, a pintura é o lugar de sofrer nossos desejos mais secretos. Falar com Deus; pintar como Matisse; ouvir o triste cântico que Lua e Terra lançam mutuamente desde a sua trágica separação, bilhões de anos atrás.

"A arte é por excelência o exercício do impossível", diz Rubens Espírito Santo.

39. **Nota do organizador:** A partir desse trecho não é utilizado recuo na primeira linha dos parágrafos para respeitar o formato de relatório presente no texto de Felipe Góes





Figura 6. Felipe Góes. Pintura 305, 145 x 175 cm, acrílica e guache sobre tela, 2017. Fonte: Felipe Góes.

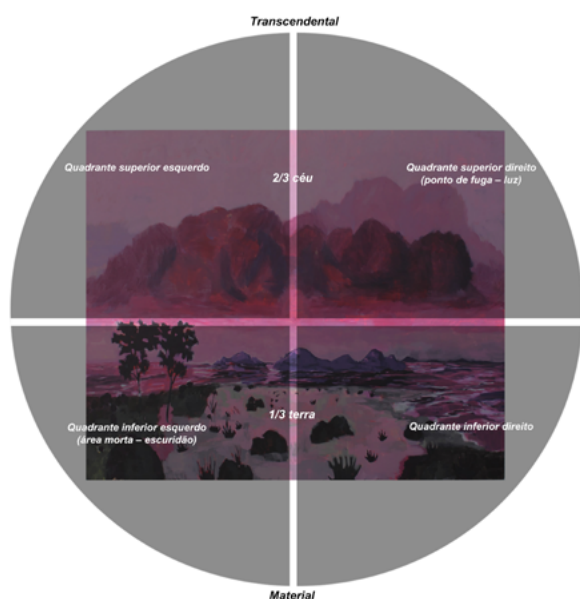


Figura 7. Composição nos quadrantes da Pintura 305 de Felipe Góes, 2017. Esquema organizado por Pedro Elias Parente a partir das instruções de Felipe Góes. Fonte: Pedro Elias Parente.

A Pintura 305 é o registro do devir de um jovem brasileiro. É devir porque a pintura pode até estar terminada, mas a vida não acabou. A verdadeira obra é a construção dessa vida.

Essa pintura não tem a densidade religiosa das paisagens de Caspar David Friedrich ou a profundidade espiritual das etéreas abstrações de Mark Rothko. A fatura ainda não é madura o suficiente. A ambição parece ser essa, é uma aposta. Assim, há uma desconexão entre a ambição dessa imagem e o que ela de fato é. Essa pintura é uma tentativa e um fracasso. Isso é o melhor que podemos dizer sobre ela por enquanto. Felizmente, ainda há esperança; o pintor, diferente dos atletas, atinge seu ápice com idade mais avançada. É preciso cuidar da saúde.

Como converter esse material ordinário, que é a tinta sobre tela, na espessura de uma vida? Como tornar a pintura algo mais do que tinta sobre tela? Como ser um intelectual e um criador ao mesmo tempo? Como ser um pintor digno em São Paulo, 22 de fevereiro de 2017, com 33 anos de idade?

"É preciso cavar com as unhas a pintura de dentro da sua superfície", afirma Rubens Espírito Santo.

É preciso pintar! Cavar! Pintar! É preciso também muito estudo dentro e fora do ateliê. É preciso construir uma vida. Homem pintor! Essas dificuldades estarão na superfície de suas telas, se esse for o seu destino!

Morandi pintou como ninguém antes ou depois dele. A fatura está em completo acordo filosófico com o tema, as dimensões e a cor de suas pinturas. Ela é expressiva, embora seja modesta, e não é suficientemente expressionista a ponto de interferir na busca por um silêncio meditativo que habita sua obra (SCULLY, 2006, p. 15).

## 2ª CONVERSA– 29/3/2017 – PINTURA 306

Presentes: Bruno Abreu, Dudu Farah, Felipe Góes, Gabriel Botta, Gustavo Daré, Marina Spinelli e Rubens Espírito Santo.

*Autobiografia de um fracasso.*

Embora seja trivial, não é agradável considerar logo a princípio que um homem delibere ser massacrado. É bonito idealizar que o homem ao menos esboça uma defesa. De dentro do poço, a escalar a parede lamacenta; ou como um náufrago nadando pela vida.

A Pintura 306 funciona ou fracassa como pintura? Ela se defende? Vai salvar a vida ou está em prol da morte?



Figura 8. Felipe Góes, *Pintura 306*, 145 x 174 cm, acrílica e guache sobre tela, 2017. Fonte: Felipe Góes.

“Esta pintura transparece o fracasso que certamente transpareceria. Sim, é horrível dizer isso, mas a verdade é horrível”, diz Rubens Espírito Santo.

A Pintura 306 é testemunho de um homem cindido, massacrado pela experiência de ser cindido. Ainda existe uma divisão grosseira entre a parte inferior e superior do quadro. Há uma recusa à potência na parte de baixo, que é ordinária e rude. Acima há inflamação, ardor. A imagem é metafísica apenas enquanto ideal, não há terror real.



Figura 9. Felipe Góes. Esboço para uma transgressão (detalhe da *Pintura 306*). Fonte: Felipe Góes.

“Onde essa pintura pode ser fundamental para a vida do Felipe? Como podem ser parceiros?”, pergunta Gabriel Botta.

“Felipe é um jovem brasileiro que está tentando. Pintura demora muito, tem que ter ambição nesse negócio. Aos 33 anos, ele precisa forjar uma parceria que precisará perdurar para se confirmar. Veja o Goya; Velázquez; Cézanne. Será preciso operar um ajuste de contas entre o que sujeito deseja e o que o sujeito cumpre. É preciso ficcionar a tragédia e não ser apenas vítima dela”, diz Rubens Espírito Santo.

Um breve acontecimento no centro do quadro esboça uma transgressão entre esses dois mundos; é uma fenda que expõe luz à visão, mas pela qual não é possível passar com o corpo inteiro. É um caminho insuficiente para aqueles que não se contentam com migalhas.



### 3ª CONVERSA – 3/5/2017 – PINTURA 308

Presentes: Bruno Abreu, Dudu Farah, Felipe Góes, Filipe Palermo, Gabriel Botta, Luís Felipe Labriola, Luiza Gottschalk, Marina Spinelli, Pedro Jamal Campanha e Rubens Espírito Santo.

Enorme constrangimento. Como dizer as coisas que realmente precisam ser ditas?



Figura 10. Felipe Góes, *Pintura 308*, 145 x 174 cm, acrílica e guache sobre tela, 2017. Fonte: Felipe Góes.

Rubens afirma não estar à vontade hoje. Será por conta da minha cirurgia? Compaixão com o doente? As palavras devem ser precisas para não reme-xer desnecessariamente nos órgãos adjacentes. É preciso falar da pintura de



alguma forma, corrigir algo, tratar do incômodo, mas não é conveniente amputá-la nesse momento. A pintura precisa continuar e reagir.

Giramos a Pintura 308 a 180°, como num exercício de análise de composição e cor. Poderíamos também observá-la invertida, através de um espelho; ou, com técnicas de computação gráfica, seria fácil inverter matiz, tom e todo o resto.



Figura 11. Felipe Góes, *Pintura 308* em giro de 180°, acrílica e guache sobre tela. 2017. Fonte: Felipe Góes.



Figura. 12. Felipe Góes, *Pintura 308* espelhada, acrílica e guache sobre tela. 2017. Fonte: Felipe Góes.



Figura 13. Felipe Góes, *Pintura 308* espelhada e com inversão de matiz e tom, acrílica e guache sobre tela. 2017. Fonte: Felipe Góes.

Parece que o lastro das coisas migrou de lugar. Qual é o valor de um artesão sincero hoje? Se temos supercomputadores, será anacrônico produzir imagens com tinta sobre tela? É possível eu ser pintor ou esse é um projeto infundado?

“Ter esperança é melhor, não quero falar da possibilidade inversa hoje. Foda-se se for um projeto infundado. Que você acredite nele é o primeiro passo para existir no mundo real e um dia produzir uma obra para fora do umbigo”, diz Rubens Espírito Santo.

A Pintura 308 é representativa do sofrimento, da dor das coisas por fazer. Pendências pessoais e profissionais – ser pintor, ler Arthur Danto, cozinhar, ser bom marido e cidadão, ver os melhores filmes do mundo, lembrar da gordura no meu fígado e do desmatamento na Amazônia, ler os jornais, ser livre, ser feliz, saudade da minha mãe, tomar um bom café, exposição Matisse-Diebenkorn.

Rubens Espírito Santo afirma que “é preciso cuidar de nós como seres humanos; falar apenas de arte pela arte é incompleto, essa pintura é indissociável das coisas mal resolvidas do Felipe, mas ele terá que fazer isso até esgotar algo, se apropriar do que é dele. É importante resolver os fios soltos no nível básico da vida. No plano metafísico sempre haverá outros fios para remendar”.

Eu quis me tornar algo diferente. Eu quis, se possível, e claro que essas coisas nunca são possíveis por conta de nossa trajetória pessoal, mas tanto quanto possível, pelo hábito e força de vontade, eu quis me transformar num tipo diferente de pessoa ou num tipo diferente de artista.

#### 4ª CONVERSA – 31/5/2017 – PINTURA 310

Presentes: Bruno Abreu, Dudu Farah, Felipe Góes, Gabriel Botta, Luís Felipe Labriola, Pedro Jamal Campanha e Rubens Espírito Santo.

Desde janeiro de 2017 estou muito preocupado com concluir uma pintura ambiciosa todo mês. O semestre passou rápido. Estou imerso no ofício num ritmo diferente, o que tem proporcionado outros tipos de problemas. Como escolher uma pintura quando se tem duas? Como Richter faz isso com sua imensa produção mensal? Como Scully poderia escolher a melhor pintura do ano, uma "Catherine Painting"? Qual é o critério? Sentimento?



Figura 14. Felipe Góes, *Pintura 310*, 150 x 200 cm, acrílica e guache sobre tela, 2017. Fonte: Felipe Góes.

É bom ter alguém mais experiente com quem possamos compartilhar esses problemas, que entenda a encrenca de dentro da encrenca, que não imponha teorias a uma *bagaça* ordinária que emana cor. É bom ver a generosidade de quem admite que uma *bagaça* que emana cor, mesmo que agreste, possa ser um ticket de ônibus para um futuro melhor. Tem muita baldeação para fazer, claro.

A fatura de uma pintura é o registro de que um homem ali esteve. A fatura não brota espontânea como um bolor. A fatura é obra artificial. São as marcas que deixamos nos batentes das casas onde moramos. A fatura de uma pintura apresenta os problemas subjetivos de um homem engajado no ofício. A fatura fiscal passa a limpo o que foi uma noite de loucuras no bar, a dolorosa.

Fatura do pintar ou do beber até cair. Qual é a diferença entre a melancolia da árvore coitadinha isolada nesse imenso mundo e a deriva de um jovem? O que posso aprender com as árvores?

Os encontros de pintura estão cada vez mais quentes. Temos alguma base comum ao debate e há espaço para experimentação e violência, testar os limites do outro e de si próprio. Qual legado pedagógico ensaiamos com essas conversas e com as atividades no Atelier do Centro? É difícil tratar verbalmente da pintura sem algum grau de mal-estar. Falou-se de sacrifício, influência do ambiente físico e do convívio social, situação do Brasil, Cracolândia. Nas entrelinhas do verbal existe o desejo de tomar os materiais e proferir um argumento pictórico! A fatura! Essa interdição está sempre presente e produz uma gagueira esquisita. Como tornar a gagueira discurso pictórico?

- Pedro quer ver mais sacrifício, mas desistiu de pintar!
- Gabriel quer saber da Cracolândia. Vai procurar no espelho!
- Dudu dá pitaco na pintura, mas desde quando o Dudu pinta?
- Vou tomar um café com o Bruno. Vou inverter as questões para ele. Quero ver!
- Luís! É mesmo uma experiência antropológica! Somos o povo lagûara!

Hum, hum. Nhor sim. Elas sabem que eu sou do povo delas. Primeira que eu vi e não matei, foi Maria-Maria. Dormi no mato, aqui mesmo perto, na beira de um foguinho que eu fiz. De madrugada eu tava dormindo. Ela veio. Ela me acordou, tava me cheirando. Vi aqueles olhos bonitos, olho amarelo, com as pintinhas pretas bubuiando bom, adonde aquela luz... Aí eu fingi que tava morto, podia fazer nada não. Ela me cheirou, cheira-cheirando, pata suspensa, pensei que tava percurando meu pescoço. Urucuera piou, sapo tava, tava, bichos do mato, aí eu escutando, toda a vida... Mexi não. Era um lugar fofo prazível, eu deitado no alecrinzinho. Fogo tinha apagado, mas ainda quentava calor de borralho. Ela chega esfregou em mim, tava me olhando. Olhos dela encosta-

vam um no outro, os olhos lumiavam – pingo, pingo: olho brabo, pontudo, fincado, bota na gente, quer munguitar: tira mais não. Muito tempo ela não fazia nada também. Depois botou mãozona em riba de meu peito, com muita fineza. Pensei – agora eu tava morto: porque ela viu que meu coração tava ali. Mas ela só calcava de leve, com uma mão, afofado com a outra, de sossoca, queria me acordar. Eh, eh, eu fiquei sabendo... Onça que era onça – que ela gostava de mim, fiquei sabendo... Abri os olhos, encarei. (ROSA, 2013, p. 191-235).

## **5ª CONVERSA – 28/6/2017 – PINTURA 311**

Presentes: Ana Viotti, Anna Israel, Bruno Abreu, Carol CCS, Dudu Farah, Felipe Góes, Gabi Celan, Gabriel Botta, Lisa Gordon, Luca Parise, Luís Felipe Labriola, Marina Spinelli, Mirela Cabral, Pedro Jamal Campanha, Rafael Chvaicer e Rubens Espírito Santo.

O ofício da pintura impõe questões próprias. Suas restrições nos obrigam a ser um outro em ligação privilegiada com o eu, e assim o contato cotidiano com a pintura nos ajuda a alternar dentro e fora. Trata-se de uma ferramenta fundamental de pensamento, uma aventura transformadora.

Como falar do que estamos vendo? O que emana da superfície da Pintura 311 e o que sucumbe e não decola? Rubens provoca-nos hoje com alguns apontamentos:

Há ficção – atmosfera – encarnação? Como a imagem pode se tornar parte de uma vida? Como sentir medo do vulcão?

Qual a maneira – fatura – mecânica da mão? Há aplicação sensível da tinta sobre tela?

Estão em jogo os problemas da linguagem em questão? O que essa pintura soma à de Giotto, Matisse, Volpi, Diebenkorn, Paulo Pasta?

Essa pintura existe no mundo? – O grande pintor é um pensador da mesma envergadura de um grande filósofo, economista, cientista.





Figura 15. Felipe Góes, *Pintura 311*, 150 x 200 cm, acrílica e guache sobre tela, 2017. Fonte: Felipe Góes.

Sobre ficção: o rio de magma flui pela planície e há uma árvore imersa no inferno líquido. Temos uma fusão das cores, indiferenciação dos corpos, comunhão na destruição plástica. Porém os quadrantes superiores não confirmam essa narrativa; assim a ficção como um todo não decola e retornamos a uma superfície colorida com tinta.

Sobre fatura: curiosamente, o ponto de maior substância da pintura é um trecho de fumaça. Pedacos de tinta seca se arrastam em esforço horizontal. Toneladas de cinzas ardentes projetadas no vazio. A fatura revela uma deferência a esse ponto da pintura, mas desmascara a negligência no restante da massa escura. Há uma potência sensual na pintura que precisa ser explorada.

Como transpor a terrível nota de corte dos apontamentos seguintes? Vamos encarar esses itens como uma barreira intransponível à pintura ou vamos considerá-los hoje como perguntas possíveis para caçar as perguntas fundamentais de amanhã?

Hoje não podemos pegar pássaros com as mãos, os pássaros voam rápido. Caapora, que tal armar uma arapuca?

– Matapi, Cacuri, Jequi, Covo. Arapuca! –

A 311ª pintura e o ateliê à sua volta: reserva técnica, pincéis, tintas alinhadas por cor, iluminação bacana, paredes brancas. Quarta-feira à noite e um grupo com a ambição de fazer perguntas fundamentais.

Uma armadilha foi armada, mas só faremos perguntas fundamentais quando a pintura nos impuser perguntas fundamentais; as grandes questões de hoje são as básicas da vida: melhorar as condições de trabalho, curtir a família, cuidar da saúde e aperfeiçoar a arapuca.

## **6ª CONVERSA – 30/8/2017 – PINTURA 312**

Presentes: Ana Viotti, Anna Israel, Carol CCS, Dudu Farah, Felipe Góes, Gabi Celan, Gabriel Botta, Lisa Gordon, Luca Parise, Luís Felipe Labriola, Manu Gaden, Mirela Cabral, Pedro Jamal Campanha, Rafael Chvaicer e Rubens Espírito Santo.

Em um revelador exercício coletivo, enumeramos primeiramente três pontos fundamentais à arquitetura e na sequência três pontos fundamentais à pintura. Foi um tanto incômoda a tentativa seguinte de estabelecer uma hierarquia entre os itens – ¿(a-b-c)? –, averiguar se um deles poderia ser a síntese dos outros dois – ¿(a+b=C)? ou ¿(c+a=B)? – ou mesmo se a soma dos três forneceria uma chave essencial – ¿(a+b+c=Y)??. Todos os caminhos pareceram plenos de sentido ao mesmo tempo em que se tornam sufocantes becos sem saída. Transpor do discurso pictórico para o verbal é sempre uma missão inóspita.

### **Arquitetura**

Sistema estrutural

Abrigo

Desenho

### **Pintura**

a) Cor

b) Fé

c) Fatura

Se a arquitetura nos proporciona um necessário abrigo físico às intempéries e contra a violência de nossos pares, qual a justificativa para a existência de pinturas? Que abrigo imaterial projetam sobre nós? Será um abrigo, ou talvez um desabrigo? Em qual desabrigo nos lançam?



Figura 16. Felipe Góes, *Pintura 312*, 120 x 200 cm, acrílica e guache sobre tela, 2017. Fonte: Felipe Góes.

A pintura é uma necessidade de destelhar, tal qual um furacão que arrasa tudo e nos obriga a recomeçar. Talvez seja mesmo essencial baixar a guarda, abrir mão de sermos tão controladores o tempo todo, assumir que existe a sorte, que existe a vontade dos outros, que somos apenas um delgado fio da tecelagem mágica que compõe o mundo.

Minha esposa Juliana costuma dizer que “às vezes a vida vem e nos puxa pelos cabelos” e que esses são momentos dolorosos, mas de grande aprendizado e crescimento.

Portanto, será a pintura uma ferramenta de aprendizado e crescimento, que nos desabriga sem, entretanto, deixar traumas tão profundos? É esse o papel da ficção? Da tragédia artística?

Por mais heroico que seja o projeto de realizar uma pintura, é ainda mais tocante quando ela nos puxa pelos cabelos e projeta o desabrigo sobre nós. O homem pintor alterna seu ânimo entre projetos insanos de controle total e os instintos práticos de um rato que luta pelo seu direito à existência e conta com a sorte para encontrar migalhas pelo caminho. Andrei Rublev, movido pela fé, e Boriska, movido pela fome. A fé e a fome são engrenagens fundamentais da aventura humana. É preciso ser um tanto insano e um tanto prático para seguir pintando, pois a pintura é um lugar extremamente materialista de praticar a fé.

## 7ª CONVERSA – 27/9/2017 – PINTURA 313

Presentes: Ana Viotti, Anna Israel, Carol CCS, Dudu Farah, Felipe Góes, Gabi Celan, Gabriel Botta, Luca Parise, Manu Gaden, Mirela Cabral, Rafael Chvaicer e Rubens Espírito Santo.

Em primeiro lugar, sinto que estou rodeado de pessoas muito generosas: Rubens e seus alunos. Por que vêm aqui? Todos se esforçam em fazer perguntas e cercar um problema inominável. Existe uma questão central dentro das diversas percepções periféricas apresentadas? Ou, pelo contrário, será que o fundamental pode estar periférico e intangível – o sentimos por alguns instantes e perdemos contato logo depois, como um satélite em órbita irregular?

Um grupo de pessoas busca extrair sentido de uma imagem pintada. Como produzir um discurso que não seja apenas um comentário superficial? Como posicionar a singela Pintura 313 dentro do terrível microscópio da História da Arte? Sim, terrível, pois por esse jogo de lentes já passaram Giotto, Velázquez, Rothko, Broodthaers; e a maldita lente capta todos os mínimos detalhes. Não temos como engambelar o rigor da lente. Lente implacável!

Na maior parte do tempo sinto que realizamos serviços tão brutos quanto empilhar pedras para formar uma montanha. Pintura, desenho, contabilidade, plástico bolha, livros, emprego, papel glassine; e assim seguimos por anos. Se essa montanha já parece sem sentido, a periferia ao seu redor é assustadoramente inútil: coleções excêntricas, banhos termais, o café na esquina, uma árvore com flores brancas na Alameda Barão de Limeira. Depois da montanha feita é hora de desmontá-la, e seguimos assim por séculos.

Meu incômodo com essas atividades não é por considerá-las frívolas ou por ser blasé, mas porque tenho uma dificuldade de expressar o sentido desses estímulos externos e internos, dificuldade inefável de formular um discurso verbal ou pictórico. "A intelectualidade não é um véu para recobrir essa pintura e o mundo, ou óculos para vê-los melhor, mas é um instrumento para se desarmar de preconceitos, estar aberto, estar leve", explica Rubens Espírito Santo.

Como a pintura pode ser uma estratégia para eu estar aberto, capturar o que está periférico em mim e transmutar núcleos instáveis em obra? Como bombardear os igualmente inacessíveis e rígidos núcleos internos, fazer a fissão e usar a energia soterrada?





Figura 17. Felipe Góes, *Pintura 313*, 150 x 200 cm, acrílica e guache sobre tela, 2017. Fonte: Felipe Góes

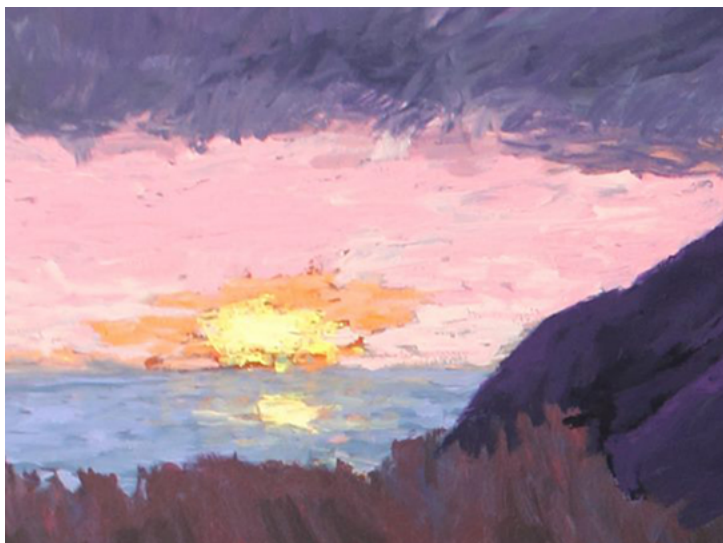


Figura 18. Felipe Góes. O pôr do sol que seduz (detalhe da *Pintura 313*), acrílica e guache sobre tela, 2017. Fonte: Felipe Góes.



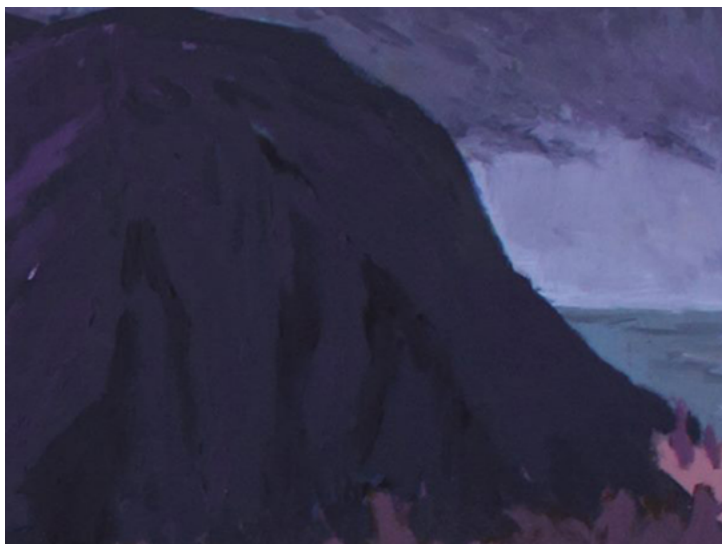


Figura 19. Felipe Góes. O oceano melancólico (detalhe da *Pintura 313*), acrílica e guache sobre tela, 2017.  
Fonte: Felipe Góes.

Rubens Espírito Santo nos indaga: “Qual a estratégia de trabalho do Felipe? Essa pintura é uma porta que se pode passar?” E me instiga: “Você precisa ir o mais fundo que puder em ser Felipe Góes no mundo, em existir. Precisa fazer com que o ato de escrever esse texto salve sua vida”.

O pôr do sol que seduz e o melancólico oceano escuro são inúteis. A montanha/obstáculo que aí está para ser transposta já não faz nenhum sentido. Um olhar atento sobre a *Pintura 313* me faz pensar em um novo vaso de vidro, no buquê de lírios e no morador de rua que sorri.

Toda a graça da pintura resume-se nessa dupla condição: sua ânsia de expressar e sua resolução de se calar. Pintar é resolver-se ao mutismo, mas essa mudez não é privação, não é defeito. É adotada porque se quer expressar precisamente certas coisas que a linguagem, por si, nunca poderá dizer. [...] O simples matiz determinado de uma cor já é inefável. Assim, a pintura começa seu trabalho de comunicação onde a linguagem se concluiu e se contrai, como uma mola, sobre sua mudez para poder arremessar-se na sugestão do inefável (ORTEGA, 2016, p. 54).

## 8ª CONVERSA – 25/10/2017 – PINTURA 315

Presentes: Ana Viotti, Anna Israel, Carol CCS, Dudu Farah, Felipe Góes, Gabi Celan, Gabriel Botta, Lisa Gordon, Luca Parise, Manu Gaden, Mirela Cabral, Pedro Jamal Campanha, Rafael Chvaicer e Rubens Espírito Santo.

Durante o dia, a ilha parece completamente desabitada. Coberta por diferentes camadas de vegetação verde escura, verde clara, azul, cinza e lilás. A noite enterra toda essa fartura em seu denso manto púrpura e, como num encantamento, pequenos pontos de luz revelam que há alguém na praia. Quem será?

O naufrago, depois de 34 anos à deriva e nove anos remando em direção à ilha, percebe ser fundamental ter projetos de curto e longo prazo.

Longo prazo é alcançar a ilha, claro! Dormir bem, fazer alongamento, alimentação balanceada, atum, tilápia e salmão. É importante manter a cabeça funcionando: leitura, desenhar com as unhas na placa flutuante e contabilizar tudo: 315 pinturas, 13 exposições individuais, oito encontros de pintura, dois cafés, um cocô por dia.

Seria incrível ter um táxi-lancha e chegar à ilha a tempo do jantar. Moqueca, ensopado de sururu, goiabada com queijo, música, histórias do mar, talvez até charuto e conhaque.



Figura 20. Felipe Góes, Pintura 315, 95 x 170 cm, acrílica e guache sobre tela, 2017. Fonte: Felipe Góes.

Uma noite de chuva intensa revigora e refresca as ideias do náufrago.

Em seu 60º aniversário e ainda remando, ele recebe a visita de um anjo. A menina de túnica branca e pés descalços desce ao palco por meio de um engenhoso sistema de cabos invisíveis. Ela revela ao náufrago que, na realidade, aquela ilha distante não existe, é só uma ilusão criada para que ele continue remando. Você pode chamar a ilha de ofício, missão, profissão ou desígnio.

O náufrago agarra seu flutuante e chora. Uma chuva de confetes prateados e azuis o soterra por completo. A banda no fosso executa um trecho de *La mer*, de Debussy. Tudo fica escuro e um ponto preciso de iluminação laranja destaca a face do anjo.

## **9ª CONVERSA – 29/11/2017 – PINTURA 316**

Presentes: Ana Viotti, Anna Israel, Carol CCS, Dudu Farah, Felipe Góes, Gabi Celan, Gabrielle Navarro, Lisa Gordon, Luca Parise, Manu Gaden, Mirela Cabral, Rafael Chvaicer e Rubens Espírito Santo

Não se enganem, os melhores lugares são de frente para a pintura. Os assentos laterais são para os novatos e distraídos. Quem chegar primeiro come quantos lanches quiser, e pode não sobrar para os atrasados. Com Rubens “entre aspas” afirmo em 30 de novembro de 2017 que é urgente para a sobrevivência desse grupo que “nossa fala tenha no mínimo o mesmo grau de empreendimento de alguém que parou um mês de sua vida para fazer uma pintura”, precisamos ter fé na força das palavras. Pensem nisso, mesmo que a rotina esteja massacrante, que tenhamos muito sono, mas pelo bem de todos, como vamos agenciar os ínfimos detalhes que mantêm uma pessoa viva? Somente quem vive terá o “tempo necessário para produzir um corpo de obra”. O morto não voltará para dar o testemunho que não deu em vida. Há uma nova pintura no acervo do Masp, do uruguaio Pedro Figari, nela há um triângulo vermelho embaixo do sovaco do dançarino. Esse triângulo de pintura produz um sovaco pictórico como almejo um dia o sovaco de minhas pinturas-árvores. Por fim, normalmente quem se senta nas pontas começa ou termina as falas do encontro. Nada na vida é garantido, mas se você se sentar perto de alguém que dê bons ganchos tudo será mais fácil. “O seu momento epifânico não é bem uma produção só sua”.



Figura 21. Felipe Góes, Pintura 316, 160 x 220 cm, acrílica e guache sobre tela, 2017. Fonte: Felipe Góes.

## 10ª CONVERSA – 20/12/2017 – PINTURA 317

Presentes: Ana Viotti, Anna Israel, Carol CCS, Dudu Farah, Felipe Góes, Gabi Celan, Gisele Asanuma, Gabriel Botta, Gabrielle Navarro, Lisa Gordon, Luís Labriola, Manu Gaden, Mirela Cabral, Pedro Jamal Campanha, Rafael Chvaicer e Rubens Espírito Santo.

Em São Paulo, no ano de 2017, houve dez encontros mensais chamados “Conversas fundamentais sobre pintura com o pensador de arte Rubens Espírito Santo” sobre a obra de Felipe Góes, sendo que a partir do quinto encontro a atividade foi associada com o curso “Explanações do método de Rubens Espírito Santo pela discípula Anna Israel”. Cinco ou 15 pessoas discutindo por duas horas sobre pintura, vida e universo. Para os presentes, esse curso existiu de qual forma? Qual testemunho poderão prestar? Serão depoimentos claros ou apenas vestígios obscuros? Teremos a oportunidade de fazer papel de ridículos? Do erro triunfal? Da bancarrota elegante?

“Somente a partir do trabalho maciço as coisas vazarão da pintura/texto/desenho. Não basta apenas querer dirigir a manobra, a melhor parte é quando a manobra dirige você”, diz Rubens Espírito Santo.

Falar-falar-falar, fazer-fazer-fazer, escrever palavras grotescas e pintar como um porco! Fazer careta, fingir de manco! Cuspir cerveja! Ler educação pela pedra em voz alta, gritaaar na janela! Fazer uma pintura e fracassar são a vitória de hoje!

A pintura 317 possui um grande trecho em que um magma hipster é arremessado pelos céus. Tive muita vontade de entrelaçar as coisas, fazer com que tudo tivesse intersecção, que houvesse fusão. Tentei muito, fiz e refiz e, por fim, a intersecção aconteceu onde não era o foco consciente do trabalho, aconteceu numa distante periferia, no quadrante inferior esquerdo. Estou me esforçando para ser um pintor. Que tipo de pintor poderia ser? Quanto mais eu tentar nesse lugar, onde poderei acertar em outro? Sonho com vultos pintados numa caverna. Enormes pilhas de pedras organizadas geometricamente. Uma capelinha em Padova. Uma pintura enorme em que gigantes vermelhos dançam sobre a vegetação.

Obrigado, Rubens e colegas, por compartilharem essa aventura!





Figura 22. Felipe Góes, Pintura 317, 160 x 220 cm, acrílica e guache sobre tela, 2017. Fonte: Felipe Góes.

## 2º ANO – 11ª CONVERSA – 28/2/2018 – PINTURA 318

Presentes: Ana Viotti, Anna Israel, Carol CCS, Dudu Farah, Felipe Góes, Filipe Palermo, Gabi Celan, Gabriel Botta, Gabrielle Navarro, Lisa Gordon, Luca Parise, Manu Gaden, Mirela Cabral, Rafael Chvaicer e Rubens Espírito Santo.

Uma pintura espacial? Isso é meu? Quem sou eu? Onde estou?

Estive encanadíssimo por uma tempestade em copo d'água. Pensei que estava numa estrada torta, perdido num país estrangeiro. Essa confusão me impediu de ver corretamente a Pintura 318. Ontem vocês me ajudaram a ver um grande oceano para navegar, e então pude perceber que, para um navegante, qualquer terra é estranhamente familiar. Faz parte do ofício.



Figura 23. Felipe Góes, Ação de Rubens Espírito Santo para visualizar o díptico Pintura 318: retirou-se a tela da direita e foram cobertos 55 centímetros da tela esquerda.

Fonte: Felipe Góes.

“Se a próxima será uma paisagem, floresta, planeta ou jacaré, não importa. A próxima pintura terá que responder como pintura!”, provoca Rubens Espírito Santo.

O mais importante dessa nova pintura é o material genético que ela hospeda para as próximas nascerem um dia. Aprender a ver uma pintura é um ato empírico de saber tocar e ser tocado. Investigar esses indícios não é fácil. É impossível somente ver diante de uma pintura. É preciso apalpá-la de alguma forma.

Nas palavras de Rubens Espírito Santo, “se o médico não encostar em você, se não se esforçar para ver você, ele rapidamente será substituído por um software de diagnósticos”.

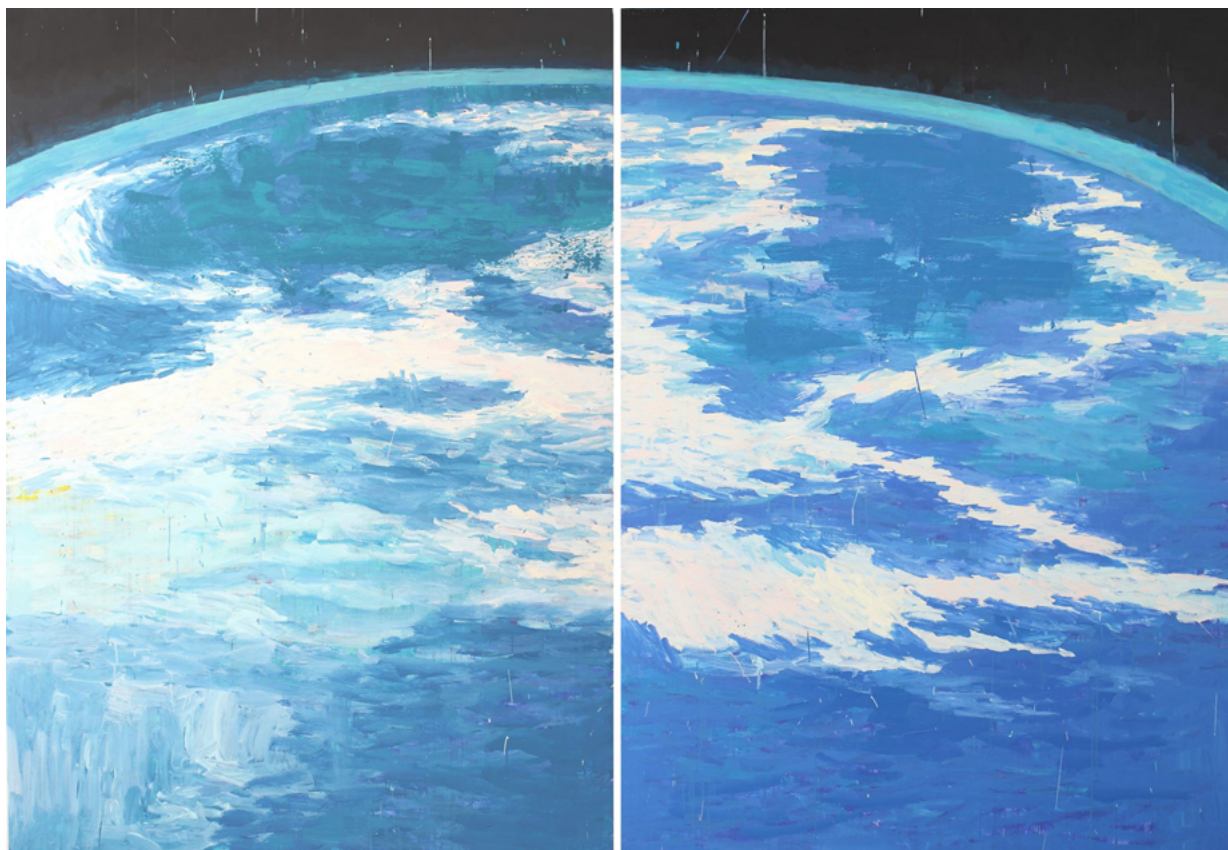


Figura 24. Felipe Góes, Pintura 318, 220 x 321 cm, acrílica e guache sobre tela, díptico. 2018. Fonte: Felipe Góes.



## **2º ANO – 12ª CONVERSA – 30/5/2018 – PINTURA 324**

Presentes: Ana Viotti, Anna Israel, Carol CCS, Felipe Góes, Gabi Celan, Isa, Lila Loula, Manu Gaden, Rafael Chvaicer e Rubens Espírito Santo.

Imagem aqui

Alcântara é muito longe de onde estamos. Avançar rumo ao norte pela SP-348, SP-330, BR-050, BR-153, BR-226, BR-222, MA-006 e MA-106, arrastando a gigante máquina-pintura, uma montanha de aço, óleo e graxa, é uma tarefa quase impossível.



Figura 25. Felipe Góes, Pintura 324, 120 x 120 cm, scrílica e guache sobre tela, 2018. Fonte: Felipe Góes.

Seres rudes empurram a máquina ao estilo Fitzcarraldo e obtêm avanços brutais na transposição de uma Chernobyl flutuante, arrastando-a sobre cidades precárias, florestas em mares de morros e pedras de fogo no sertão. No entanto, não podemos contar apenas com a excepcionalidade e força desses artífices.

Outros seres, à semelhança de um formigueiro, trabalham num fluxo coletivo de digestão e reconstrução da máquina. Toyotismo, parafusos mais leves, chips menores, inteligência artificial, aerodinâmica, computador quântico na temperatura ideal. Essa liga mecatrônica reforma o instável artefato em movimento.

Se um dia chegarmos a Alcântara, teremos um breve alívio.

O próximo desafio é colocar a máquina-pintura em órbita!

Para Rubens Espírito Santo, “talvez daqui a cinco gerações teremos uma grande pintura brasileira, grandes coleções. Estamos dando um passo, o Felipe está dando um passinho. Temos que fazer arte, pintar e estudar para criar um país”.

## **2º ANO – 13ª CONVERSA – 27/6/2018 – PINTURA 327**

Presentes: Ana Viotti, Anna Israel, Carol CCS, Felipe Góes, Gabi Celan, Gabriel Botta, Isa Sena, Luca Parise, Manu Gaden, Marina Spinelli, Mirela Cabral, Rafael Chvaicer e Rubens Espírito Santo.

Não sintoniza. Não sintoniza! Qual foi a pergunta que Sean Scully fez quando tinha 34 anos e quais são as perguntas que faz ainda hoje? O que assombrou Neo Rauch, diferentemente de Tilo Baumgartel, Tim Eitel ou David Schnell? Em quais riachos secretos de Algonquin navegou Tom Thomson?

*É PRECISO SABER EM PRIMEIRO LUGAR O QUE SE PERGUNTARAM ESSES CARAS QUE DERAM MUITO CERTO EM SEU OFÍCIO!*

Das coisas que deram errado ou só deram certo pela metade não há tanto mistério. Para dar certo pela metade basta ter talento, basta estudar duro, basta fazer parte de uma elite cultural e ter tio ministro, basta ter doutorado em Harvard. É possível ter sucesso comercial e fracassar, ser um intelectual e fracassar, ser o valentão do bairro e fracassar.

Acendo uma vela para Richard Diebenkorn e espero seu rumor. Ele surge como um sabiá-laranjeira de bigodinho ferrugem. Pousa na janela e com toda força de seu pulmãozinho, me passa a sintonia:



– NÃO É POSSÍVEL FAZER A PERGUNTA SEM QUE ANTES SE PROCEDA UM SALTO TECNOLÓGICO DA MÁQUINA-PINTURA! SOMENTE A MÁQUINA-PINTURA PODE FAZER AS MELHORES PERGUNTAS E DECODIFICAR AS RESPOSTAS SOBRE SEUS MISTÉRIOS! – SIGA EM FRENTE COM SEUS TRABALHOS DA MÁQUINA-PINTURA E PARE DE SONHAR COM COISAS ABSURDAS/GRANDIOSAS/UTÓPICAS. SE CONCENTRE NOS DETALHES. – VIVA E APROVEITE INTEGRALMENTE AS COISAS QUE JÁ ESTÃO AO SEU ALCANCE. – TRABALHE COMO UM OPERÁRIO FRANCÊS E TENHA HOBBIES DE QUALIDADE: ANDAR DE BICICLETA, CAMINHADAS NA NATUREZA, APRENDER CAIAQUE, VER TEATRO, DANÇA, LITERATURA E MÚSICA DIARIAMENTE. – TENHA UM OLHAR GENEROSO PARA A ARTE BRASILEIRA, TORÇA PARA A ARTE BRASILEIRA DAR CERTO COLETIVAMENTE TAMBÉM. – BEBA BEM E POUCO. – COMA BEM E POUCO. – VEJA COMO A PINTURA RESPONDERÁ A ESSE NOVO ESTILO DE VIDA. – REAVALIE ESTE MÉTODO PERIODICAMENTE E EXECUTE CORREÇÕES NECESSÁRIAS. –

Apago a vela, faço uma lista de prioridades para 2018/2019 e durmo sereno.



Figura 26. Felipe Góes, Pintura 327, 200 x 245 cm, acrílica e guache sobre tela, Díptico. 2018. Fonte: Felipe Góes.

## 2º ANO – 14ª CONVERSA – 22/8/2018 – PINTURA 328

Presentes: Ana Mohallem, Anna Israel, Carol CCS, Felipe Góes, Filipe Palermo, Isa Sena, Julie Bozon, Lila Loula, Manu Gaden, Marco Magalhães, Marina Spinelli, Mirela Cabral, Rafael Chvaicer e Rubens Espírito Santo.

O pintor e o filósofo caminhavam pela calçada; a animada conversa repentinamente se encerrou ao se depararem com uma fossa aberta. Provavelmente passava por alguma manutenção. A merda transbordava. O filósofo afirmou: que horrível, é repugnante! O pintor se abaixou e tocou na merda com a ponta dos dedos. Olhou para o filósofo e afirmou: é repugnante!

– Ele pensou muito antes de agir. Aquela casa velha precisou de diversos reparos para tornar-se um lar confortável e moderno. Depois de meses de obra, estava tudo pronto, faltando apenas um impasse. O velho batente. Havia ali aquelas marcas que as crianças fazem conforme crescem, algumas datas, inclusive.

– Certa vez, o jovem pintor revelou a um grupo sua admiração pela retórica da fala de Sean Scully. Uma de suas amigas então o indagou sobre o que o impedia de realizar a mesma manobra, qual era o obstáculo a ser vencido. O pintor respondeu que não era um simples obstáculo, era muito pior do que isso, era como se, adormecido, tivessem construído uma sala sinistra ao seu redor, com tetos e paredes de concreto, sem nenhuma fresta por onde sair.

– Consultou os mais célebres dicionários de Filosofia. Amizade sempre precede o amor.

– Acordou cedo, como de costume. Um banho quente. Café. Pão. O mesmo ritual de sempre. Preparar-se para a escrita. Colocou o mesmo disco para tocar, volume bem baixo. Acertou o termostato do aquecedor para a temperatura perfeita. Sentou-se em frente ao notebook. Alongamento no pulso e no pescoço. Mais uma vez o escritor desabou em lágrimas, não pôde escrever.

– Antes de sair do iglu para uma caminhada matinal, o estrangeiro perguntou ao esquimó: como está a previsão do tempo para hoje?

– O esquimó respondeu: está ótima!

– O estrangeiro saiu para caminhar. Ele nunca mais foi encontrado.



Figura 27. Felipe Góes, Pintura 328, 170 x 220 cm, acrílica e guache sobre tela, 2018. Fonte: Felipe Góes.



## 2º ANO – 15ª CONVERSA – 26/9/2018 – EXPOSIÇÃO DE FELIPE GÓES “BENNU”.

Coordenação: Felipe Góes, Gabriel Botta e Luca Parise (Rubens na Espanha para um curso).

Presentes: Ana Mohallem, Ana Viotti, Carol CCS, Fabiana Reis, Felipe Góes, Gabriel Botta, Gisele Asanuma, Isa Sena, Julie Bozon, Luís Labriola, Luca Parise, Manu Gaden, Marco Magalhães, Marina Spinelli e Rafael Chvaicer.

Perder contato com a torre de comando é a coisa mais terrível que pode acontecer numa missão espacial tripulada. Estar tão longe de casa, em ambiente hostil de vácuo, temperaturas extremas, à deriva. O tempo apurado por anos, dias e suas frações não faz sentido fora deste planeta. Perder contato com a torre de comando é a coisa mais terrível, pois interdita o acesso ao tempo e a outras paixões humanas. Perder contato com a torre de comando expõe o corpo à sua extravagante realidade de ser um pedaço de carne animado por impulsos elétricos. Ser um pedaço de carne à deriva no espaço é terrível.

Fazer uma pintura é um gritar da carne para se fazer ouvir no vácuo.



Figura 28. Conversa na exposição “Bennu”, individual de Felipe Góes na Galeria Virgílio, 2018. Fonte: Felipe Góes.



Figura 29. David Bowie, Space oddity, Audiovisual 1972<sup>40</sup>. Fonte: Felipe Góes.



Figura 30. Lançamento da nave da missão Apollo 11, 1969. Fonte: Felipe Góes.



Figura 31. Explosão da nave Challenger, 1986. Fonte: Felipe Góes.

40. Para ver os vídeos clique sobre a imagem ou use o QR Scanner:



## 2º ANO – 16ª CONVERSA – 31/10/2018 – PINTURA 332

Encontro de encerramento da atividade e balanço

Presentes: Ana Mohallem, Ana Viotti, Anna Israel, Carol CCS, Dudu Farah, Felipe Góes, Gabi Celan, Isa Sena, Julie Bozon, Lila Loula, Luca Parise, Manu Gaden, Marco Magalhães, Marina Spinelli, Rafael Chvaicer e Rubens Espírito Santo.

Educação pela pedra; mundo escuro. Mal posso acender uma vela. Acenda uma vela por mim quem puder ascender!

Rubens Espírito Santo diz: "Não adianta fugir do seu destino maior. Viva a vida que você deve viver. Pague o preço, custe o que custar, pois a vida não vale a pena se não for vivida assim".



Figura 32. Felipe Góes, Pintura 332, 140 x 140 cm, acrílica e guache sobre tela, 2018. Fonte: Felipe Góes.

## REFERÊNCIAS

ORTEGA Y GASSET, José. *Velázquez*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

ROSA, João Guimarães. Meu tio o laurotê. In: *Estas estórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 191-235.

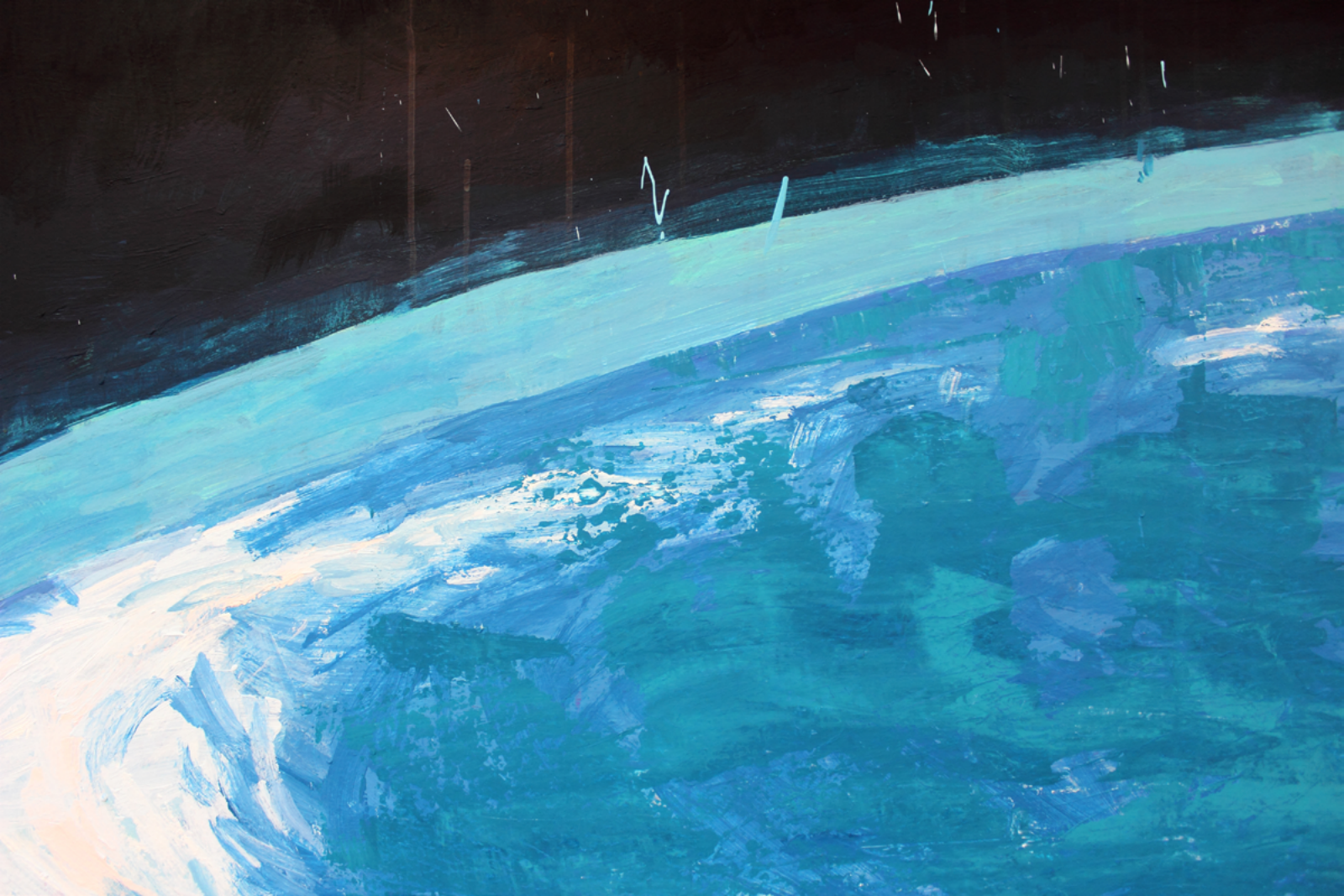
SCULLY, Sean. *Sean Scully: resistance and persistence – selected writings*. London: Merrell Publishers, 2006. Editado por Florence Ingleby.

---

## FELIPE GÓES

Artista visual, trabalha com pintura, buscando discutir a produção e percepção de imagens na contemporaneidade. Exposições individuais: Galeria Kogan Amaro, São Paulo, 2019; Galeria Murilo Castro, Belo Horizonte, 2018; Instituto Moreira Salles, Poços de Caldas, 2017; Galeria Virgílio, São Paulo, 2016 e 2018; Central Galeria de Arte, São Paulo, 2014; Phoenix Institute of Contemporary Art, Arizona/EUA, 2014; Usina do Gasômetro, Porto Alegre, 2012; entre outras. Contato: [www.f-goes.com](http://www.f-goes.com), [fmgoes@yahoo.com.br](mailto:fmgoes@yahoo.com.br).















**DA FESTINHA DE  
ANIVERSÁRIO AO CORPO**

Coisas pequenas e  
esquisitinhas

*Nathalie de Jesus Carvalho*

**Resumo:** O presente texto se propõe a refletir sobre as questões que perpassam a minha produção, partindo de quatro trabalhos que foram desenvolvidos recentemente, ambos surgiram dos resquícios do meu cotidiano, do repertório imagético que vai se fazendo ao longo dos dias. O lúdico, a relação de cores, a maciez, entre outros elementos que permeiam o universo infantil, ou até mesmo pensar uma certa inversão do corpo, servem de estímulo para o meu trabalho.

**Palavras-chave:** maciez, afabilidade, infância, corpo, cotidiano.

## INTRODUÇÃO

Os trabalhos que serão analisados neste texto são: uma pintura em tela com tinta a óleo, uma pintura-objeto que seria a passagem, materialmente falando, da primeira para a terceira, outra pintura-objeto, e por último um conjunto de objetos instalados na parede. Como a minha produção é predominantemente em pintura e escultura, estou sempre procurando pensar trabalhos que façam essas duas linguagens dialogar, tanto que costumo recorrer aos artistas da pintura como referência na escultura e vice-versa. Os trabalhos aqui apresentados partem e chegam em diversas situações, seja por terem sido planejados a partir de um material que serviu de estímulo, ou até mesmo, de uma experiência em que o processo fez mais sentido enquanto resultado e a ideia inicial foi interrompida.

### 1. COR E FORMA

As relações de cores dos trabalhos ocorrem devido à preferência por uma paleta de cores própria do universo infantil. A aparência dos brinquedos, assim como as guloseimas das festinhas de aniversário e a própria visualidade do bolo, são coisas que me instigam a produzir. Acabo olhando para esses objetos por acreditar em seu poder estético e sua capacidade de gerar inúmeras possibilidades e significados. O bolo, assim como a cor, tem uma propriedade de sedução; ambos estariam nesse lugar do pecado, da gula e da luxúria, provocando-nos a se lambuzar. A escolha pela forma orgânica se aproxima muito

do pensamento da artista Leda Catunda que faz uso dessas figuras sugestivas e diz que:

[...] a visualidade das formas orgânicas tornou-se uma das características básicas do trabalho, acontecendo através de uma figuração sugerida, que passou a promover uma maior ambiguidade para as leituras das imagens [...] A proximidade da abstração aconteceu como resultado direto da opção por figuras sugeridas, contribuindo para o surgimento de novas possibilidades de interpretações. A ligeira estranheza que esses trabalhos passaram a provocar, parece ter aumentado o tempo de reconhecimento por parte de quem os observa [...] (CATUNDA, 2003, p. 22).

As figuras geradas mais sugerem do que definem algo, o que acaba contribuindo em possibilidades diversas de leituras, ativando com maior intensidade o repertório do espectador, podendo vir a levar outro tempo no processo de reconhecimento e entendimento do trabalho.

*Meri Meri* (Figura 1) é um exemplo de uma experiência que era para ser outra coisa. Durante o processo de execução de um fundo para uma ideia inicial, a pintura, num dado momento, pediu para parar por ali. A imagem final acabou recordando bastante as imagens de histologia e citologia. São lugares para onde olho com frequência, pensando numa inversão de corpo, onde elementos como órgãos, células, organismos acabam se aproximando muito de um universo infantil, dos confetes, das “gelecas” e das balas de goma, das coisas pequenas e “esquisitinhas”, mas que ao mesmo tempo podem ser enormes. Outros trabalhos que se enquadram nesse contexto são o *Smack!* (Figuras 2 e 3) e o *Quadradinha* (Figura 4), em quem as miçangas vêm muito desse lugar do alfinete, das miudezas, dos pontinhos, das coisas pequenas e de certo modo ordinárias, mas que também fazem parte dos processos da costura, do bordado, do que é da escala da mão. Além disso, elas têm brilho e pontuam o olhar, assim como os pontinhos/pinceladas do *Meri Meri*.



Figura 1. Nathalie Carvalho, *Meri Meri*, 25 x 25 cm, óleo sobre tela, 2019. Fonte: Nathalie Carvalho.



Figura 2. Nathalie Carvalho, *Smack!*, 10 x 15 cm, óleo e miçangas sobre tela, 2019. Fonte: Nathalie Carvalho.



Figura 3. Nathalie Carvalho, detalhe de *Smack!* 10 cm x 15 cm, óleo e miçangas sobre tela 2019. Fonte: Nathalie Carvalho.

## 2. PINTURA - OBJETO

*Quadradinha* (Figura 4), terceiro trabalho a ser abordado aqui, é uma pintura-objeto. Esse trabalho se difere um pouco dos anteriores no que diz respeito aos materiais utilizados, nesse caso não houve uso de tinta e tela, apenas alguns materiais que são mais utilizados dentro dos processos de costura.

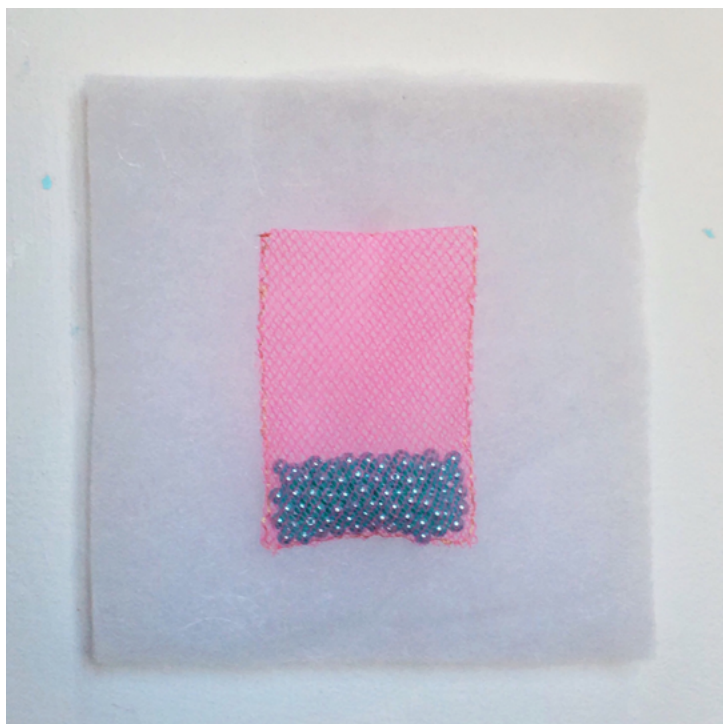


Figura 4. Nathalie Carvalho, *Quadradinha*, 20 x 20 cm, manta acrílica, tecido filó, linha de bordado metálica e miçangas, 2019.  
Fonte: Nathalie Carvalho.

A manta acrílica é um material que normalmente é usado como enchimento de coisas, como cobertores e colchões. Logo, ao utilizar esse material, tenho a intenção de trazer um dado de afeto e/ou conforto para o trabalho, que é ativado por um apelo tátil. A manta está presente em alguns dos meus trabalhos, mas até então havia usado gramaturas menores e, na maioria das vezes, não está aparente, porque acaba sendo usada enquanto enchimento. Num determinado momento, passei a olhar para ela como um material visualmente potente e resolvi trazer esse dentro para fora, pensando que o branco da manta poderia estar no lugar da tela em branco. Na vontade de fazer esse movimento da pintura caminhando em direção à escultura, pensei ser cabível usar uma manta mais espessa, posto que o volume da escultura está para além da superfície, enquanto na pintura tradicionalmente ocorre em seu interior.



O fato de o trabalho não apresentar, a princípio, nenhuma figuração ou elementos que sugiram algo para além do material e do que é referente à pintura, reforça a importância da matéria. A luz, a cor e a camada são questões fundamentais na pintura, que frequentemente são trabalhadas através da tinta, porém aqui acabam vindo do próprio material e da configuração com ele criada. A preferência pelo filó nesse trabalho é devido a sua transparência, proporcionada pelos minúsculos furos no tecido, que deixam vaziar a cor e a luz do primeiro elemento, a manta, e do quarto elemento que são as miçangas azuis. A relação do rosa com azul é corriqueira nas minhas pinturas, faz parte dessa paleta que olha para o que é bem particular à infância - partindo da perspectiva de uma criação dentro da cultura ocidental - mas, claro que, nesse caso, a presença da cor é mais reduzida se comparada às outras pinturas já mencionadas. *Summer Fun* (Figura 5) caracteriza uma redução de elementos no decorrer dos meus trabalhos, quando em alguns momentos são construídos a partir de diversos materiais, aqui, me detive a apenas um objeto pronto: quatro pares de boias de braço infantis, dois pares na cor rosa bebê e dois na cor rosa neon. Esse trabalho e o *Quadradinha* convergem com o pensamento do Houayek sobre quando “o campo pictórico toca o mundo”, enquanto a cor surge através dos materiais, alegando que:

Entendemos, neste caso, que a utilização de cores industriais traz uma leitura pelo viés da alteridade, pois a cor presente no material é uma cor estrangeira em relação ao campo artístico. Por conseguinte, no momento em que é utilizada no objeto de arte, deixa de pertencer somente ao campo industrial e é incluída também no campo pictórico. Dentro do campo pictórico a cor é aceita com toda sua alteridade, corrupção e sensualidade. A sensualidade, inerente a todo corpo, solicita o toque -- tocar o corpo talvez seja uma maneira de reconhecê-lo, de distinguir se está vivo ou morto (HOUAYEK, 2011, p. 39 e 40).

O procedimento nesse trabalho se dá pela articulação dele no espaço, disposto na parede e muito próximo do canto, sendo quatro boias colocadas simetricamente de um lado e igualmente do outro, intercalando os tons de rosa verticalmente, enquanto cada par do objeto pontua alguma parte do corpo pela altura em que eles estão colocados, começando pela cabeça. A boia é um objeto que, assim como a almofada, precisa ser preenchida para se estruturar e exercer sua função, enquanto material isolado, o enchimento da almofada é matéria visível e o da boia é invisível, dado que é o ar de quem a enche, mas quando o material passa a estar dentro desses objetos a situação se inverte.



Figura 5. Nathalie Carvalho, *Summer Fun*, dimensões variáveis, boias de braço infantil, 2019.  
Fonte: Nathalie Carvalho.

Para além do compromisso da boia de dar segurança, ela também evidencia o corpo pela ativação do canto, que seria esse lugar de acolhimento e recolhimento da arquitetura, que é muito mais próximo da infância, o canto onde muitas vezes a criança se esconde, chora ou fica de castigo.

O modo de organização, que se revela na maneira como o trabalho está montado, acaba sendo um contraponto a uma das situações que o objeto boia corresponde. Ele é bem colorido e cheio de signos, como figuras de peixinhos e golfinhos. Ainda, uma das boias traz a expressão *summer fun*, que traduzindo do inglês seria “verão divertido”. Seria esse o momento da brincadeira? De se divertir na praia ou na piscina?

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Noto uma forte presença do cotidiano nos meus trabalhos, é um olhar específico, direcionado para o lugar das miudezas, das coisas pequenas e de certo modo ordinárias. Coisas que estão muito presentes no universo infantil, mas que se aproximam de uma inversão de corpo, das células e microrganismos, do que é “esquisitinho” e “fofinho” e que me levam a refletir a cerca de dois aspectos que me interessam bastante e que quase sempre acabam passando pela minha produção, a perversão e a afabilidade. Por conta dessa escolha de materiais ou elementos que partem do cotidiano, é que percebo uma grande influência de artistas do movimento da *Pop Art* estadunidense, como, por exemplo: Claes Oldenburg. Um dos pontos em comum com esse artista é que ele também mantinha um interesse pela maciez, bem como a reinterpretação de objetos do cotidiano, porém, no caso de Oldenburg, objetos da sociedade de consumo norte-americana da década de 1950 e 1960. Esse fator era uma questão motriz dos seus trabalhos e juntamente com a maciez o artista alterava a escala dos objetos, os deslocava de seus sentidos cotidianos e os fazia adquirir novas funções e significações.

Outra artista de referência é a Leda Catunda, artista brasileira que também se beneficia do movimento pop americano e que, além de dar preferência para as formas orgânicas em virtude de uma certa estranheza que as mesmas podem gerar, se aproxima do meu trabalho pela origem dos materiais e pelo interesse da não agressividade e da sedução presente na maciez.

Por fim, percebo que meu fazer é bastante intuitivo, orgânico, onde muitas escolhas vão acontecendo de modo que recorro a esses “lugarzinhos banais” que nos cercam diariamente, seja dentro de casa, na rua, ou em festas. São esses lugares que propiciam espaços onde encontro também a possibilidade de uma convergência da arte com o sujeito e com a vida.

## REFERÊNCIAS

CATUNDA, Leda. *A poética da maciez*: pinturas e objetos. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

HOUAYEK, Hugo. *Pintura como ato de fronteira*: o confronto entre a pintura e o mundo. RJ: Apicuri, 2011.

## NATHALIE DE JESUS CARVALHO

Discente de bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), desde 2016. Bolsista do projeto de extensão Galeria A Sala: artes visuais, contextos e produção de sentidos, coordenado pelo prof. dr. Clóvis Vergara de Almeida Martins Costa. Atua no grupo de pesquisa Problemas de Pintura: distensões na prática da pesquisa em arte, também coordenado pelo prof. dr. Clóvis Vergara de Almeida Martins Costa. Integrante do grupo de montagem da A Sala Galeria do Centro de Artes da UFPel, que faz parte do projeto de ensino Laboratório de montagem: equipe de produtores da galeria A Sala, coordenado pela prof.<sup>a</sup> dra. Kelly Wendt. Participante do projeto de ensino Forma – Espaços de Formação Ampliada, coordenado pela prof.<sup>a</sup> dra. Martha Gomes de Freitas e pelo coordenador adjunto prof. dr. Daniel Albernaz Acosta. Produção poética permeada pela investigação da perversão e da afabilidade, parte de conceitos e lugares como a maciez, a rigidez, a costura, a infância, o cotidiano, o corpo, o mundo microscópico e o estranho ou desconhecido. A partir dos materiais e procedimentos utilizados, por seu apelo tátil e pelos pequenos detalhes que convidam à aproximação do objeto, estabelece relações de estranhamento e contradição das sensações. Principais exposições: O início do gesto na A Sala Galeria do Centro de Artes da UFPel, Pelotas/RS, 2019; Corpo vazio na sala de escultura do Centro de Artes da UFPel, Pelotas/RS, 2019; Expo – Desfile Alfinetasso no espaço Corredor 14, Pelotas/RS, 2020; Do corpo objeto ao animal político, Arte Londrina 8 na DaP – Divisão de Artes Plásticas da Universidade Estadual de Londrina, curadoria de Danilo Villa e Michelle Sommer, Londrina/PR, 2020. Portfólio online: <https://nathacalhova.myportfolio.com/bio>. Contato: [nathaliejcarvalho@gmail.com](mailto:nathaliejcarvalho@gmail.com)





















# **NOTAS DE UM INVENTÁRIO**

#experiência,  
#fragmentos, #camadas  
em travessia SJ Norte

*Kelly Wendt*



#

Só vê céu e mar<sup>41</sup>.

#

O sol nasce no oceano e se põe ao lado do canal.

#

Dois elementos de vidro compõem este trabalho, uma espécie de tubo de ensaio de 1 cm de diâmetro e 12 de altura, recipiente propício para armazenar líquidos. Ambos são fixados num suporte de acrílico na parede, lado a lado, tendo 15 cm de largura e 3 cm de profundidade. Em um, uma fotografia panorâmica enrolada realizada durante uma travessia de barco no canal do Porto de Rio Grande, Oceano Atlântico. No outro, a água salgada do mar recolhida durante o percurso.

#

Todo relato é um relato de viagem – uma prática do espaço (CERTEAU, 2003, p. 200).

#

Água também é relato. Uma experiência.

#

A travessia de barco traz a sensação de infinito, é o que causa, percorrer o oceano, espaço inconstante duração.

41. **Nota do organizador:** Buscando respeitar a formatação da escrita ensaística de Kelly Wendt, não será utilizado recuo na primeira linha dos parágrafos.

#

A experiência vivenciada, guardada, está no corpo, como o sol que impregnou na pele.

#

A cidade se apresenta de forma diferente para quem chega por terra ou por mar (CALVINO, 1990, p. 21).

#

Uma pequena cidade, envolta por um ambiente de mar e lagoas, cuja ligação tecnológica terrestre com o continente é extremamente precária, parece ser o tipo de território “ilhado”, que sugere a metáfora da ruptura em relação ao ambiente peninsular circundante. A condição de insularidade, para além da fronteira natural das águas, remete à percepção do espaço enquanto movimento circular entre associação/dissociação presentes na noção de paisagem de Georg Simmel (1996). Nesse sentido, o porto é lugar de partida, mas também do retorno, realizando um movimento que se enquadra na ideia de comunicação que traz o ensaio de Simmel (1996) sobre a imagem da ponte, através de sua atribuição à função de unidade entre dois pontos (ADOMILLI, 2007, p. 92).

#

A experiência física do percurso possibilita a apreensão sensível do lugar, uma experiência decorrente da relação espacial do corpo. O errante se movimenta no tempo e no espaço, concomitante à sua experiência física e mental. Mental porque construímos a paisagem também com imaginação, a partir de nossas inúmeras experiências (WENDT, 2017, p. 75).

#

Numa aula de trabalhos práticos de Física, qualquer aluno pode fazer uma experiência para confirmar uma dada hipótese científica. Mas o homem, porque só tem uma vida, não tem qualquer possibilidade de verificar as hipóteses através da experiência e nunca poderá saber se teve ou não razão em obedecer aos seus sentimentos (KUNDERA, 2017, p. 29).

#

A paisagem, certo, não é muda, mas a percepção que temos dela está longe de abarcar o objeto em sua realidade profunda. Não temos direito senão a uma aparência (SANTOS, 2007, p. 35).

#

É que a paisagem já está ligada a muitas emoções, a muitas infâncias, a muitos gestos e, parece, sempre realizados. Ligada a esse sonho sempre renascente da origem do mundo- ela teria sido "pura", de uma pureza na qual nos mantêm os édens e à qual retornamos, não obstante nosso saber (CAUQUELIN, 2008, p. 31).

#

Pois, conquanto estejamos habituados a situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos, na verdade elas são inseparáveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas (SCHAMA, 1996, p. 7).

#

O novo método dialético de escrever a história ensina a transformar o ocorrido no espírito, como a rapidez e a intensidade dos sonhos, para experienciar o presente como o mundo da vigília ao qual, em última análise cada sonho se refere (BENJAMIN, 2009, p. 963).

#

A água, o oceano, também está na experiência. Ela condensa. O sal cristaliza no tubo. Uma metáfora do tempo, o percurso um encontro no espaço-tempo.

#

E de volta de ir habitar o tempo: ele corre vazio, o tal tempo ao vivo; e, como além de vazio, transparente, o instante a habitar passa invisível. Portanto: para não matá-lo, matá-lo; matar o tempo, enchendo-o de coisas; (MELO NETO, 2008, p. 267).

#

Assim, uma imagem construída pelas sobreposições de tempos, pensamentos e vivências. Um inventário.

#

Em vista disso, poderíamos inverter o enunciado e pensar que lugar é também aquilo que persiste na ausência da vivência que criou um espaço. Aquilo que insiste na memória, na imagem, no mapa, na linguagem, no corpo. Nesse sentido, lugar tênue é aquele que persiste enquanto impermanência, aquele que se apresenta a nós de forma breve e fugidia na transição do espaço para o lugar: lampejo mental, reflexo nas superfícies: o momento de sua instauração, mas também de sua rarefação. É a faísca e o vislumbre da invenção, da descoberta, da percepção de um lugar outro como decorrência da vivência de um espaço (SANTOS, FERVENZA, 2014, p. 128).

#

Pare-se-ia dizer que, se vivêssemos segundo um outro ritmo – mais severos diante de certas coisas, mais rápidos diante de outras – não existiria para nós nada duradouro, mas tudo se desenrolaria diante de nossos olhos, tudo viria de encontro a nós (BENJAMIN, 2009, p. 240).

#

Trazendo o entendimento de que os espaços são encontros e suas apreciações, fragmentos recriados da memória, assim representamos lugares os quais já não são os mesmos, são outros na medida que recriados: armazenados na memória os espaços se misturam, e aquele espaço é outro, talvez porque não interessa aonde ele fica ou se existe, interessa que ele remete ao espaço na memória individual de afeto (WENDT, 2017, p. 318).

#

O momento cristalizou-se, ficando para sempre gravado como uma moeda, entre milhões que escaparam sem serem percebidos (WOOLF, 2015, p.44).



#

Na memória, o antigo permanece. No passar vertiginoso do tempo, o instante quer ficar. O pintor é o mágico que imobiliza o tempo. Esse casario de que falo, essas árvores desnudas pelo inverno, esses salgueiros-chorões, essa água verdosa, com manchas de sol, todas essas coisas de que falo estão nos quadros que ali pintei. São registros, são emoções transformadas em cor. A sua realidade e a sua eternidade estão na palavra do poeta e na visão do pintor (CAMARGO, 2009, p. 102).

#

Observa-se aqui a latência do *movimento-rio* em suas polaridades: fluxo e refluxo. Atração para a margem-horizonte, batimento cardíaco do rio. Ao transladar imagens e suportes, verifica-se, através da observação direta, o surgimento de zonas de tensão que conferem ao campo pictórico notações cromáticas, espaços de espessura e transparência, cobrimento e descoberta de lugares adensados no suporte (MARTINS COSTA, p. 671).

#

Camadas da paisagem, a experiência do tempo materializado na imagem fotografada. Enrolada, transparente, sobreposta, o espaço também é espessura, experiências pictóricas diante do objeto impresso.

#

A estratégica posta em prática é a de entrar na pintura através de uma operação de corte e de espaçamento das espessuras, para provocar sua migração e esperar a aparição de um fenômeno de mutação. A camada está no gene (PAQUET, 2010, p. 46).

#

Sobre o surgimento da fotografia. A tecnologia da comunicação diminui os méritos informativos da pintura. Ademais, prepara-se uma nova realidade, diante da qual ninguém pode assumir a responsabilidade de uma tomada de posição pessoal. Apela-se à objetiva da câmera. A pintura, por sua vez, começa a acentuar a cor (BENJAMIN, 2009, p. 720).

#

Diante dessas paisagens de predileção, tudo passa como se eu estivesse certo de ter estado ou de ali dever ir (BARTHES, 2012, p. 43).

#

A necessidade de aproximar o objeto e torná-lo possível por meio da imagem – ou melhor da cópia, da reprodução – mais e mais presente a cada dia (BENJAMIN, 1987, p. 57).

#

A impressão, para obter o cinza, tem que vaporizar-se em manchas minúsculas de tinta preta, e a fotografia se revela graças a uma cristalização de prata. A impressão da imagem passa sempre por tramas tão finas que não as vemos (MELOT, 2010, p. 94).

#

As cores penetram nossos olhos e nossa consciência sem serem percebidas, alcançando regiões subliminares, onde então funcionam (FLUSSER, 2002, p. 62).

#

Ora, reproduzir e registrar não é representar (ROILLÉ, 2009, p. 35).

#

Criação que enseja de um sentido sempre inconcluso, aberto constantemente a um devir que não teme as tensões nascidas dos encontros de diferentes, que gera em si mesmo o lugar das ideias sem lugar (CATTANI, 2007, p. 32).

#

O mais simples objeto a ser visto sugere o vazio que se funda, a subjetividade que o envolve, a relação e a duração vivenciadas. Embora presente fisicamente, qualquer ação efêmera instala uma imagem ausente e promove experiências temporais e subjetivas (COSTA, 2014, p. 23).

#

O espaço é sempre mais além, mas isso não quer dizer que seja alhures ou abstrato, uma vez que ele está, que ele permanece aí. Quer dizer simplesmente que ele é uma “trama singular de espaço e tempo” (quer dizer exatamente que o espaço estendido não é senão “um certo espaço”) (DIDI-HUBERMAM, 1998, p. 164).

#

Ao experimentar a arte, ocorre um intercâmbio peculiar: eu empresto minhas emoções e associações ao espaço e o espaço me empresta sua aura, a qual incita e emancipa minhas percepções e pensamentos (PALASMMA, 2011, p.11).

## REFERÊNCIAS

ADOMILLI, Gianpaolo K. *Terra e mar, do viver e do trabalhar na pesca marítima: tempo, espaço e ambiente junto a pescadores de São José do Norte-RS*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/10406#>. Acesso em: 10 ago. 2020.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas I. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 2009.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia da Letras, 1990.

CAMARGO, Iberê. *Gaveta dos guardados*: Iberle Camargo. São Paulo: Cosac e Naify, 2009.

CATTANI, Icleia. *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

CAUQUELIN, Anne. *Paisagens inventadas*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

COSTA, Luiz Claudio da. *A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2014.

- DIDI- HUBERMAM, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. SP: Ed. 34: 1998.
- DOS SANTOS, Maria Ivone; FERVENZA, Hélio. Lugar tênue. *Revista Paralelo* 31, Pelotas, UFPel, Ed. 3, dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/paralelo/article/view/10212/6742>. Acesso em: 12 ago. 2020.
- FLUSSER, Vilém. *A filosofia da caixa preta: ensaios para a futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- MARTINS COSTA, Clovis Vergara de Almeida. Entrelaçamentos na margem: sobre a pintura e a fotografia no local da experiência. In: MIRANDA, Fernando; VICCI, Gonzalo; ARDANCHE, Melissa. *Actas del Seminario Internacional de Investigación en Arte y Cultura Visual: dispositivos y artefactos, narrativas y mediaciones*. Montevideo, 23-25 oct. 2017. Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/CulturaVisual\\_L2\\_085.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/CulturaVisual_L2_085.pdf). Acesso em: 18 out. 2020.
- MELO NETO, João Cabral. *A educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- MELOT, Michel. *Breve historia de la imagen*. Madrid, Espanha: Ediciones Siruela, 2010.
- PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*; Porto Alegre : Bookman, 2011.
- PAQUET, Bernard. A paisagem da pintura: migração das camadas, mutação da profundidade. *Revista PortoArte*, Porto Alegre, v.17, n. 29, nov. 2010.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.
- SANTOS, Milton. *Pensando do espaço do homem*. São Paulo: Edusp, 2007.
- SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SIMMEL, Georg. A ponte e a porta. *Revista de Ciências Sociais Política & Trabalho*, n. 1, p. 1014, set. 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/politicaetrabalho/issue/view/657>. Acesso em: 30 set. 2020.
- WENDT, Kelly. Pequeno mapeamento de espaços experienciados: inventário de impressões e compartilhamentos. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre,

2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/169332>. Acesso em: 30 set. 2020.

WOOLF, Virginia. Flanando em Londres. In: WOOLF, Virginia. *O sol e o peixe*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.p. 24-32.

---

## KELLY WENDT

Artista visual, pesquisadora e professora. Atuante nas áreas de gravura, fotografia, novos meios e estética relacional na arte contemporânea. Professora adjunta do curso de Bacharelado em Artes Visuais, área de gravura, do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Professora Formadora da Especialização em Artes EAD (UFPel-CAPES), 2020. Membro do grupo Percursos poéticos: procedimentos e grafias na contemporaneidade, com a pesquisa Gravura contemporânea não- tóxica (UFPel-CNPq) e Observatório de arte pública, entorno e novos gêneros (Universidade Federal do Rio Grande – FURG-CNPq). Desenvolve projetos de extensão, ensino e pesquisa na área gráfica, gravura e sustentabilidade dos meios, e produção de arte. Coordena a galeria de arte A Sala, do Centro de Artes da UFPel com o professor adjunto Clóvis Martins Costa, 2017. Membro do Comitê poéticas artísticas da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2015. Coordenadora do PIBID-Artes Visuais UFPel (UFPel- CAPES), 2018-2020. Articula trabalhos de artes visuais pesquisando, por meio da sua poética visual a reprodução da cidade, inventários: desenhos e fotografias, fazendo uso da errância como processo criativo, discutindo questões relativas à memória: mapeamento, impressão e multiplicação de imagens. Workshop de Gravura não-tóxica no Grafisk Eksperimentarium com Henrik Boegh, Espanha, 2014. Investigadora e artista residente no Espacio de Arte Contemporaneo, Montevideo-Uruguay (MEC), 2018. Professora temporária, área gravura, no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, 2004-2006. Tutora a distância no curso de aperfeiçoamento a distância Produção de material didático digital para a diversidade, UFPel-CAPES, 2011. Gestora e produtora do Atelier Coletivo Mafuá das Artes, Pelotas, 2000-2004 e 2007-2008. Doutora em Artes Visuais, na linha de Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2017. Exposição coletiva na LUCA – School of Arts, Bruxelas/Bélgica, 2019. Mestre em Artes Visuais pelo PPGART da Universidade Federal de Santa Maria, 2011. Especialista em Memória, Identidade e Cultura Material pelo Instituto de Ciências Humanas da UFPel, 2003. Bacharel e licenciada em Ciências Sociais pela UFPel, 2001 e 2002. Bacharel em Artes Visuais pela UFPel, 2002.

Contato: [kelly.wendt@hotmail.com](mailto:kelly.wendt@hotmail.com)



# **ENSAIO**

Comida – Jardim – Peixe

*Yuki Zarate*

## INTRODUÇÃO

Apresento aqui uma produção de pintura em três momentos: a comida, o jardim e o peixe. Percebo esses três núcleos temáticos que se manifestam na pintura a partir de uma relação afetiva de memórias de minha infância no Japão. No caso da comida, a observação diária de um jardim pela janela da sala, e um interesse por peixe enquanto forma na pintura e sua artificialidade enquanto objeto. Dessa maneira, trago em meu processo poético formas, cores e procedimentos desses contextos.

## COMIDA

Pensando nos modos de tratamento do alimento na cultura japonesa, exploro formas e cores que são atribuídas a comidas. O formato triangular do *onigiri* (bolinho de arroz), o embrulho com alga *nori*, a maciez na cor e textura dada ao *kamaboko* (massa de peixe), as etapas de produção do *mochi* (bolinho feito de arroz glutinoso moído em pasta e depois moldado). Olhando com atenção para essas características transponho para o espaço pictórico as formas de organização e apresentação dessas comidas. Além disso, observo a produção do alimento, a moldagem do arroz, os efeitos da visualidade da comida, sua relação com o corpo de quem a produz e quem a consome.

Nesse caminho, a comida traz diversos afetamentos, se transforma em memória, uma memória por um lado distante no tempo e, por outro, uma memória viva que ainda acontece, que é cultivada na rememoração e realização da ação. O comer, o moldar, a produção de *mochi*, são ações que me movimentam ou que já me movimentaram. Coisas que frequentam o meu imaginário e que tento articular no meu processo poético. Assim, a partir da experiência do meu corpo com esses procedimentos, resulta em um interesse pela imagem desses alimentos.



Figura 1. *Mochi*, coleção de imagens para pintura. Fonte: Yuki Zarate.



Figura 2. Yuki Zarate, *Sem título*, 20 x 30 cm, óleo sobre compensado, (2019). Fonte: Yuki Zarate.

## JARDIM

A vista da janela da minha sala dá para o jardim de uma casa. A casa é grande e antiga, estilo colonial. A cor é rosa acinzentado, com detalhes cinzas nas janelas. À esquerda, um jardim muito bem cuidado em formato retangular com plantas por toda a borda. Arbustos, árvores e flores. A grama é bem verde, e um daqueles irrigadores giratórios fica ligado em algumas tardes. No canto inferior direito há uma árvore que produz uma boa sombra nos dias de muito sol, e vez ou outra um senhor monta uma mesa redonda de plástico embaixo dela e toma alguma coisa ali. Uma senhora sempre caminha pelo jardim vestida num kimono preso por uma cinta e calçando pantufas, e quando ela rega a grama com a mangueira verde, ao desligar a água, forma um desenho. Às vezes um cão a acompanha e também faz parte do desenho. Um varal atravessa dois lados do retângulo e vez ou outra tapetes e cobertores antigos são pendurados.



Figura 3. Fotografia (Vista para o jardim), 2019. Fonte: Yuki Zarate.



Figura 4. Yuki Zarate, *Jardim*, 80 x 60 cm, óleo e grafite sobre algodão, (2019), Fonte: Yuki Zarate.

## PEIXE

Há algum tempo estava pintando e desenhando formas de peixe, até que encontrei um *koi* artificial em tamanho natural. O desenho e a forma do animal já vinham me interessando há algum tempo enquanto elemento pictórico, de forma que o encontro com o peixe de espuma foi um disparo para pensar a pintura no objeto. Ao deslocar essa forma para o tridimensional, o peixe toma corpo e assume, além da forma, seu volume, suas cores, membros e detalhes.

Penso então em dois possíveis trabalhos. O primeiro, uma estrutura de ferro como a de uma mesa retangular, mais ou menos na altura do peito e bem estreito, pouco maior que o tamanho do peixe. No tampo, um estofado revestido com veludo sintético vermelho moldado para receber o corpo do peixe. No segundo, um grande pedaço de veludo sintético azul é fixado na parede e se estende no chão, em ângulo reto. Na parede sobre o tecido, uma pintura e, no chão, um pequeno cardume de peixes dispostos sobre o veludo. A pintura terá uma dimensão pequena em que utilizarei as cores do peixe para criar massas de cor.



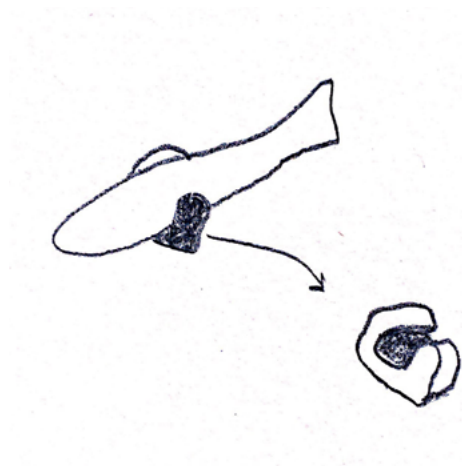


Figura 5. Yuki Zarate, Estudo em desenho: detalhe de solução para trabalho. Fonte: Yuki Zarate.



Figura 6. Yuki Zarate, *Sem título*, fotografia, 2020. Fonte: Yuki Zarate.

Com isso, surgem alguns pensamentos como no primeiro trabalho. Esse assumir implica num deslumbramento, em um comer com os olhos que nunca se sacia, enganado pela artificialidade do peixe. Penso na ideia de carnação da escultura, tão cara ao período barroco. O peixe é objeto, mas a pintura de sua carne é superficial, bidimensional.

No segundo, a relação com a pintura parece bem evidente. A composição avança para fora da parede, mas ainda estabelece uma relação de frontalidade. O tecido atua como mais uma camada da pintura, e a materialidade opaca do veludo sintético produz uma profundidade que envolve a pintura sobre tela e os peixes, fazendo um movimento constante entre superfícies e profundidade.

---

## **YUKI ZARATE**

Graduanda de Artes Visuais Bacharelado pela Universidade Federal de Pelotas, onde integra o grupo de ensino Forma: Espaço de formação ampliada. Também administra o espaço expositivo Boneco na mesma cidade, desde 2019. Principais Exposições: O início do gesto, A Sala, Galeria de Arte do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, Pelotas/RS, 2019; Boas Festas – Boneco, Pelotas/RS, 2019.  
Contato: [yuki.zarate@gmail.com](mailto:yuki.zarate@gmail.com).

**COLEÇÃO**

*Vicente Lima*

Ultimamente tenho colecionado imagens de produções audiovisuais. Em um primeiro momento por algum interesse nelas mesmas e, em um segundo, como ponto de partida para futuros trabalhos dentro da pesquisa poética que desenvolvo. Vejo potência nelas e o questionamento acaba sendo como apresentar isso. A princípio isso ocorre na tentativa de traduzi-las para outra linguagem, particularmente a pintura, pois geralmente essas imagens são escolhidas por seu teor imagético principalmente pictórico. Mas por enquanto ainda são coletas, documentos que estão disponíveis para engatilhar processos e questionamentos.

Apresento aqui o caso de uma seleção de cenas da série *Jornada nas Estrelas* de 1966, de lutas, de confrontos, de momentos onde corpos se chocam ou tombam. Primeiramente é algo nas cores que me interessa, esse ambiente mais artificial num aspecto mais tecnológico e essas naturezas falsas de cenário e simulações. Por outro lado, são os corpos que executam essas coreografias com exagerada dramaticidade, uma certa iminência do gesto e um aspecto narrativo de toda essa interpretação de sofrência até que cômica.

Nessas coletas tento praticar esse exercício sensibilizador do olhar, uma certa atividade, mais sutil, de atenção à captação dessas cenas. E mais ainda na fragmentação delas retirando-as do seu contexto imagético cinematográfico e as alocando em um outro, o pictórico. Com isso busco o afastamento da figuração atentando mais a esses corpos a formas e cores, mantendo seu indício de ação e movimento, criando um momento conflitante, angustiantemente estático. Há todo esse procedimento de reedição, recriação, interpretação, tradução dessas imagens que também já são frutos desses mesmo procedimentos

Uma prática de ateliê digital, uma forma de criar um inventário, um universo estético, de onde podem sair ideias e projetos futuros para quando os trabalhos voltarem aos lugares, espaços e contatos físicos ganhando outras potências materiais. Acho que a potência das imagens se revela em momentos como o agora, onde elas nos colocam em um contato mais próximo com o outro, com o mundo.



Figuras 1,2 e 3. Recorte de frame de Star Trek: The Original Series (Jornada nas Estrelas). Temp. 1 - Ep. 4: "Where No Man Has Gone Before" - 00:45:52. Criação de Gene Roddenberry. Fonte: Paramount Pictures, 1966<sup>42</sup>.

42. Disponível em: [www.netflix.com/br-en/title/70136140](http://www.netflix.com/br-en/title/70136140). Acesso em: 2 dez. 2021. O local e data de acesso correspondem também as demais imagens deste capítulo.





Figura 4. Recorte de frame de Star Trek: The Original Series (Jornada nas Estrelas). Temp. 2 - Ep. 10: "Journey to Babel" - 00:28:23. Criação de Gene Roddenberry. Fonte: Paramount Pictures, 1967.



Figura 5. Recorte de frame de Star Trek: The Original Series (Jornada nas Estrelas). Temp. 1 - Ep. 23: "Space Seed" - 00:45:08. Criação de Gene Roddenberry. Fonte: Paramount Pictures, 1967.



Figura 6. Recorte de frame de Star Trek: The Original Series (Jornada nas Estrelas). Temp. 1 - Ep. 4: "Where No Man Has Gone Before" - 00:45:52. Criação de Gene Roddenberry. Fonte: Paramount Pictures, 1966.



Figura 7. Exercício de colagem como recortes de frames de Star Trek: The Original Series (Jornada nas Estrelas). Criação de Gene Roddenberry. Fonte: Paramount Pictures, 1966.



Figura 8. Recorte de frame de Star Trek: The Original Series (Jornada nas Estrelas). Temp. 2 - Ep. 10: "Journey to Babel" - 00:28:27. Criação de Gene Roddenberry. Fonte: Paramount Pictures, 1967.

## VICENTE LIMA

Graduando em Artes Visuais Bacharelado pela Universidade Federal de Pelotas. Integrante do ateliê coletivo e espaço de arte Corredor 14. Coordena o espaço expositivo Boneco. Exposições: 45 Sarp: Salão de Arte de Ribeirão Preto, Museu de Arte de Ribeirão Preto, Ribeirão Preto/SP, 2020; 29 Mostra de Arte da Juventude (Premiado), Sesc Ribeirão Preto, Ribeirão Preto/SP, 2019. Boas Festas – Boneco, Pelotas, 2019; Corpo que te Cabe, Centro Cultural Ordovás, Caxias do Sul/RS, 2018 e Estúdio Elledue, Novo Hamburgo/RS, 2019; Incômodo, terceira edição, Museu de Arte Leopoldo Gottuzo, Pelotas/RS, 2018-2019; 7 em Sala, primeira e segunda edições, Corredor 14, Pelotas/RS, 2018; Te dou a minha palavra, Centro de Artes – UFPel, Pelotas, 2018; Interiores, Centro de Arte Contemporânea W, Ribeirão Preto/SP, 2018; Pretanos, Centro de Arte Contemporânea W, Ribeirão Preto/SP, 2018; Correspondentes, Espaço de Arte Daniel Bellora, Pelotas/RS, 2018.  
Contato: vicente.fantini@hotmail.com.



## **PREFÁCIO 1**

*José Luiz De Pellegrin*

Possui Licenciatura Plena - Habilitação em Artes Plásticas (1981) e graduação em Pintura pela Universidade Federal de Pelotas (1981); especialização em Desenho Artístico pela UFPel (1984); mestrado em Artes (1990) e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (1999). É professor titular do Centro de Artes/CA da Universidade Federal de Pelotas/UFPel com atuação nas áreas de Pintura e Prática Profissional. Professor aposentado desde 2019. Desenvolve Projetos em Artes Visuais e atividades de curadoria. Integra a comissão de curadoria do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo/Malg/Pelotas/RS. Possui obras nos acervos do MAM/SP, no MAC/RS, no Malg/RS, no Sesc/Av. Paulista/SP, Centro Cultural Vergueiro/SP, da Prefeitura Municipal de Pelotas.

## **PREFÁCIO 2**

*Icleia Borsa Cattani*

Crítica de Arte e pesquisadora em Crítica e História da Arte. Foi docente orientadora do PP-G-Artes Visuais do IA - UFRGS, linha de pesquisa "A Obra de Arte em seus elementos constitutivos", até março de 2020. Doutora em História da Arte - menção Arte Contemporânea, Universidade de Paris I - P. Sorbonne (1980). Professora visitante, Università di Bologna, Italia, bolsa Capes (out. 2018-mar. 2019). Estágio Senior no Exterior, University of the Arts London, Inglaterra, bolsa Capes (junho 2010 -maio 2011). Pós-doutorado em Filosofia da Arte - Dep. de Estética da Univ. de Paris I (set. 1993- dez.1994). Professora visitante na ECA - USP (1988); pesquisadora visitante na UFR Arts Plastiques et Sciences de l'Art na Université de Paris I - Panthéon - Sorbonne (1995); Professora visitante no mesmo Departamento (2002). Pesquisadora visitante nas universidades de Montreal e Laval (Québec), 2005. Editora da revista Porto Arte (1991-1999), da coleção "Estudos de Arte" (1990-1993) e da coleção "Visualidade" (1995-1999). Vice- diretora do Instituto de Artes - UFRGS (1989-1993). Coordenadora do projeto de criação do PPG-Artes Visuais - mestrado (1989-1991), coordenadora do programa (1995-1999) e membro da Comissão de criação do doutorado (1998 - 1999) . Coordenadora de acordo Capes-Cofecub com a Universidade de Paris I (1995-1999). Coordenadora da Bienal Interuniversitária, UFRGS - Universidade de Paris 1 Sorbonne, Pontifícia Universidade Católica do Chile, de 1997 a 1999. Organizou diversos livros relacionados ao campo da arte e da pintura, bem como recebeu prêmios por curadoria, e pesquisa.ABCA, 2017 - 2018. Membro do Comitê Internacional da Aica, 2018 - 2019 Questões Constitutivas da Pintura Contemporânea." (em andamento). Membro do Conselho Consultivo do Margs, 2009-2010. Membro do Conselho Curatorial da Fundação Iberê Camargo, 2011 - 2015. Membro da Comissão de Ética da ABCA, 2017 - 2018. Membro do Comitê Internacional da Aica, 2018 - 2019

