

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**AMBIÊNCIAS NA PAREDE:
CONCEPÇÕES ESPACIAIS EM PINTURA E DESENHO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Michele Martins Nunes

Santa Maria, RS, Brasil

2010

AMBIÊNCIAS NA PAREDE: CONCEPÇÕES ESPACIAIS EM PINTURA E DESENHO

por

Michele Martins Nunes

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes Visuais, do
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/PPGART, da
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito
parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais

Orientador: Prof. Dr. Edemur Casanova

Santa Maria, RS, Brasil

2010

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Mestrado em Artes Visuais**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

**AMBIÊNCIAS NA PAREDE:
CONCEPÇÕES ESPACIAIS EM PINTURA E DESENHO**

elaborada por
Michele Martins Nunes

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais

COMISSÃO EXAMINADORA:

Edemur Casanova, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)

Flávio Gonçalves, Dr. (UFRGS)

Paulo César Ribeiro Gomes, Dr. (UFSM)

Santa Maria, 26 de abril de 2010.

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente ao Deco, pelo apoio, carinho e pelas conversas, principalmente com relação ao trabalho poético.

Ao Marco, pelas reflexões relativas a esta pesquisa e pelo incentivo dado desde o início de minha atividade artística.

À minha avó Olívia e ao meu pai Lauro pelo auxílio financeiro. Sei que deixaram de fazer outras coisas para me ajudarem e sem esta ajuda eu não teria prosseguido, portanto sou muito grata.

Agradeço a minha mãe Carla pelo orgulho com que sempre tratou minha produção artística.

Ao Air e à Emir, e à minha família em geral, pelo carinho.

Aos colegas, todos, mas em especial: Rogério, Milene, Cláudia, Karine e Renata. E aos companheiros de casa, que tornaram minha estada na cidade de Santa Maria menos solitária: Sandra, Laíse e Duda, outra vez Milene e Rogério.

À Marcia pelas correções no texto.

Ao Prof. Dr. Flávio Gonçalves e ao Prof. Dr. Paulo Gomes por aceitarem participar desta banca. E ao Prof. Dr. Edemur Casanova, meu orientador.

Se as coisas são inatingíveis... ora!
Não é motivo para não querê-las...
Que tristes os caminhos, se não fora
A presença distante das estrelas!

Mario Quintana

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal de Santa Maria

AMBIÊNCIAS NA PAREDE: CONCEPÇÕES ESPACIAIS EM PINTURA E DESENHO

Autora: Michele Martins Nunes

Orientador: Prof. Dr. Edemur Casanova

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 26 de abril de 2010.

Esta dissertação busca estabelecer uma reflexão referente à produção plástica individual intitulada: *Ambiências na Parede*, composta por oito trabalhos que foram produzidos durante o curso de mestrado. A proposta plástica parte de percepções de um universo particular (casa-intimidade), buscando sua re-elaboração através do processo criativo, trazendo ao mesmo plano as relações entre pintura e desenho, cor e acromático, perene e efêmero, memória e presente, real e fantástico. Nestas obras, os cômodos da casa são representados através da pintura em nuances de cinza e por linhas pretas instaladas sobre paredes brancas. Contrapondo-se a estes cenários, são sobrepostas figuras coloridas, compostas por elementos apropriados do cubismo. A investigação poética visual se dá a partir da instauração destes trabalhos, centrando-se nas diferentes concepções espaciais que estas obras sugerem: os espaços representados, a relação com o espaço comum e a percepção dos ambientes da casa. Primeiramente é apresentada a proposta, que busca combinar pintura a óleo sobre tela e desenho com adesivo sobre a parede. São abordados os sistemas representacionais escolhidos para tal combinação, bem como o contraponto entre cromático x acromático que as obras apresentam. Posteriormente são refletidos aspectos referentes à obra e sua relação com o espaço que a circunda. E por fim o texto discorre sobre as motivações temáticas referentes aos espaços representados e as figuras que neles habitam.

Palavras-chave: ambiências na parede; pintura; desenho; espaços.

ABSTRACT

Master's Degree Dissertation
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal de Santa Maria

AMBIENCES ON THE WALL SPATIAL CONCEPTIONS IN PAINTING AND DRAWING

Authoress: Michele Martins Nunes
Advisor: Prof. Dr. Edemur Casanova
Date and Place of Defense: Santa Maria, April, 26, 2010.

This master degree dissertation consider the individual plastic production entitled *Ambiences on the Wall*, composed of eight works that were produced during the masters course. The plastic proposal starts in perceptions of a particular universe (home-intimacy), seeking its re-development through the creative process, bringing to the same level the relations between painting and drawing, color and achromatic, perennial and ephemeral, memory and present, real and fantastic. In these works, the house's rooms are represented by painting with nuances of gray and by black lines installed on white walls. Opposed to these scenarios are superimposed colored pictures, composed of appropriated elements of cubism. The visual poetic investigation starts on the establishment of these works, focusing on different conceptions of space that they suggest: the represented spaces, the relationship with the common space and the perceptions of the house's environments. First is presented the proposal, which seeks to combine oil painting on canvas and drawing on the wall with adhesive. The text deals with the representational systems that are chosen for such combination, and with the counterpoint chromatic x achromatic that the works present. Later, aspects of the works are considered, and also its relationship with the space around it. Finally, the text discusses the thematic issues related to the represented spaces and the figures that inhabit them.

Keywords: ambiances on the wall; painting; drawing; spaces

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

1. Michele Martines, Meu duplo assistindo vendo TV , 140 x 230cm, 2005. (óleo s/ tela)	16
2. Michele Martines, Acordada Cansa , 140 x 230cm, 2005. (óleo s/ tela)	16
3. Michele Martines, Recorte 1 , 100 x 120cm, 2007. (óleo s/ eucatex e adesivo s/ parede)	17
4. Michele Martines, Como você tem olhos grandes! , 2008	18
5. Michele Martines, Como você tem olhos grandes! , 1,4 x 1,7cm, 2009. (óleo s/ tela recortada e adesivo s/ parede)	19
6. Robert Rauschenberg, Cama (combine) , 191,1 x 80 x 20,3 cm, 1955. (óleo e lápis sobre travesseiro, cobertor e lençol em suporte de madeira) Nova York, Galeria Leo Casteli	22
7. Sigmar Polke, Paganini , 223 x 504 m, 1981-3. (técnica mista sobre tela) Coleção Privada, Alemanha	27
8. David Salle, Mr. Luck , 244 x 335 cm, 1998. (óleo e acrílico sobre tela) London Contemporary Art Galley	28
9. Rafael, A escola de Atenas , 1510. (afresco) Vaticano, Stanza della Senatura ...	31
10 Regina Silveira, In Absendia M.D. 10m x 20m, 1983. (látex s/ piso de cimento e painéis de madeira)	34
11. Daniel Senise, Contemporary Art Museum, Santiago de Compostela , 200 x 300 cm, 2000. (acrílica em colagem sobre madeira)	35
12. Michele Martines, Hoje, a solidão , 2,4 x 4 m (aproximada), 2009. (óleo s/ tela recortada e adesivo s/ parede)	37
13. Paul Cézanne, Montagne Sainte-Victoire , 78 x 99 cm, 1900. (óleo s/ tela) Hermitage, St. Petersburg	38
14. Pablo Picasso, Portrait de femme , 64 x 51 cm, 1938. (óleo s/ tela) MOMA, Nova York	41
15. Michele Martines, Não esquecer o ursinho cego (detalhe - óleo s/ tela)	42
16. Esboço e figura pintada da obra Silêncio , 2009	43
17. Esboço e figura pintada da obra Eu observando minha figura , 2009	43

18. Regina Silveira, A Lição , 80 m ² , 2002. (madeira, tinta automotiva, adesivo vinil)	44
19. Fotografia do ambiente da casa para a obra <i>Como você tem olhos grandes!</i>	46
20. Pintura (óleo s/ tela) que compõe a obra <i>Como você tem olhos grandes!</i>	46
21. Iran do Espírito Santo, Sem Título , 2009. (tinta látex s/ parede) 7 Bienal do Mercosul, Mostra Desenho das Ideias. MARGS, Porto alegre	51
22. Marta Penter, Sou espelho sou reflexo de mim mesma , 120 x 180 cm, 2008. (óleo s/ tela)	52
23. Michele Martines, Lanche Feliz , 80 x 100 cm, 2003. (óleo s/ tela)	53
24. Michele Martines, Eu observando minha figura , 2009. (óleo s/ tela recortada e adesivo s/ parede)	55
25. Robert Rauschenberg, Pilgrim , 79 x 54 x 19 pol., 1950. (meios mistos com uma cadeira de madeira) Hamburger Kunsthalle	58
26. Jasper Johns, Fool's House , 183 x 91 cm, 1962. (óleo sobre tela com objetos) Col. Particular	58
27. Esquema representando e junção de alguns trabalhos da série	60
28. Montagem do trabalho para a qualificação – Sala de Exposições Claudio Carriconde, CAL/UFSM, março 2009	61
29. Michele Martines, Um suspiro , 2009	62
30. Michele Martines, Silêncio , 2009	62
31. Michele Martines, Um suspiro e Silêncio , 2,4 x 4 m (aproximada), 2009. (óleo s/ tela recortada e adesivo s/ parede)	63
32. Carmela Gross, Sem título , série Pintura-desenho, 55 x 140, 1987. (acrílica s/ tela)	64
33. Carmela Gross, Expansivo , série Pintura-objeto, medida variável a partir de estrutura constante, 1988. (latão cromado) Col. Particular	65
34. Adriana Varejão, Linda do Rosário , 195 x 800 x 25 cm, 2004. (alumínio, poliuretano e tinta óleo)	66
35. Adriana Varejão, Língua compadrão sinuoso , 200, 170, 57 cm, 1998. (óleo s/ tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio)	67
36. Daniel Buren, D'une Impression L'Autre , 35 x 52 cm, 1983. (fotografia – intervenção executada em 1968)	70
37. Instalação das obras – Sala Claudio Carriconde/2010	73

38. Regina Silveira, **Desaparências**, 44 m², 1999. (vinil adesivo - instalação) Galeria Gabriela Mistral, Santiago, Chile74
39. Exposição das obras – Sala Claudio Carriconde/ 201076
40. Michele Martines, **Não esquecer o ursinho cego**, 260 x 310 cm (aproximada), 2009. (óleo s/ tela recortada e adesivo s/ parede)77
41. **Lucía**, stop-motion 200781
42. **Luis**, stop-motion 200881
43. Rochelle Costi, **Quartos São Paulo**, 177 x 230 cm, 1998. (fotografia)82
44. Michele Martines, **Eu só queria o teu fundo**, 140 x 140 cm (aproximada), 2009. (óleo s/ tela recortada e adesivo s/ parede)85
45. Cindy Sherman, **Untitled Film Still #3**, 1977. (fotografia)88
46. René Magritte, **A condição humana**, 100 x 81 cm, 1933. (óleo s/ tela) National Gallery of Art, Washinton.....92
47. Michele Martines, **Pintura de cavalete**, 160 x 120 cm (aproximada) 2009. (óleo s/ tela recortada e adesivo s/ parede)93
48. Willen van Haecht, **Galeria de Cornelis van der Geest**, 100 x 130cm, 1628. (óleo sobre Painel) Rubenshuis, Antwerp94
49. Fabiano Gonper, **Gonper Museum**, 2003-8 obra em processo (instalação com fitas adesivas, desenhos e gravuras)95

SUMÁRIO

Resumo/ Abstract	vi
Índice de ilustrações	viii
Introdução	12
1. UMA POÉTICA DE COMBINAÇÃO	15
2. A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO	30
2.1 Da Perspectiva Renascentista ao Cubismo	30
2.2 A Referência Fotográfica	45
2.2.1 Realidade em Preto e Branco	50
3. DO QUADRO À PAREDE	56
3.1 O Quadro Expandido no Real	56
3.2 Obra e Espaço Expositivo	68
4. A CASA ou RECANTOS DE ILUSÃO	78
4.1 A Casa Habitada	78
4.2 Corpos Fantasiados	83
4.3 Pinturas na Parede e Paredes da Pintura	90
Considerações Finais	97
Referências	99

INTRODUÇÃO

A pesquisa “*Ambiências na Parede – Concepções Espaciais em Pintura e Desenho*” foi desenvolvida no Mestrado em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais, da Universidade Federal de Santa Maria. A presente dissertação corresponde à abordagem de alguns trabalhos produzidos por mim, tendo como finalidade estabelecer uma reflexão teórica que os corresponda.

Durante o período desta pesquisa foram realizadas oito obras, que integram a série *Ambiências na Parede*. São trabalhos compostos por pintura a óleo sobre tela recortada (sem chassi) e desenho, realizado com recortes de adesivo sobre parede. Na pintura é interpretada uma cena cotidiana em um ambiente doméstico. O ambiente é representado em nuances de cinza, e também por linhas pretas instaladas sobre parede, em perspectiva, dando continuidade ao cenário da pintura. “Habitando” este espaço, sobreponho uma figura “estilizada”¹, com cores fortes e contrastantes entre si, composta por elementos apropriados do cubismo, contrapondo-se ao cenário resolvido de maneira realista.

Esta proposta parte de percepções de um universo particular (casa-intimidade), buscando sua re-elaboração através do processo criativo, trazendo ao mesmo plano as relações entre memória e presente, real e fantástico, pintura e desenho, cor e acromático, perene e efêmero.

A palavra “*Ambiência*” designa a qualidade do que é ambiente, do que rodeia os seres vivos; um conjunto de condições sociais, culturais, morais etc. que cercam uma pessoa e nela podem influir. Trata-se da atmosfera que envolve uma pessoa ou coisa². A *ambiência* é revelada no processo de apropriação de um determinado espaço, tornando-o adequado para os fins desejados.

E “*Parede*” é a obra comumente destinada a separar o interior do exterior, ou os cômodos internos entre si. Na série de trabalhos aqui apresentada, figura nas

¹ Neste texto o uso do termo “estilizada” faz referência ao aspecto não naturalista da figura humana. Não tendo, portanto, nenhuma relação com estilos de época.

² Dicionário Houaiss, p.183.

imagens expostas – os cômodos de uma casa, e também, de forma não representada e sim apropriada, passa a fazer parte da obra, é suporte e anteparo.

Meu intuito ao desenvolver a série *Ambiências na Parede* é o de instaurar uma estratégia de representação que combine pintura sobre tela e desenho sobre parede, buscando contrapor diferentes sistemas de representação. Assim, o pensamento sobre arte apresentado nesta dissertação foi desenvolvido a partir da observação dos resultados ao concluir cada trabalho, definitivos para discernir os rumos que a pesquisa deveria tomar.

No capítulo inicial, efetuo um resgate dos meus antecedentes artísticos, recuperando acontecimentos que me conduziram ao desenvolvimento da série de trabalhos iniciada durante o Mestrado. Identifico meu trabalho como “*Uma Poética de Combinações*”, tratando o conceito de “combinação” como a prática resultante do cruzamento entre diferentes meios de representação. Aponto, também, minha identificação inicial com algumas manifestações artísticas da década de 1980, pelos experimentos mesclando materiais e “estilos” distintos empreendidos por artistas nessa década, como Sigmar Polke e David Salle.

No segundo capítulo trato da “*Representação do Espaço*”. Destaco, no primeiro subcapítulo, o desenvolvimento da perspectiva no Renascimento e a superação desta pela Arte Moderna. Especialmente através do espaço multifacetado proposto pelo Cubismo, visto que minha práxis suscita estes dois sistemas de representação espacial, abrangendo os meios da pintura e do desenho. A elaboração deste tópico seguiu uma sequência cronológica baseada em acontecimentos da História da Arte, tentando efetuar relações com meu trabalho e com a Arte Contemporânea. Para este estudo utilizei autores como Jaqueline Lichtenstein e Alberto Tassinari.

Ainda nesse capítulo é realizada uma consideração sobre a referência fotográfica, utilizada para obter o “recorte” da casa a ser transposto na pintura. O texto traz apontamentos dos autores Philippe Dubois e Jaques Aumont. Também é enfatizada a escolha por reproduzir em tons de cinza o cenário, representado de maneira realista.

No terceiro capítulo, intitulado “*Do Quadro à Parede*”, abordo a questão do rompimento com o formato retangular do suporte tela e os desdobramentos do

quadro no espaço “comum”. São consideradas algumas obras das artistas Carmela Gross e Adriana Varejão, abordando a maneira como cada artista propõe estratégias ruptura com o suporte tradicional. No subcapítulo “*Obra e Espaço Expositivo*”, busco refletir sobre a obra relacionada ao local em que é exposta, considere, para isso, apontamentos dos artistas Daniel Buren, Brian O’Doherty e Regina Silveira.

E, por fim, no quarto capítulo apresento reflexões sobre aspectos que surgem como pano de fundo das questões subjetivas, questões que me afetam dentro do meio sócio-histórico-cultural em que estou inserida. Assim, o espaço da Casa é apresentado como motivo desencadeador da proposta. De que forma nos vemos e ao espaço que habitamos? A eleição da “casa” como motivo temático provém da vontade de representar o espaço cotidiano no qual convivemos frente as nossas ilusões.

Em *Corpos fantasiados* é considerada a figura cubista, abordando a questão da auto-referencia, já que a figura habita um cenário da casa, que trata-se de um espaço íntimo meu. E encerrando a parte textual desta pesquisa, no subcapítulo intitulado *Pinturas na parede e Paredes da pintura*, busco desenvolver uma reflexão sobre as obras que citam outras obras. Um quadro dentro de um quadro diz respeito a um espaço dentro de outro espaço já referido pelo suporte. Este assunto é abordado a partir da história narrada na obra literária: “A coleção particular”, de Georges Perec.

1. UMA POÉTICA DE COMBINAÇÃO

A pintura e o desenho oferecem infinitas possibilidades de representação artística, mesclando, combinando e contrastando elementos de origens diversas. Esta variedade de possibilidades representa a principal motivação do meu fazer artístico. Inicialmente, algumas questões que permeiam essa pesquisa artística fizeram-se presentes em meu trabalho na série de pinturas que desenvolvi entre os anos 2005 e 2007, intitulada *Fantasias do Cotidiano*³.

Nestas pinturas interpretei espaços domésticos do meu cotidiano partindo de um referencial fotográfico; também incorporei nesses espaços imagens de nus femininos retirados do universo das obras pictóricas da História da Arte e de princesas dos clássicos contos de fadas [Fig.1 e Fig.2]. As figuras femininas aparecem nestes trabalhos desempenhando atividades cotidianas, como se fossem registros de momentos do meu dia a dia. Acredito tratar-se, porém, de uma realidade falsa, mascarada, por ocultar a minha imagem nesses corpos apropriados. Todas as imagens desta série possuem uma frase, apropriada dos “*mass media*”, inserida na composição do espaço da casa representado. Assim, esses trabalhos foram compostos por três elementos distintos: um espaço da casa, uma figura feminina e uma frase.

A temática explorada nos trabalhos atuais continua a mesma da série anterior: um cômodo da casa é reproduzido na intenção de representar uma cena do meu cotidiano, mas minha imagem é substituída por outra. Porém, o elemento textual não é mais presente, e a figura inserida no cenário não se refere mais à reprodução de um ícone conhecido da História da Arte ou dos clássicos contos de fada. As figuras dos trabalhos atuais são desenhos por mim feitos, buscando referência em representações Cubistas.

³ Essa série de pinturas teve início durante o desenvolvimento de minha pesquisa de graduação em Artes Visuais, UERGS/ FUNDARTE. Monografia: *A Ilusão de Ser - Apropriação e Manipulação na Pintura* (Dezembro de 2005).



Figura 1. Meu duplo assistindo TV, Michele Martines, 2005.



Figura 2. Acordada Cansa, Michele Martines, 2005.

Além das alterações supracitadas, referentes aos elementos que compõem a imagem pintada, existia a vontade de sair da superfície pictórica tradicional, pois apesar de trabalhar justapondo estilos pictóricos, minha produção era toda constituída através da pintura a óleo sobre tela.

Frequentemente, ao observar as pinturas dispostas nas paredes de minha casa, percebia a possibilidade de completar a imagem representada na tela. Por serem imagens que apresentam cantos de interiores arquitetônicos, sempre há um corte que me sugeria continuções. Sem perceber claramente o que estava fazendo, rabisquei a borda branca de um de meus portfólios (em folha de desenho A4). Meu “rascunho” era uma continuação da pintura contida na fotografia do portfólio, para além dos limites do que seria a tela. Foi assim que surgiu a ideia de agregar o desenho à pintura, como uma continuação na parede. O primeiro experimento que fiz neste sentido foi o trabalho *Recorte 1* [Fig.3].



Figura 3. Recorte 1, Michele Martines, 2007.

Neste primeiro experimento, o desenho apresenta a continuação de alguns objetos representados na pintura. O que indicou uma mudança bastante significativa com relação a minha produção anterior, e foi decisivo para a elaboração da série *Ambiências na Parede*. Mais do que dar continuidade à imagem pictórica,

agora meu trabalho passou a ser constituído por dois processos distintos: a pintura a óleo sobre tela e o desenho resolvido linearmente através de recortes adesivados sobre a parede.

A primeira obra que produzi durante a pesquisa de Mestrado foi *Como você tem olhos grandes!* [Fig.4]. Primeiramente, realizei a pintura para só depois pensar na continuação com o desenho. Portanto o processo foi idêntico ao que narrei anteriormente, quando fiz o desenho em torno de uma fotografia.

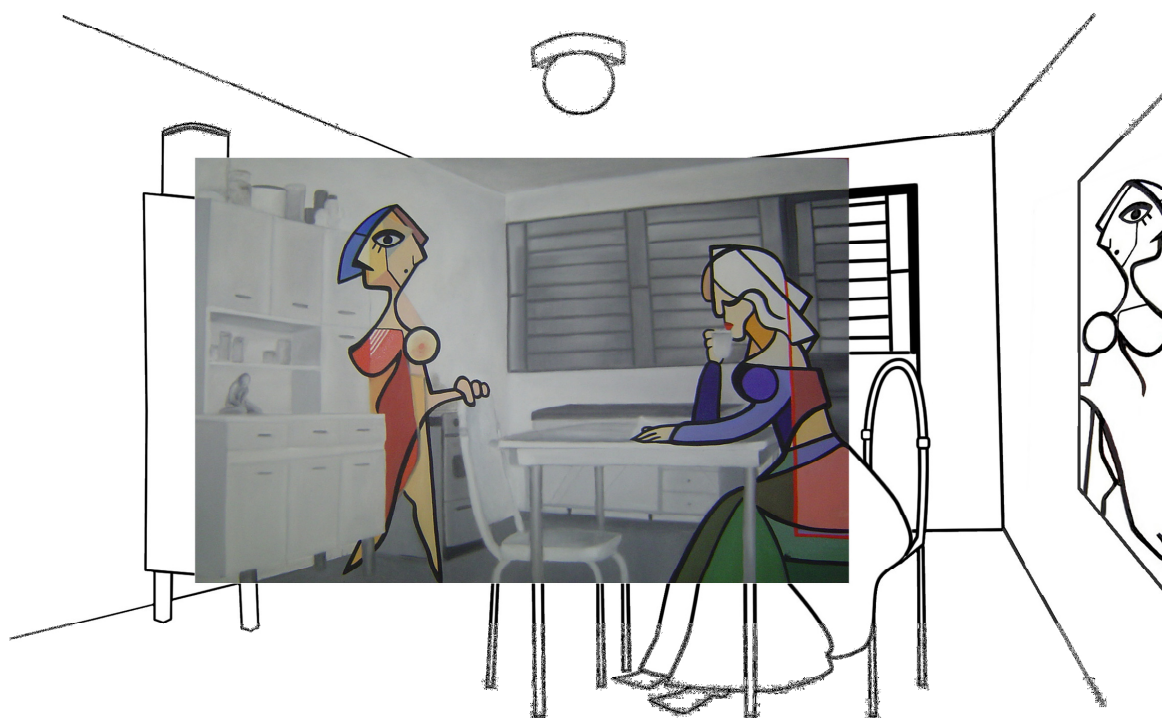


Figura 4. Como você tem olhos grandes!, Michele Martines, 2008.

Observando este trabalho, e outros que são apresentados ao longo da dissertação, senti que a proposta me parecia interessante, mas faltava maior integração entre a pintura e o desenho. O distanciamento provocado pelo chassi, entre tela e parede, era algo que separava as duas linguagens, dando certa

independência à pintura. Na intenção de integrar efetivamente a pintura sobre tela com o desenho na parede, passei a fixar a tela direto na parede, sem chassi. Ao realizar a montagem dos primeiros trabalhos, outra ideia que ocorreu foi recortar alguns pedaços da pintura, contornando alguns objetos [Fig.5]. Inicialmente, a proposta era que o desenho com adesivo expandisse os limites da tela. Tendo a tela recortada e fixada diretamente na parede será que ainda é possível falar em limites? O limite agora é a parede/suporte? Também pode expandir-se por outros planos: chão, teto, rua.

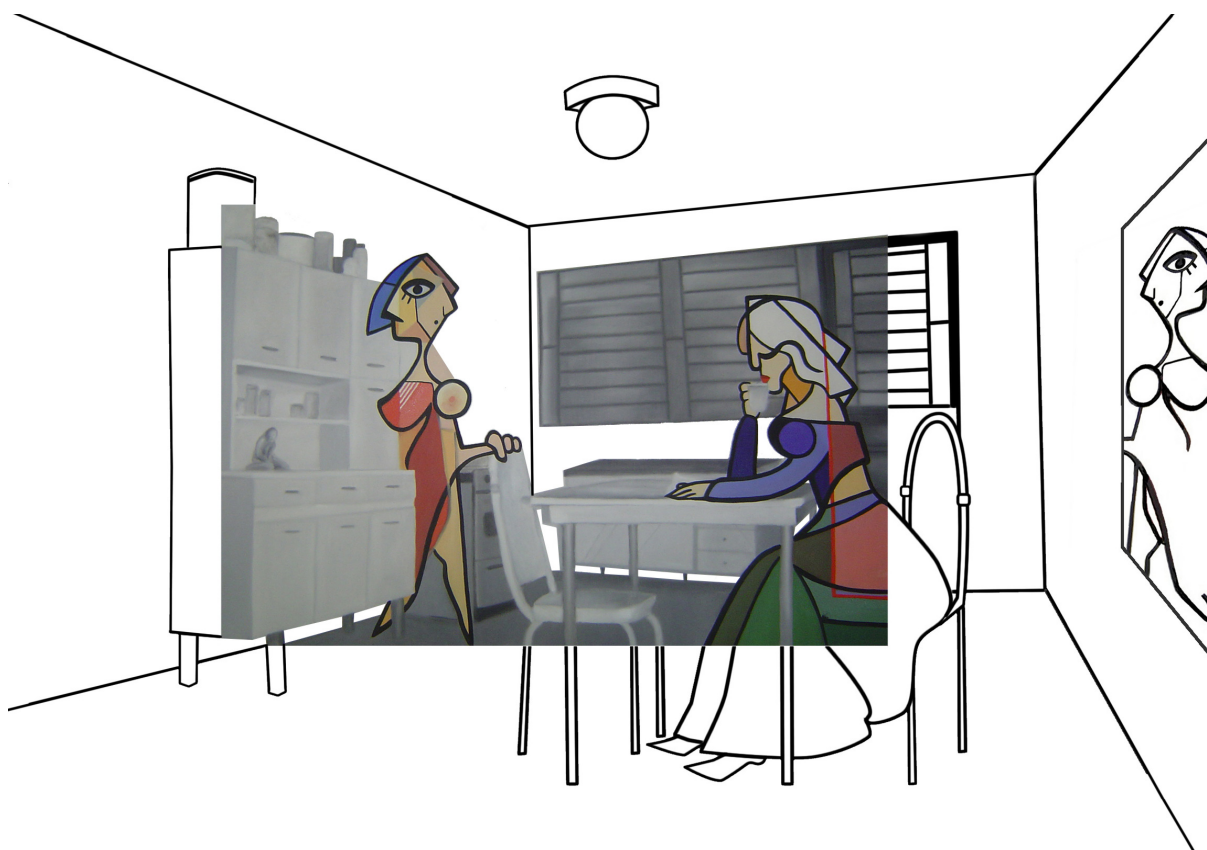


Figura 5. Como você tem olhos grandes!, Michele Martines, 2009.

Grande parte da produção contemporânea em artes visuais caracteriza-se pela mistura de elementos, técnicas e materiais. Diante deste panorama não há por que definir se a obra é pintura ou desenho. Ela é resultado da combinação destas

linguagens. “Combinar” pode ser entendido como agrupar, reunir, ajustar, misturar, organizar. Ao tratar de “poética de combinação” refiro-me as obras artísticas compostas pela mescla de diferentes procedimentos, linguagens e materiais. Em meus trabalhos, combino os elementos dispares tendo como objetivo a representação de um momento cotidiano, ou seja, os elementos são organizados para compor uma única cena.

Ao trabalhar com elementos diferentes e contrastantes entre si para compor as obras, busco certa harmonia na composição. Meu critério parte, obviamente, de minha própria experiência, visto que cada pessoa (espectador) possui um gosto (olhar) muito particular. O que parece harmônico para mim, pode não o ser para outros.

Quando mantinha o chassi separando os materiais, demarcava o limite entre os procedimentos. Ao quase nivelar a pintura com a parede, acredito suavizar esta demarcação, assim como ao recortar partes da tela permito que a parede entre nos espaços que eram ocupados pela pintura. Portanto as ações de fixar a tela diretamente na parede e alterar seus limites (geralmente retangulares), colaboram para maior homogeneização dos materiais e procedimentos distintos.

O artista Daniel Senise utiliza recortes de tela colados sobre a própria tela [Fig.11, p.35], o que produz uma ilusão gigantesca de homogeneidade entre as partes, ao ponto de esquecermos ou nem percebermos tratar-se de colagens. Em meu trabalho a tela é fixada em outra superfície de textura, cor e tratamento diferentes, o que apesar de minhas tentativas de homogeneização, mantém um distanciamento entre as partes.

O conceito de “combinação” como característica de meu processo poético surgiu, para mim, a partir do contato com a série de pinturas do artista norte-americano Robert Rauschenberg (1925-2008), denominada *Combines* (Combinações). Este artista, no contexto de transição do Expressionismo Abstrato para a Arte Pop norte-americana, nos anos 50, introduziu no meio artístico uma forma de expressão pictórica na qual ele usa objetos banais em diversas justaposições.

Sua série de *Combine-Paintings* mescla pintura e escultura, colagem e *assemblage*. Suas pinturas eram “combinadas” com coisas reais como pneus de

carro, fotografias de jornais, animais empalhados, reproduções de obras de arte, etc. Segundo Giulio Carlo Argan, as coisas que entram no trabalho de Rauschenberg não são achadas e sim guardadas, são:

[...] retiradas do estúdio do pintor, aspectos fragmentários de sua paisagem habitual. O verdadeiro ponto de partida é a pintura-ação; todavia, o gesto não se limita a traçar signos na superfície da tela, e sim, movendo-se em todas as direções, apropria-se do que toca e insere-o no quadro.⁴

Argan comenta ainda que estes trabalhos de Rauschenberg “não tem duas nem três dimensões, atravessam a realidade em todas as direções”⁵. O artista se inspirou nos *ready-mades*⁶ de Duchamp e no surrealismo, mas manteve em sua obra algumas características do expressionismo abstrato, como a pintura gestual e com grande quantidade de tinta. Rauschenberg também manteve os questionamentos referentes à formalidade da pintura ao sair da tela e começar a pintar em objetos como cobertores, cadeiras, estantes, etc. *Cama* [Fig.6] é provavelmente a obra mais famosa da série *Combine-Painting*, sobre este trabalho Argan escreveu:

[...] é uma cama de verdade, desarrumada e suja, emporcalhada de tintas que aumentam a desagradável evidência da coisa apresentada como um quadro. Na verdade, é algo intermediário entre um quadro e uma cama: a pintura se transforma à vista na coisa evocada, porém sem que se note a transição. É ainda o tema, tão freqüente entre os americanos, da pintura que não se estende além, mas prolonga-se aquém do plano do quadro, invade o espaço da existência, torna-se ambiente.⁷

O que me interessa na poética de Rauschenberg, e de alguns artistas da Arte Pop, é o rompimento com a especificidade dos meios, possibilitando a mistura de procedimentos. Na obra *Cama* Rauschenberg mescla apropriação com pintura, mas não se pode distinguir um limite entre uma coisa e outra. Na série *Ambiências na Parede* misturo técnicas de desenho e pintura e aproprio-me do espaço real da parede. Da mesma forma como não é possível separar a apropriação de

⁴ Giulio Carlo Argan, **Arte Moderna**, p.642.

⁵ Ibid, p.642.

⁶ Em 1917 Marcel Duchamp retirou um urinol da sua função e o deslocou para uma possível apreciação estética. “Duchamp inventara o termo *ready-made* para descrever os objetos fabricados em série que ele escolhia, comprava e, a seguir, designava como obras de arte.” Michael Archer, **Arte Contemporânea, Uma história concisa**, p. 3.

⁷ Giulio Carlo Argan, Op. Cit., p.575.

Rauschenberg de sua pintura, não é possível separar o desenho de minha apropriação do espaço real (a parede). Entretanto, na relação da pintura sobre tela com o desenho sobre parede existe uma separação visual mais evidente provocada pela mudança de suporte e de tratamento.



Figura 6.
Cama,
Robert Rauschenberg,
1955.

Também, há por mim um interesse na poética desse artista na relação que sua obra expressa entre as coisas que o cercam e sua própria existência. O artista não cria no vazio, portanto é natural que grande parte da arte contemporânea reflita as relações do indivíduo com o mundo multicultural em que está inserido. Na atualidade cada vez mais o artista tem fácil acesso as mais diversas manifestações culturais, seja através da internet, livros, revistas e vídeos, o que possibilita e até impulsiona a produção de uma arte híbrida ou mestiça.

Neste sentido minha prática artística se constitui “impura”, pois assim como boa parcela da produção contemporânea, é resultado da mescla de diferentes

procedimentos, técnicas e materiais. Em minhas obras, realizo experimentos quanto à visualidade buscando compor uma única cena com técnicas diferentes. Conforme Lourdes Cirlot:

Com o olhar direcionado a etapas e estilos anteriores, os artistas pós-modernos combinam, em suas realizações, linguagens do passado com outras que estiveram vivas em correntes do século XX. Estabeleceu-se um ecletismo que tem afetado todos os territórios, incluindo o do design. É cada vez mais complexo, e as vezes mais arriscado, tentar uma classificação por modalidades dentro desta grande etapa que corresponde a pós-modernidade.⁸

Icléia Cattani observa vínculos e rupturas da contemporaneidade com a modernidade na arte, destacando que a partir de 1975 houve:

[...] o surgimento progressivo de linguagens e formas abandonadas na modernidade, acompanhadas de misturas de elementos que abrem a mestiçagens ou hibridações. Trata-se de obras múltiplas, “impuras”, que recorrem ao passado, em ruptura com os princípios de pureza, de unicidade e de originalidade modernos.⁹

O modernismo manifestava a necessidade de inventar constantemente novas linguagens pictóricas. Conforme Arthur Danto, a “pureza” da pintura seguindo as definições do crítico Clement Greenberg, consistia em espalhar pigmentos sobre superfícies planas, mantendo a pintura como tema dela mesma. Porém, a geração de artistas que se seguiu ao Expressionismo Abstrato, foram os artistas *Pop*, que buscaram trazer de volta a arte para o contato com a realidade.¹⁰ Segundo Cattani, a produção artística contemporânea “aceita as contaminações provocadas pelas coexistências de elementos diferentes e opostos entre si”, opondo-se à pureza, vinculada à certos movimentos modernos, propugnados sobretudo por Greenberg.

⁸ Livre tradução de: *En su mirada hacia etapas y estilos anteriores, los artistas postmodernos han combinado, em sus realizaciones, lenguajes del pasado com otros que estuvieron vivos em corrientes del siglo XX. Se há impuesto um eclecticismo que há afectado todos los terrenos, incluido el del diseño. Cada vez resulta más complejo, y a la vez mas arriesgado, intentar uma clasificación por modalidades dentro de esta gran etapa que corresponde a la postmodernidad.* Lourdes Cirlot, **Últimas Tendências**, p. 15.

⁹ Icléia Cattani, **Mestiçagens na Arte Contemporânea**, p. 22.

¹⁰ Arthur Danto, **Após o Fim da Arte**, p.112-114.

A ideia de impureza, no sentido amplo da palavra, está relacionada à falta de limpidez; qualidade, estado ou condição de impuro; poluição; caráter daquilo que é alterado pela presença de corpos, elementos estranhos; aquilo que altera.¹¹

A antropóloga norte-americana Mary Douglas, no livro "Pureza e Perigo", ao fazer uma reflexão sobre os sentidos e conexões entre pureza, poluição e perigo em "sociedades primitivas", argumenta que a impureza nunca é um fenômeno único, isolado, e sim "o subproduto de uma organização e de uma classificação da matéria, na medida em que ordenar pressupõe repelir os elementos não apropriados"¹². Neste sentido, a autora observa ainda que a impureza é uma ideia relativa. Douglas exemplifica esta observação dizendo que "Estes sapatos não são impuros em si mesmos, mas é impuro pô-los sobre a mesa de jantar"¹³. Assim, a impureza provoca tensão, pois impuro seria o que não está no seu "devido lugar".

Portanto, o conceito de "impureza" aplicado à arte contemporânea só tem sentido quando relacionado ao ideal de "pureza" das especificidades de cada categoria artística, defendido por Greenberg na Modernidade. No momento em que a teoria de Greenberg é ultrapassada, os artistas passam a desenvolver trabalhos de combinação, ou seja, trabalhos que promovam o cruzamento de diferentes meios de representação. Os artistas de hoje, conforme Danto, "não vêem os museus como repletos de arte morta, mas como opções artísticas vivas."¹⁴ Não há direção de estilo dominante ou movimento, os artistas desenvolvem modos muito pessoais de trabalho, criando estratégias particulares para utilização dos recursos disponíveis.

Neste panorama, a década de 1980 caracterizou um novo interesse pela manipulação gestual e pictórica, assinalando o retorno da pintura a cena artística – que havia sido posta em segundo plano durante os anos 60 e 70, período que corresponde aos movimentos de desmaterialização do objeto artístico. A Transvanguarda italiana, a "Bad Painting" americana e o Neo-expressionismo alemão, são os três grandes movimentos internacionais que propõe a retomada da materialidade tradicional.

¹¹ Elaborado a partir do **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**, p.1587.

¹² Mary Douglas, **Pureza e Perigo**, p. 50.

¹³ Ibid.

¹⁴ Arthur Danto, **Após o Fim da Arte**, p. 7.

Os artistas deste período experimentaram possibilidades de combinações de materiais e estilos que caracterizaram assim a produção artística da década de 80. Tais procedimentos podem ser observados nas pinturas do artista Julian Schnabel, que no início da década referida, produzia obras que apresentam diferentes códigos de representação, tais como: arte renascentista, objetos reais, desenho figurativo e pintura abstrata. Segundo Charles Harrison e Paul Wood a “visão do artista inundado por um manancial iconográfico e técnico preexistente, a partir do qual é preciso conquistar uma nova coerência, é característica de certa consciência “pós-moderna””¹⁵.

Também foi no final dos anos 80 que ocorreu a primeira edição da feira ARCO, em Madrid. Nesta edição foram expostas as pinturas/objetos do artista espanhol Federico Guzmán. A proposta deste artista era que os objetos representados em telas se espalhassem da superfície plana para a sala que os continha, jogando assim com a relação não resolvida entre representação e espaço ocupado¹⁶.

No Brasil o “citacionismo”, conforme Tadeu Chiarelli, inicia-se mais claramente através da chamada “Geração 80”. Esta geração de artistas surge encontrando na pintura de grandes dimensões um de seus principais meios de expressão e usufruindo de um amplo repertório de imagens e procedimentos linguísticos preexistentes em suas obras. Grande parte dos artistas, “além de recuperar sobretudo a pintura e a escultura, empreende uma viagem pelo universo de imagens produzido pela humanidade através da história, disponíveis a todos os meios de comunicação de massa”¹⁷.

A primeira exposição pela qual esta geração de artistas ficou conhecida, foi “Pintura como meio”, realizada em 1983 no MAC-USP. Em 1984 ocorreu a exposição “Como vai você, geração 80” realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage – RJ. Esta foi outra exposição importante para o conhecimento público desta geração que conforme observa Chiarelli:

¹⁵ Paul Wood...[et alii]. **Modernismo em Disputa**, p. 233.

¹⁶ Michael Archer, **Arte Contemporânea: uma história concisa**, p. 166.

¹⁷ Tadeu Chiarelli. **Arte Internacional Brasileira**, p. 100.

Nesse território redefinido – menos preso a preconceitos modernos, mais confiante na própria tradição visual do país e, portanto, tendente a ser menos colonizado – alguns artistas mais jovens vêm engendrando suas poéticas na procura de uma síntese entre os diversos repertórios visuais das culturas de massa e/ou popular (brasileira ou não), da própria tradição moderna brasileira e certas atitudes estéticas e artísticas eruditas.¹⁸

É neste contexto de diálogo com a arte do passado, seja ela brasileira ou não, que ocorre minha identificação com artistas dessa geração. Porém, em meus trabalhos atuais o que Chiarelli coloca da prática dos artistas da geração 80 como “imagens de segunda geração”, em minha obra pode ser caracterizado como imagens de “terceira ou quarta geração”, pois não se tratam de citações propriamente ditas, e sim apropriações de características “estilísticas” de movimentos artísticos anteriores.

No percurso de desenvolvimento de minha investigação artística destaco a poética de dois artistas que considero referências importantes para minha produção, são eles: Sigmar Polke e David Salle. Ambos os artistas exploram as possibilidades de combinação entre a pintura e o desenho, manipulando elementos heterogêneos sobre um mesmo plano.

Polke trabalhou com vários meios em sua trajetória artística, não tendo se dedicado ao desenvolvimento harmonioso de um único meio ou estilo ao longo do tempo. Ele cria uma nova base de montagem estética de diferentes meios, muitas vezes contraditórios, e antecedentes históricos. Utiliza a interpenetração dos diferentes meios e técnicas de representação: o figurativo e o abstrato, a pintura e o desenho, o mecânico e o manual, o intencional e o acidental, o impresso e o fotográfico. O artista engendra com estes elementos espécies de camadas sobrepostas.

Segundo Bernice Rose, o interesse inicial de Polke em imagens fotográficas estava na facilidade com que seleciona, transpõe e isola um segmento da realidade a partir de um fazer contínuo de imagens no mundo, e pelas possibilidades de manipulação e montagem das imagens através da fotografia.¹⁹

¹⁸ Ibid., p.36 e 37.

¹⁹ Bernice Rose, **Alegories of Modernism: Contemporary Drawing**, p.24.



Figura 7. Paganini, Sigmar Polke, 1981-3.

A pintura intitulada *Paganini* [Fig.7] exhibe na cena central uma releitura de uma gravura de David Bailly (1584-1657), representando a figura de um diabo tocando violino, talvez com o próprio Paganini (violinista italiano, 1782-1840). À esquerda, a pintura de um palhaço que faz malabarismo com caveiras e símbolos da energia nuclear. Abaixo um grupo de donas de casa, típicas da publicidade dos anos 50. Entre o homem e o diabo há uma porta, talvez para o vazio. Estes e outros elementos lineares figuram sobre pinceladas gestuais. A obra faz referência a Alemanha do passado e a futura ameaça nuclear.

Assim como Polke, o artista David Salle trabalha com projeções. Suas pinturas são compostas por imagens desconexas, imagens justapostas e sobrepostas, extraídas da mídia, da pornografia, dos interiores em “estilo moderno”, da história da arte e do *kitsch*. Bernice Rose conta que para o artista “as imagens são materiais para serem utilizados como uma paleta sem limites”²⁰. O resultado deste emaranhado de temas, segmentos de imagens diferentes, com diferentes tratamentos pictóricos é uma enigmática narrativa pictórica, com múltiplas atmosferas. A obra *Mr. Luck*, de 1998 [Fig.8], é um exemplo disso.

²⁰ Tradução livre de: “*images are materials, to be used as one limits one’s palette*”. Bernice Rose, **Alegories of Modernism: Contemporary Drawing**, p. 66.

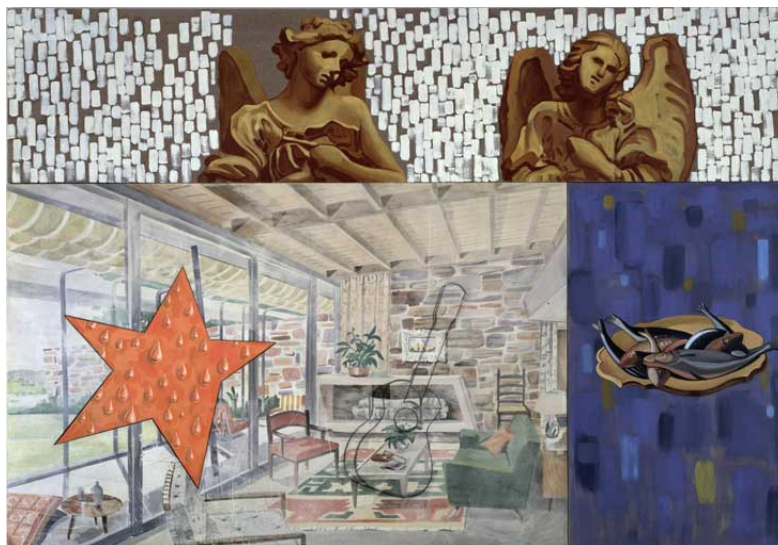


Figura 8. Mr. Luck, David Salle, 1998.

As pinturas de David Salle apresentam um jogo de concepções espaciais. Na pintura *Mr. Luck* temos a sensação de profundidade que o espaço perspectivo proporciona, enquanto o jogo de luz e sombra no tratamento dado as figuras “escultóricas” faz com que estas pareçam saltar para fora do quadro. Ao mesmo tempo estas figuras são novamente recuadas pela justaposição de imagens que ocultam a parte inferior das figuras. Esta tensão ocorre também na relação das figuras sobrepostas ao ambiente perspectivo.

Assim como Polke e Salle, também trabalho com a linearidade, característica do desenho, na pintura. Enquanto Polke harmoniza os diferentes cenários inserindo-os em um mesmo “fundo” (uma superfície de mesmo contexto colorístico), Salle enfatiza a diferença de espaços através de divisões rígidas entre eles, divide áreas da tela cada uma com sua própria característica cromática e espaço. Em meu trabalho insiro os elementos compondo um único cenário, que contém diferentes contextos cromáticos e lógica construtiva.

A imagem pode ter diversas formas de materialização. Compartilho a opinião de Marilice Corona, quando ela diz que:

[...] o que me parece importante discutir no campo da pintura não é a luta para comprovar sua pertinência ou perda de soberania, mas a sua capacidade e especificidade na formação de imagens. O estudo de suas estruturas e relações de significação. Um meio, entre tantos outros, de produzir imagens e gerar novas significações. O fato de hoje podermos contar com os mais variados meios de reprodução de imagem não legitima

a desvalorização da pintura. Ao contrário, incita-nos a investigar a possibilidade de inter-relação desta com esses vários meios.²¹

Assim como Corona, considero fundamental perceber a pintura neste novo contexto, onde é possível inserir além de novas materialidades, novos métodos de criação de imagem, como a fotografia e as manipulações digitais. Tais meios não substituíram a pintura, e sim trouxeram novos recursos além dos já explorados. Torna-se possível coexistir diferentes concepções espaciais na mesma obra, intercalando diferentes materialidades e lógicas construtivas.

²¹ Marilice Corona, **Auto-referencialidade e Meta-pintura**, In. Anais Anpap, p.128.

2. CONCEPÇÕES ESPACIAIS EM PINTURA E DESENHO

Entendo a relação de diferentes concepções espaciais como um aspecto importante em minha atual produção artística, sendo significativo para a compreensão desta proposta que esta reflexão teórica aborde duas importantes mudanças operadas na forma de representação do espaço ao longo da história: a descoberta da perspectiva no Renascimento e a ruptura desta pelo Cubismo. Outro aspecto importante a ser considerado neste capítulo é a utilização do recurso fotográfico como referencial para a realização das obras.

Assim, os subcapítulos que seguem abaixo, abordam aspectos essenciais para essa pesquisa referentes a essas concepções espaciais, e suas respectivas imbricações históricas e conceituais, lembrando que o mesmo se origina a partir de minha prática e não tem a intenção de constituir uma pesquisa histórica exaustiva sobre a totalidade dos movimentos artísticos e aspectos aqui mencionados.

2.1 Da Perspectiva Renascentista ao Cubismo

A *perspectiva linear* foi desenvolvida no século XV, durante o Renascimento, através da aplicação de conhecimentos matemáticos e da pesquisa científica da visão. Jaques Aumont, em seu estudo sobre a imagem, traz a seguinte definição:

A perspectiva é uma transformação geométrica, que consiste em *projetar* o espaço tridimensional sobre um espaço bidimensional (uma superfície plana) segundo certas regras, e de modo a transmitir, na projeção, uma boa informação sobre o espaço projetado; de maneira ideal, uma projeção perspectiva deve permitir que se reconstituam mentalmente os volumes projetados e sua disposição no espaço.²²

²² Jaques Aumont, **A imagem**, p. 213.

Deste modo, a perspectiva veio para resolver o problema de como representar em duas dimensões os objetos e espaços tridimensionais. A aplicação do novo método de representação possibilitou aos artistas uma visão globalizante do espaço. Na idade média o espaço era dividido em duas partes: céu e terra, o céu geralmente era representado por um fundo de uma única cor: dourado ou azul escuro. Também os objetos obedeciam a uma ordem hierárquica (por exemplo, a imagem de Cristo era sempre maior que as demais, não interessando em que ponto da composição do quadro ele estivesse), este modo de representação cedeu lugar ao espaço homogêneo e absoluto da Renascença.

A perspectiva dá a idéia de infinito. Observando a pintura *A Escola de Atenas* [Fig.9], de Rafael Sanzio (1483-1520), a sensação que se tem é de ser possível permear o espaço representado, subir as escadas, atravessar os corredores.



Figura 9. A escola de Atenas, Rafael, 1510.

As descobertas da Geometria e da ótica permitem a projeção de objetos em profundidade pela convergência de linhas aparentemente paralelas em um único ponto de fuga. Possibilitando a reflexão dos objetos no espaço, e a medição dos vazios. “Era impossível medi-los anteriormente e provavelmente muito difícil de entendê-los para um indivíduo anterior ao Renascimento, ainda baseado e

influenciado pelas percepções e medos da Antiguidade. ²³ Já no Renascimento, os indivíduos estavam ávidos por novos conhecimentos e aprofundamentos das ideias dominantes.

As necessidades figurativas ocidentais, durante quase cinco séculos, foram atendidas por esse sistema de representação plástica do espaço. O “véu quadriculado” foi um método de obtenção das imagens inventado pelo arquiteto e teórico Leon Battista Alberti (1404-1472), este método foi aderido por muitos artistas da época. O artista alemão Albert Dürer (1475-1528) utilizou e também construiu diversos aparelhos destinados a obter de forma prática imagens em perspectiva. Conforme Bernard Paquet o processo de concepção das imagens em perspectiva era concebido pelo artista da seguinte maneira:

Sob um ponto de vista de perspectiva central, ele colocava sobre uma mesa, entre ele e seu tema, uma vidraça cuja quadriculação regular era proporcional àquela que ele traçava no papel colocado à sua frente. Com isso, ele reproduzia escrupulosamente o que via através da vidraça, dando com a maior exatidão, os efeitos de profundidades e as reduções de tamanho próprias da ilusão do distanciamento. Uma vez terminado o desenho, Dürer devia, evidentemente, fazer desaparecer de sua obra as linhas de quadrados.²⁴

No livro *O conhecimento secreto*, David Hockney²⁵ levanta a hipótese de que alguns dos grandes mestres da pintura, a partir do século XV, já utilizavam ferramentas ópticas (uso de espelhos e lentes ou uma combinação dos dois) como recursos de projeção de imagens para reproduzir o modelo sobre a tela, obtendo assim a precisão na representação naturalista das coisas. O autor chama a atenção para fidelidade com que os tecidos, as armaduras e outros detalhes são extremamente bem elaborados em algumas pinturas.

Hockney comenta que fez experimentos com a câmara lúcida, e que para ele foi muito difícil reproduzir a partir desse pequeno dispositivo óptico, mas que, há seiscentos anos atrás, para os artistas “a óptica conferiu uma nova ferramenta com

²³ Michal Kirschbaum, **Sistemas técnicos de representação espacial na arte contemporânea**, In. *Mestiçagens na Arte Contemporânea*, p.193.

²⁴ Bernard Paquet, **A heterogeneidade e a instauração da pintura**, In. *Revista PortoArte*, p.71.

²⁵ Artista britânico, nascido em 1937. Sua obra destacou-se no contexto da pop art, nos anos 1960. Desde então Hockney possui intensa atividade artística com pesquisas no campo da pintura e da fotografia.

que fazer imagens mais imediatas, mais poderosas.”²⁶ O autor observa a grande mudança na qualidade naturalista das representações pictóricas ocorrida em um curto período de tempo. Ele comenta:

Sei por experiência que os métodos usados pelos artistas (materiais, ferramentas, técnicas, *insights*) têm uma profunda, direta e instantânea influência na natureza da obra que produzem. A súbita mudança que eu podia ver sugeriu-me uma inovação técnica, e não um novo modo de olhar, que conduziu então a um progressivo desenvolvimento das habilidades pictóricas. Sabemos de uma dessas inovações do início do século XV – a invenção da perspectiva analítica linear. Isso forneceu aos artistas uma técnica para reproduzir o recuo do espaço, com objetos e pessoas em escala, tal como apareciam ao olho a partir de um único ponto. Mas a perspectiva linear não nos permite pintar motivos acompanhando dobras, nem o brilho da armadura. Expediente óptico sim, mas em geral supõe-se que a tecnologia e o conhecimento não tenham surgido senão muito mais tarde.²⁷

Hockney compara algumas imagens feitas em perspectivas, mas que parecem artificiais se comparadas com outras, com aspecto quase fotográfico, de artistas que supostamente utilizaram o dispositivo óptico. A “câmara obscura” torna muito mais simples a obtenção da perspectiva, seu mecanismo de refração faz os raios luminosos convergirem para um ponto único, dispondo a imagem em perspectiva. Conforme Arlindo Machado, nasce aí todo mecanismo óptico da câmara fotográfica, reclamado exatamente para resolver o problema da obtenção automática de *perspectiva artificialis*, razão pela qual a fotografia é indissociável da ideologia dessa técnica projetiva²⁸.

A Geometria Euclidiana²⁹ estabeleceu estreitas relações com o fazer pictórico europeu por volta de 1500. Conforme Ton Marar, os conhecimentos propostos por Euclides também:

[...] permitiram, ou, quem sabe, sugeriram a criação de outras geometrias e, portanto, a concepção de novas percepções espaciais. Mais ainda, as geometrias distintas da euclidiana abriram caminho para não só se pensar o

²⁶ David Hockney, **O conhecimento secreto**, p.14.

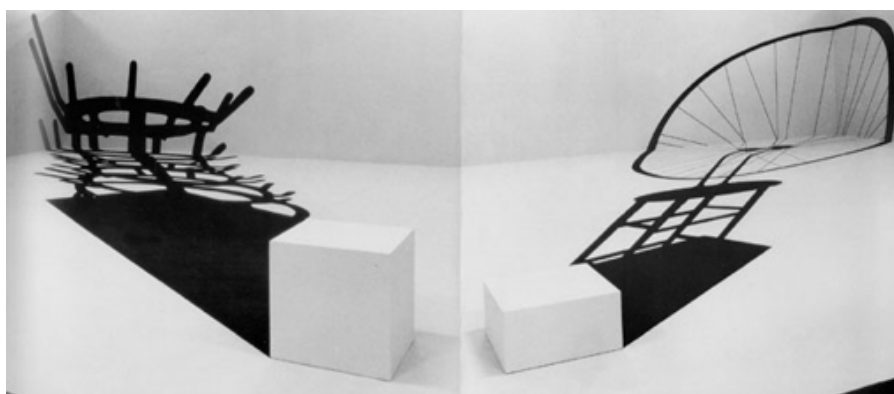
²⁷ Ibid., p.51.

²⁸ Arlindo Machado, **A Ilusão Especular**, p. 312-3.

²⁹ O grego Euclides desenvolveu em cerca de 300 a.C. o tratado “Os Elementos”, dividido em treze livros ou capítulos que falam de geometria, aritmética e álgebra geométrica. Euclides reuniu, nesse trabalho, toda a geometria desenvolvida até então no mundo antigo. Seus postulados vigoraram até o século 19, quando o rigor de suas provas passou a ser contestado, dando lugar a outras geometrias, conhecidas como não-euclidianas.

espaço sem coisas como também as coisas sem o espaço, isto é, coisas intrinsecamente definidas como espaços em si.³⁰

Na Arte Contemporânea os conhecimentos geométricos, como a perspectiva, são utilizados em proposições diversas, seja para reproduzir uma paisagem do mundo real, ou para criar novos espaços e objetos. Experimentos com projeções perspectivas permeiam a poética de Regina Silveira. A artista cria perspectivas ilusionistas comprimindo, invertendo, deturpando e deformando sentidos. Suas obras criam uma percepção diferenciada dos objetos ou situações da realidade. A obra *In Absentia M.D.* [Fig.10] é um exemplo disso, nela vemos as sombras projetadas de obras conhecidas de Marcel Duchamp (*Porta garrafas*, 1914, e *Roda de bicicleta*, 1913) saindo de um pedestal nu. A sombra é usada com uma distorção artificial para criar enigmas visuais. A artista apóia-se nas qualidades indiciais das sombras projetadas em conexão aos elementos que as originam que, no caso de *In Absentia M.D.*, estão ausentes³¹.



10. *In Absentia M.D.*, Regina Silveira, 1983.

Outro exemplo da perspectiva aplicada na contemporaneidade, no âmbito artes visuais, é encontrado em parte da produção do artista carioca Daniel Senise [Fig.11]. Desde o final dos anos 80 o artista produz pinturas a partir de impressões que retira do piso (chão) para a tela. Senise deita a superfície da tela tratada com pigmento e cola sobre o piso. O tecido absorve as imperfeições, a poeira e outros elementos do piso em um processo análogo ao da monotipia. Posteriormente o

³⁰ Ton Marar, **Do Conceito ao espaço**, p. 20.

³¹ Walter Zanini, *A aliança da ordem com a magia*, In: **Cartografias da Sombra**, p. 163.

artista recorta estes tecidos e cola formando planos diferenciados e perspectivos. Através da variação cromática coletada nos tecidos (com predominância da cor ocre), Senise trabalha as relações de luz e sombra e com a ajuda de diagonais e pontos de fuga, consegue a profundidade espacial. Agnaldo Farias escreve sobre a obra do artista e as sensações que ela pode evocar no espectador:

As perspectivas imponentes e de construção complexa como que o obrigam a buscar o centro de cada um desses cenários, convidam-no a passear por eles, a varrê-lo de cima a baixo com o olhar, a espreitar o que vai através desta ou daquela porta, imaginar o que acontece na outra sala, sempre esperando que algum outro protagonista irrompa para desfazer a atmosfera de solidão.³²

Temos consciência de que as imagens (pintura, desenho, gravura, etc.) são planas e, portanto, fisicamente impenetráveis. Mas a percepção de uma realidade tridimensional nas imagens, propositada pela aplicação da técnica da perspectiva, ocasiona, de certo modo, esta proximidade do espectador com o ambiente representado.



Figura 11. Contemporary Art Museum, Santiago de Compostela,
Daniel Senise, 2000.

³² Agnaldo Farias, **The Piano Factory**, p. 137.

A obra *Contemporary Art Museum* pertence à série *Piano Factory*³³, iniciada em 1999. Nesta série, os espaços representados por Senise são, em sua maioria, lugares por ele vividos, ou então, espaços colhidos em obras referenciais à História da Arte. As referências aos espaços vividos estão presentes tanto na mimese da construção perspectiva, como também carregam indícios da materialidade desses espaços, obtidos através do processo de decalque dos planos do ambiente real.

Em meus trabalhos faço uso da perspectiva na representação dos ambientes domésticos, que assim como em algumas obras de Senise, tratam-se de espaços por mim vividos. Obtenho o desenho perspectivo através da fotografia, usada como referencial para a elaboração das obras (como veremos no tópico seguinte deste capítulo). É o desenho em perspectiva que dá a ordem do trabalho, porém as linhas que dão segmento na parede à imagem pictórica abandonam a rigidez matemática em razão de um arranjo informal.

Jaqueline Lichtenstein comenta que a partir do Renascimento o desenho é compreendido como fundamento para as outras artes. A autora coloca que durante o Renascimento, na Itália, surgiu uma discussão entre os teóricos que buscava identificar o que era mais importante: a cor ou o desenho. Teóricos como Vasari e Aristóteles defendiam que, ao contrário da cor que era associada ao prazer, “o desenho remete sempre à ordem de um projeto que pressupõe uma antecipação do espírito que concebe abstratamente e representa mentalmente a forma que quer realizar, o objetivo que busca atingir”³⁴.

Portanto, o desenho (da perspectiva, da anatomia, etc.) era visto como uma espécie de esqueleto, pois esboçava e indicava a estrutura da futura pintura. Assim a pintura era entendida como a carne que viria a cobrir o esqueleto. Deste modo, podemos dizer que nos trabalhos da série *Ambiências na Parede* o desenho formado pelas linhas pretas seria o esqueleto, a estrutura de todo o trabalho, e apenas uma parte deste esqueleto é coberta pela carne/pintura.

³³ O espaço em que Daniel Senise instalou seu atelier em Nova Iorque destinava-se, anteriormente, a uma fábrica de pianos. O título dado a série: *Piano Factory*, evidência uma relação entre espaço representado e espaço vivido.

³⁴ Jaqueline Lichtenstein, **A Pintura – Vol. 9: O desenho e a cor**, p.12.

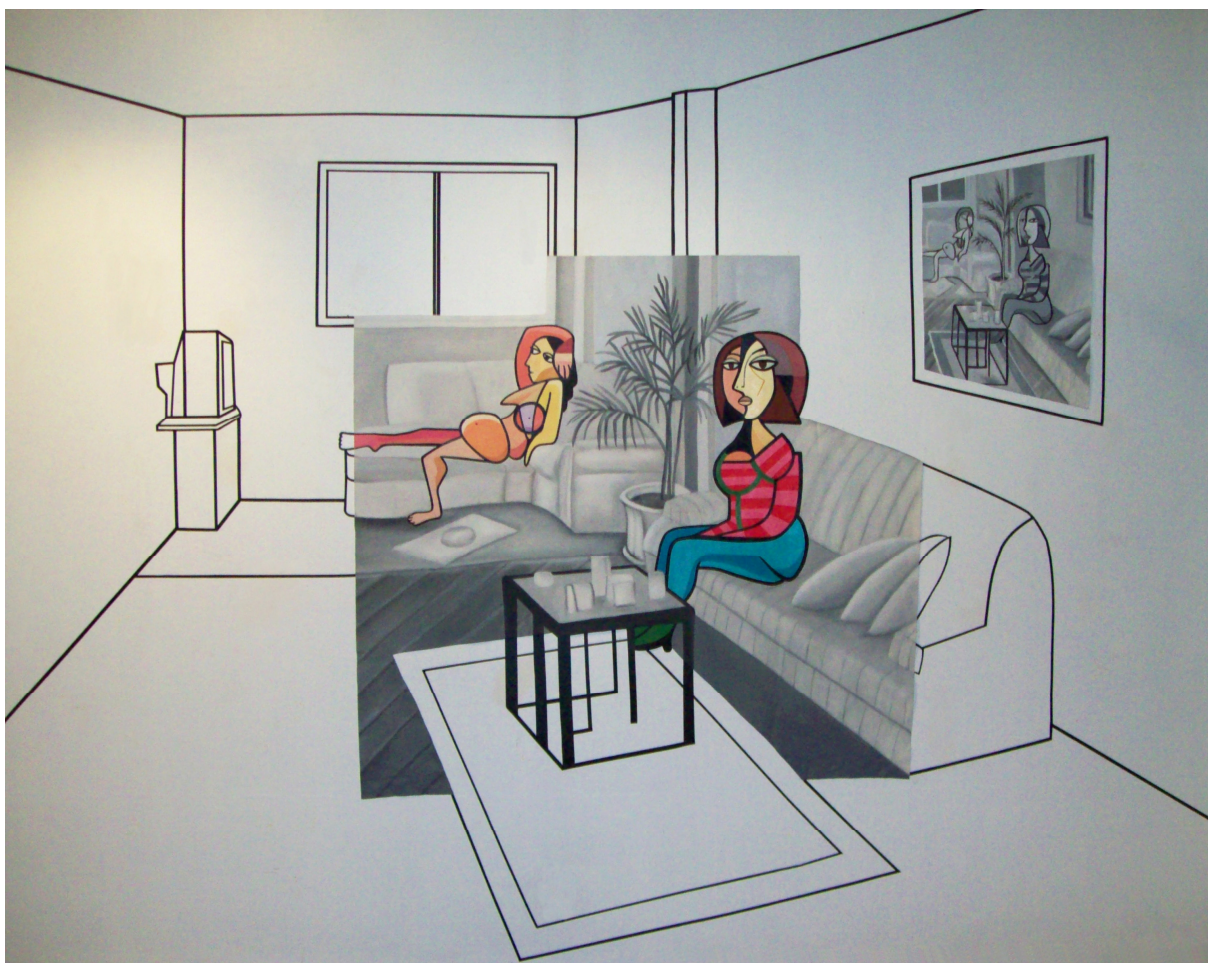


Figura 12. Hoje, a solidão, Michele Martines, 2009.

Além da perspectiva linear, outra técnica que passou a ser utilizada durante o Renascimento foi a perspectiva aérea ou atmosférica. Leonardo da Vinci concluiu através de pesquisas que a atmosfera detinha um papel fundamental na percepção dos objetos. No *Tratado da Pintura* (1490-1517), da Vinci define a perspectiva aérea: “Há uma perspectiva que se denomina aérea e que, por degradação dos matizes no ar, torna sensível a distância dos objetos”³⁵. Isso ocorre pela ação das partículas de água suspensas na atmosfera. Assim, tal procedimento consistia em esmaecer, tornar quase monocromático em tons de azul os objetos e lugares distantes. Quanto maior fosse a distância, maior era a atenuação das cores, já os objetos mais próximos permaneciam com uma maior variação e intensidade cromática.

³⁵ Livre tradução de: “Il y a une perspective qu'on nomme aérienne qui, par la dégradation des teintes de l'air, rend sensible la distance des objets entre eux” Leonardo da Vinci, *Traité de la Peinture*, p.96.

Em meu trabalho também misturo o cromático com o monocromático, e torna-se possível traçar uma relação com a perspectiva aérea. Acredito ser inevitável percebermos a intensidade com que a variação cromática das figuras “estilizadas” destaca-se, salientando as figuras à frente do ambiente monocromático pintado. Enquanto na perspectiva aérea existe uma ordenação gradual do cromático ao monocromático (geralmente próximo ao horizonte), em minhas pinturas jogo com estas duas possibilidades de forma mais livre e intuitiva, o monocromático pode inclusive sobrepor-se às figuras estilizadas, porém sem roubá-las o lugar de destaque que a cor lhes confere.

Entre as primeiras manifestações da Arte Moderna, o artista Paul Cézanne³⁶ (1839-1906) preocupa-se em representar o “continente ar”, ou seja, as massas de ar presentes na perspectiva aérea de Da Vinci. Porém, para Cézanne estas massas deveriam ser representadas mesmo frente aos objetos mais próximos. “Cézanne faz com que as cores permaneçam com igual intensidade por toda a tela, ao mesmo tempo que, com um tom azulado, como um véu, a recobre numa sugestão do continente ar que contém esta paisagem”³⁷.



Figura 13.
Montagne Sainte-Victoire
Paul Cézanne, 1900.

As “hachuras” da representação cézanniana fizeram com que subdividisse alguns objetos em uma pequena quantidade de cores, formas e pinceladas. O interesse do artista pelas massas de ar une-se a uma intencional desconsideração

³⁶ Cézanne estava inserido no grupo dos artistas impressionistas. O Impressionismo abandonou o desenho como estrutura básica para a pintura. A variação cromática definida por pequenas pinceladas passou ser responsável pela composição da pintura.

³⁷ Denise Leon e L. Monty, **Cézanne e o Olhar**, Arte em São Paulo.

da perspectiva linear, de forma que um objeto distante poderia ter um tamanho maior ou igual ao de um semelhante mais próximo. Mas Cézanne nunca renunciou completamente o uso da perspectiva tradicional, e sempre pintou a partir da natureza. Tinha como princípio que tudo na natureza podia ser traduzido (abstraído) pelas formas geométricas básicas, como o cilindro, a esfera e o cone. Conforme Merleau-Ponty:

A perspectiva vivida, a de nossa percepção, não é a perspectiva geométrica ou fotográfica: na percepção, os objetos próximos parecem menores, os distantes maiores, o que não sucede numa fotografia, como vê no cinema quando um trem se aproxima e cresce muito mais depressa que um trem real nas mesmas condições. Dizer que um círculo visto obliquamente torna-se uma elipse é substituir a percepção efetiva pelo esquema do que deveríamos ver se fôssemos aparelhos fotográficos: de fato vemos uma forma que oscila em torno da elipse sem *ser* uma elipse.³⁸

Em sua trajetória artística Cézanne ocupou-se em dar extrema atenção às formas da natureza, buscando transpô-las para a tela a partir de sua percepção pessoal. Efetou as subdivisões criadas pelo continente ar e a simplificação das formas da natureza. Cézanne não observava os objetos sempre da mesma posição, por vezes contornava seus modelos observando-os, o que causava uma distorção da forma naturalista em suas figuras.

Os ideais de Cézanne foram somados e redefinidos no Cubismo, onde as subdivisões da imagem salientaram-se e formaram peças que foram reagrupadas de forma a também mostrar os vários ângulos dos objetos retratados. A perspectiva linear desaparece como consequência da quebra e reagrupamento do espaço.

Assim surgiu a Arte Moderna, na seqüência da Arte Naturalista, mas opondo-se a ela. Os movimentos da arte moderna eram antiperspectivos. No livro “O espaço moderno”, o teórico Alberto Tassinari comenta que só “depois de revolucionar o naturalismo por inteiro, a arte moderna pode ser pensada como formadora de uma espacialidade nova, mais do que como destruição de uma antiga.”³⁹ Entre as concepções espaciais desenvolvidas na arte moderna, a que me interessa é a criada pelo Cubismo, que contraponho em meu trabalho a perspectiva linear.

³⁸ Maurice Merleau-Ponty, **A Dúvida de Cézanne**, p.117.

³⁹ Alberto Tassinari, **O Espaço Moderno**, p. 28.

O Cubismo é apontado por muitos autores como o momento mais importante da Arte Moderna, seu caráter revolucionário encontra-se na recusa da ideia de arte como imitação da natureza, afastando as noções clássicas de representação como perspectiva e relevo. O teórico Hershel Chipp escreve sobre a dimensão desta mudança representacional:

O movimento cubista foi, nas artes visuais, uma revolução tão completa que os meios pelos quais as imagens podiam ser formalizadas na pintura modificaram-se mais durante os anos 1907 a 1914 do que se haviam modificado desde o Renascimento.⁴⁰

Resumidamente, a proposta cubista constitui-se na multiplicação dos pontos de vista, ou seja, em mostrar as várias facetas de um mesmo objeto ao mesmo tempo, propondo uma fusão das coisas com o espaço.

Tassinari comenta que a Arte Medieval, assim como a Arte Moderna, possui uma grande variedade de estilos e que é muito difícil formular um esquema espacial genérico desta arte. Porém, o autor pontua que diferentemente da arte medieval “a arte moderna foi antinaturalista por princípio, e não pelas circunstâncias”.⁴¹

Conforme o autor, o Cubismo de 1911 foi o momento mais importante da Arte Moderna, salientando sua enorme importância na concepção do espaço. Tassinari cita a obra *Telhados em Ceret*, de Georges Braque, para demonstrar a nova compreensão da espacialidade proposta neste momento, pois o que “a pintura deixa ver é uma fusão das coisas e do espaço. O contorno fechado, nas pinturas naturalistas, sempre respondeu pela separação entre os seres e seus espaços circundantes”⁴², tamanha fusão proporciona um aspecto quase abstrato a pintura.

No final de 1912 foi realizada a primeira colagem cubista, inaugurando outra importante contribuição do Cubismo para a Arte Moderna, pois deu início ao processo de inserção de matérias do mundo real no espaço da tela, procedimento que contrapõe o aspecto ilusório da imagem. Assim, os objetos reais passam a

⁴⁰ H. B. Chipp, **Teorias da arte moderna**, p.197.

⁴¹ Alberto Tassinari, **O espaço moderno**, p. 27.

⁴² Idem, p. 36.

integrar o espaço pictórico: recortes de jornal, areia, papel de parede e rótulos de garrafas etc.

A série *Ambiências na Parede* traz em suas obras a apreensão da perspectiva linear e do espaço multifacetado proposto pelo Cubismo, pondo em contato métodos de resoluções espaciais distintos dentro da História da Arte, possibilidade de combinação que foi aberta pela arte Pós-Moderna.

A referência cubista em meu trabalho é claramente identificada na construção da figura. Na intenção de contrastar com o ambiente representado, busquei esboçar figuras multicoloridas e que apresentassem uma “estilização” que a diferenciasse do aspecto realista. As figuras em meus trabalhos trazem características presentes na construção da figura humana realizada em muitas obras de Pablo Picasso [Fig.14]. Como, por exemplo, um círculo representando um seio.

Argan reconhece em Picasso uma informal adesão ao Surrealismo. O autor cita uma declaração de Andre Breton que diz que Picasso é “surrealista no cubismo”. O Surrealismo é a poética do inconsciente, e por isso estaria oposto ao Cubismo que trata-se de um processo analítico aplicado ao espaço “objetivo”. Conforme Argan, a grandeza da obra de Picasso residia em não partir “da idéia de uma realidade resolvida numa natureza ordenada, e sim da realidade enfrentada e compreendida na violência de suas contradições”⁴³

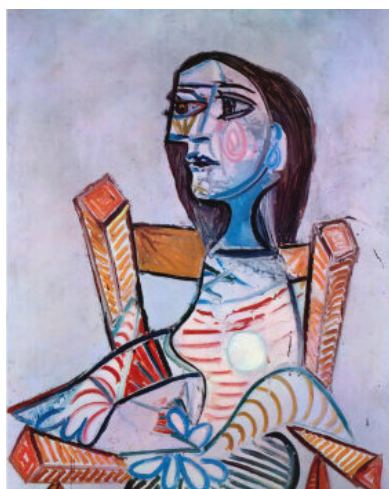


Figura 14.
Portrait de femme
Pablo Picasso, 1938.

⁴³ Giulio Carlo Argan, **Arte Moderna**, p.366.

Picasso compreendeu em seu trabalho cada vez mais a figura humana partindo do volume plástico, onde ele reduz e limita progressivamente a alguns blocos. O artista chega a acentuar a deformação da proporção e da construção formal naturalista do corpo humano. Na arte de Picasso, os contornos, as linhas e as superfícies coloridas estão justapostas de maneira crua.⁴⁴

Foi esta descaracterização da forma naturalista na representação do corpo humano, em que fragmentos do corpo são transformados, geometrizados, hora mostrados e noutra hora escondidos que me interessou nas pinturas de Picasso. Num primeiro momento minha escolha se deu pela relação formal de contraste com o fundo realista.

Mas também reconheço outro motivo: Picasso declara ter no desenho infantil uma de suas maiores buscas como artista. A figura em meu trabalho é multicolorida, e credito grande parte do aspecto lúdico do trabalho à figura. Opondo-se a ela está o espaço em tons de cinza. Neste encontro impossível desta figura onírica com o espaço cotidiano, existe uma relação poética com a memória perdida da infância.

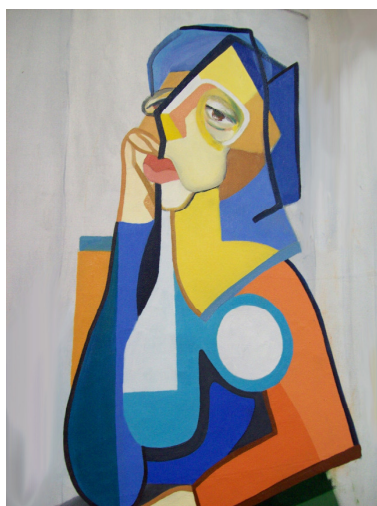


Figura 15.
Não esquecer
do ursinho cego
(Detalhe)

Michele Martines, 2009.

Dentre os movimentos modernistas, acredito que minhas figuras também podem ser associadas ao Fauvismo, pela simplificação das formas e pela utilização das cores. O Fauvismo tornou-se independente do real por subverter a concordância das cores com o objeto representado.

⁴⁴ Carsten-Peter Warncke. **Picasso**, p. 65.



Figura 16. Esboço e figura pintada da obra *Silêncio*.



Figura 17. Esboço e figura pintada da obra *Eu observando minha figura*.

A composição das figuras é a etapa mais lenta na criação desses trabalhos. Primeiro realizo um desenho em papel, que posteriormente é transposto para a tela, para então aplicar as cores. As Figuras 16 e 17 mostram o desenho inicial ao lado da figura finalizada na pintura. A figura passa por alterações quando inserida na pintura. Geralmente experimento uma grande quantidade de combinações de cores até adquirir um resultado que considero satisfatório.

Uma releitura interessante do Cubismo é presente na obra *A Lição* [Fig.18], de Regina Silveira. Este trabalho propõe a desconstrução dos códigos tradicionais e dos modos de transmissão das linguagens da arte. Fazendo uma referência aos modelos básicos copiados nas aulas de desenho, como uma clássica natureza morta.



Figura 18.
Regina Silveira
A Lição, 2002.

A obra faz uma leitura 'lúdica' da geometrização, que é um dos pressupostos cubistas. Conforme a artista, os pressupostos cubistas e a lição de Cézanne são referências importantes para a obra "A Lição",

[...] pois ensinam a "saber ver", no sentido de como o artista deveria apreender as estruturas do mundo visível, em função de uma representação que fosse essencial e não apenas naturalista. Aqui o dado irônico é

justamente a espetacularização de um objeto que é, em si, a incorporação desses pressupostos.⁴⁵

Assim trabalha o artista contemporâneo, diante de uma espacialidade já formada por sua estrutura básica, “num campo pleno de possibilidades, contudo não mais sujeito a mudanças radicais como as que a arte moderna teve de realizar para formar-se.”⁴⁶ Em meus trabalhos, partindo da vontade de combinar diferentes sistemas de representação, escolhi resolver o cenário de maneira realista, através da perspectiva “renascentista”, e contrapondo-se a ele, insiro a figura resolvida de acordo com o espaço multifacetado “cubista”. No entanto, é importante deixar claro que ambos os tratamentos são realizados por mim de maneira informal e pessoal, sem me ater a rigidez matemática da perspectiva ou seguir a rigor os pressupostos da espacialidade cubista.

2.2 A referência fotográfica

As representações podem lidar de formas variadas com o espaço e com o tempo: tempo de produção, tempo representado, tempo de fruição. A fotografia fixa em um único instante a imagem do que comumente entendemos por real. Em minha práxis artística a fotografia é utilizada como ferramenta de trabalho no princípio do processo de instauração.

No instante do registro fotográfico, tempo e espaço são fixados de uma só vez, sem novas intervenções. Philippe Dubois lembra que se são possíveis manipulações, elas serão feitas depois do instante do corte e justamente tratando a foto da mesma maneira que o pintor trata sua pintura. Dubois lembra que o traço de sincronismo distingue radicalmente a fotografia da pintura. Pois, “onde o fotógrafo *corta*, o pintor *compõe*”. De modo que, conforme o autor:

[...] a película fotossensível recebe a imagem *de uma só vez* por *toda* a superfície e sem que o operador nada possa mudar durante o processo, a

⁴⁵ Regina Silveira em entrevista feita por Rafael Vogt Maia Rosa para o catalogo da mostra “A Lição” (agosto - setembro 2002). [on-line] Disponível em: <http://reginasilveira.uol.com.br/alicao.php#>

⁴⁶ Alberto Tassinari, **O espaço Moderno**, p. 12.

tela a ser pintada só pode receber *progressivamente* a imagem que vem lentamente nela se construir, toque por toque e linha por linha, com paradas, movimentos de recuo e aproximação, no controle centímetro por centímetro da superfície, com esboços, rascunhos, correções, retomadas, retoques, em suma, com a possibilidade de o pintor intervir e modificar *a cada instante* o processo de inscrição da imagem.⁴⁷

A representação de um acontecimento em pintura, conforme Jacques Aumont, é sempre da ordem da síntese temporal. A pintura representa o tempo, e não o contém. Para tal, ela deve inventar seus signos. Conforme o autor é narrativa toda pintura que se choca com a ambição impossível de figurar o tempo. Aumont lembra que “um acontecimento real existe no tempo, sem que seja possível dizer, salvo conjunção raríssima e puramente acidental, que este ou aquele de seus “momentos” o representa e o significa melhor que os outros”.⁴⁸ Daí a dificuldade de eleger um momento preciso para a representação.



Figura 19. Fotografia



Figura 20. Pintura

Em minha práxis artística, como podemos ver nas imagens acima, primeiro efetuo um aparente *recorte* através da fotografia de um espaço da casa [Fig.19] para depois realizar a pintura [Fig.20].

Utilizo o referencial fotográfico, porém a imagem reproduzida em minha pintura vai sofrendo alterações conforme estas me parecem necessárias. Por exemplo, observando as imagens das figuras 19 e 20 percebemos que houve um deslocamento da mesa e da cadeira, que na pintura acaba sendo posicionada em

⁴⁷ Philippe Dubois, **O ato fotográfico**, p.167.

⁴⁸ Jacques Aumont, **O olho interminável**, p.81.

frente ao fogão. Este deslocamento foi provocado com a intenção de inserir a figura da direita na composição da cena.

Também o espaço é representado em preto e branco⁴⁹. Faço esta alteração na cor com a intenção de remeter a ideia de *flashback*, de lembrança, a mesma maneira como geralmente é representada no cinema e na televisão. O “real” a que me refiro nestas obras seria o espaço da minha casa. Mas quando pinto não é o próprio espaço que observo (a cozinha, por exemplo), e sim a imagem congelada deste espaço, ou seja, a fotografia.

Pintando interiores da minha casa, interpreto coisas que existem, pois as vejo diariamente, mas na tela o que existe é a representação. Como defendia Magritte em suas obras: não existe real na pintura, existe a pintura na pintura. Um cachimbo não é um cachimbo se não posso usá-lo como cachimbo. É uma ideia, um conceito de cachimbo. A mesma relação se dá também na imagem fotográfica. A fotografia pode apresentar um cachimbo, mas o fará como imagem, e nunca como o próprio objeto: real, físico, palpável. Sendo assim, é fato que tanto a pintura quanto a fotografia, apesar de serem capazes de sugerir a ilusão da terceira dimensão no espaço plano, sempre serão planas.

Portanto, a fotografia proporciona instantaneamente a estrutura perspectiva da pintura. Assim, trabalho com o auxílio de lâminas do retroprojektor, desenhando na tela o que pretendo pintar, prática que me auxilia na reprodução do espaço projetado.

Conforme Dubois, o espaço da pintura corresponde de fato a um determinado quadro, que é uma superfície mais ou menos virgem onde o pintor irá introduzir uma quantidade maior ou menor de signos. Nesse espaço, o pintor compõe em função dos limites que lhe são dados, esboça a organização das formas, distribui a superfície, dispõe suas camadas coloridas, etc. Ou seja, a obra pictural é um universo fechado, que basta a si mesmo, é um espaço fechado, autônomo, onde o pintor pode progredir aos poucos, onde pode construir conforme sua vontade, fabricar progressivamente sua imagem no enclausuramento do campo.⁵⁰

⁴⁹ Este assunto será tratado no tópico seguinte.

⁵⁰ Philippe Dubois, **O ato fotográfico**, p.177-178.

Aumont lembra que André Bazin, em sua famosa comparação entre pintura e cinema de 1951, constata que “o cineasta, por suas diversas intervenções, “abriu” o espaço das telas pintadas, dotou-o de um fora imaginável, de um fora-de-campo”. Bazin caracterizou o limite pictórico de “centrípeto”, pois fecha o quadro sobre o espaço de sua própria matéria e de sua composição e obriga o olhar do espectador a voltar incessantemente ao interior. Nosso olhar tende a ficar contido dentro dos limites do quadro, a ver menos uma cena ficcional do que uma pintura, uma tela pintada. Enquanto o limite fílmico é para ele “centrípeto”, pois conduz o espectador a olhar longe do centro, encaminha o olhar para além das bordas do limite da tela, pede inegavelmente o fora-de-campo, ficcionalização do não visto.⁵¹

“Campo” é a porção de espaço apresentada na tela (é limite do espaço físico da imagem), “fora-de-campo” é o que não é mostrado, mas que acaba sendo concluído e imaginado pelos espectadores. Ou seja, é o que não vemos, mas que imaginamos estar ocorrendo.

Assim, suponho que o princípio de minha proposição artística está diretamente ligado a ideia de fora-de-campo, pois quando fiz o desenho em torno da fotografia, completei o que a imagem me sugeria. O que me levou a pensar nessas imagens com relação à fotografia que, por tratar-se de um “recorte do real”, sempre deixa indícios do resto, do que ficou de fora. Em meu trabalho, imagino a continuação dos ambientes, comuns a nós, pois sabemos como é uma sala ou um quarto, temos ideia dos objetos que podemos encontrar nestes ambientes.

Aumont nos coloca que Noël Burch, em sua *Práxis do cinema*, define dois tipos de fora-de-campo: um “concreto”, que compreende elementos que foram anteriormente mostrados no campo, e um “imaginário”, que compreende elementos ainda nunca mostrados. Aumont aponta que a pintura conhece apenas um fora-de-campo, e que ele não é concreto.⁵²

O cinema traz imagens em movimento, portanto no cinema é possível ver o acontecimento e quando, por exemplo, um personagem entra e sai de cena, podemos ter ideia do que está acontecendo na sua ausência, sabemos que ele continua existindo fora da tela.

⁵¹ Jacques Aumont, **O olho interminável**, p.111.

⁵² Ibid., p.134.

Já na pintura, por tratar-se de imagens fixas, o máximo que podemos obter são indicações, sugestões de acontecimentos. Aumont coloca que na pintura não temos dificuldade de completar imaginariamente o que está representado no recorte da imagem, como por exemplo, o rosto de uma personagem que ficou cortado na borda do quadro. De acordo com o autor, o fora-de-campo pictórico deixa a imaginação divagar, “e acaba sempre levando-a, inevitavelmente, ao mundo fingido, à sua produção, ao pintor, em suma, ao que é fora-de-quadro em pintura”.⁵³

Em fotografia o corte fotográfico seleciona parte da realidade. Espaço e tempo são configurados em imagem. A realidade que foi enclausurada, isolada na imagem, com relação ao infinito do espaço real, pertence ao “campo”. O resto, o que ficou de fora da seleção efetuada pelo fotógrafo, o que não é visível no campo da imagem, designa o fora-de-campo, que Dubois também denomina de espaço “off”.

Segundo Dubois, o que uma fotografia não mostra é tão importante quanto o que ela revela. O espaço *off*, o que ficou de fora desta seleção e que, portanto, está ausente no campo da representação,

[...] nem por isso deixa de estar sempre marcado originariamente por sua relação de contigüidade com o espaço inscrito no quadro: *sabe-se que esse ausente está presente, mas fora-de-campo*, sabe-se que esteve ali no momento da tomada, mas ao lado. A lógica do índice trabalha, portanto, também a relação do campo com o fora-de-quadro. É ele que faz com que diante de qualquer foto experimentemos esse sentimento de um além da imagem perfeitamente existencial.⁵⁴

2.2.1 Realidade em preto e branco

A realidade tem cores, e as nossas lembranças também. Mas nossas lembranças mudam constantemente, de forma, de nitidez, de cor, de acordo com o momento. Cada pessoa cria seu próprio universo de imagens e assim como os arquivos, a memória também funciona seguindo uma lógica de seleção e organização: quando pensamos, recordamos, imaginamos, estamos reconstruindo ou recriando a memória, adicionando ou suprimindo informações, em uma visão

⁵³ Ibid., p.134.

⁵⁴ Philippe Dubois, **O ato fotográfico**, p.179-180.

interior e subjetiva, recortada do real. Deste modo, tanto a fotografia quanto a recordação, nos remete ao passado⁵⁵.

A fotografia atua como um registro de fatos, acontecimentos, lugares. É uma imagem fixa e “congelada”, mas está intimamente relacionada à memória por ter a função social de registrar a realidade. Quando a visualizamos, ela já pertence ao passado. Por isso, possivelmente a forma usual de representar as lembranças - em preto e branco, ou em tons de sépia - esteja relacionada à invenção da fotografia, que no princípio, apenas por uma limitação técnica, era em preto e branco. Ou seja, o fato passado geralmente é representado pelo passado da fotografia.

Sabemos que a memória remete à visão interior de cada pessoa, a memória é uma “coleção de acontecimentos”, e, segundo Jean Baudrillard, o conceito de coleção é diferente do conceito de acumulação. A coleção se dá no ato de escolher e reunir⁵⁶. Só que nesta seleção de fatos que compõem a memória acabamos esquecendo, misturando e por conseqüência transformando. Quando as lembranças se mesclam na imaginação geram imagens ilusórias.

A observação é o princípio de minha prática pictórica. Olhando para a imagem que está servindo-me de guia, busco selecionar os elementos que quero salientar na pintura. Ao transpor a imagem fotográfica para tela, alguns objetos, formas, luzes e sombras podem ser salientados ou removidos da composição.

Mesmo o aspecto hiper-realista⁵⁷ não sendo um objetivo em minha pintura (e os resultados estão longe de o ser), existe a preocupação em respeitar proporções e formas. Através dos contrastes entre o branco, o preto e os vários tons de cinza, busco dar a ideia dos volumes e texturas das imagens que reproduzo. Assim, minha pintura tem uma relação próxima com a fotografia. Busco atingir a imagem em sua clareza objetiva.

Tradicionalmente, através dos conceitos formadores da teoria da cor, principalmente em relação aos aspectos físicos, o branco, o preto e os tons de cinza

⁵⁵ Leila Martorano, **Recordatórios: notas sobre memória e fotografia**, [on-line] disponível em: <http://interartive.org/index.php/2009/12/recordatorios/>

⁵⁶ Jean Baudrillard, **O sistema dos objetos**, 111.

⁵⁷ Este conceito de hiper-realismo é a corrente artística que teve início na década de 60, sobretudo em Nova York e na Califórnia, nos Estados Unidos. Esta vertente artística, também conhecida como foto-realismo, tem a ambição de reproduzir detalhadamente uma imagem a partir de um diálogo cerrado com a fotografia.

não são considerados cores como as outras do espectro. Leon Alberti (1404-1472), teórico da Renascença, escreveu em seu tratado *Da Pintura*, que a mistura:

[...] do branco não muda o gênero das cores, forma espécies. Igualmente a cor preta tem força igual para criar com sua mistura infinitas espécies de cores. Vê-se que em razão da sombra se alteram as cores. Aumentando a sombra, obscurecem-se as cores e, aumentando a luz, as cores se tornam mais abertas e mais claras. Por isso pode-se convencer bem os pintores de que o branco e o preto não são verdadeiras cores, mas alterações de outras cores.⁵⁸

O artista Iran do Espírito Santo produziu uma obra composta por faixas em 54 tons de cinza, criando um hipnotizante jogo de claro e escuro. A obra possui a forma de um retângulo [Fig.21]. Os vários tons de cinza foram pintados sobre a parede criando uma espécie de janela, um portal que não nos leva para outro lugar se não ao próprio trabalho. A primeira impressão que tive ao olhar esta pintura/desenho foi a de que uma projeção de luzes estivesse agindo sobre a parede, mas ao aproximar-me percebi a presença das linhas que formam a gradação dos tons de cinzas. O que me remeteu aos exercícios de escalas cromáticas e de cinzas realizados no início do curso de graduação.



Figura 21.
Sem título
Iran do Espírito Santo
7 Bienal do Mercosul.
2009.

A obra de Iran é formada por linhas, é o olho do espectador que mistura os diversos tons de cinza. Em meus trabalhos a gradação dos tons de cinza é adquirida de forma diferente. Aproxima-se, de certo modo, ao processo utilizado pela artista plástica Marta Penter, que trabalha com pintura a óleo sobre tela, transferindo

⁵⁸ Leon Alberti, *Da Pintura*, p.85.

imagens de fotografia para a pintura. Penter busca definir os efeitos de profundidade e a ilusão dos volumes sem usar cores, apenas o preto e branco [Fig.22]. Uma inegável nostalgia permeia sua obra. Sobre a ausência de cores na obra da pintora, Paula Ramos pontua:

O uso dessa paleta aparentemente reduzida tem razão de ser, primeiro porque, para Marta, a memória é em preto-e-branco e, depois, porque deste modo ela instaura uma analogia imediata e proposital com o seu referente: vetustas fotografias pinçadas de álbuns alheios.⁵⁹



**22. Sou espelho sou reflexo
de mim mesma**
Marta Penter, 2008.

A artista tem como objetivo provocar no espectador uma sensação de atualidade, como se fosse possível retornar para o presente aquele momento do passado registrado na fotografia. Nas pinturas de Penter não há narrativa, nenhuma história está sendo contada. O que a pintora apresenta para nosso deleite é o registro de um prazeroso momento fugidio.

Talvez o preto-e-branco, aqui, instigue e potencialize esse devaneio, ao nos proporcionar não o sentimento de um passado que nos encara, mas de um tempo suspenso, de regozijo e de deleite, quem sabe à nossa espera e, também por isso, enigmaticamente nostálgico.⁶⁰

Em minha produção pictórica os tons de cinza estão presentes desde 2003, quando iniciei uma série de pinturas intitulada *(Re)vendo-nos*. Estes trabalhos consistiam em reproduções de imagens de cunho social e jornalístico, contrapostas

⁵⁹ Paula Ramos, **A intimidade Compartilhada**. [on line]

⁶⁰ Ibid.

a frases publicitárias [Fig.23]. Num primeiro momento a opção por trabalhar as imagens desta série em nuances de cinza esteve ligada à seriedade do valor documental e de denúncia, que deveria contrastar com o colorido da publicidade. Mas o próprio título dado a série - “(Re)vendo-nos”- remete a idéia de memória, de olhar para trás, resgatando imagens passadas.



Figura 23.
Lanche feliz,
Michele Martinez,
2003.

Nos trabalhos atuais existe a seleção de um ambiente da minha realidade particular. Baudrillard ao falar sobre o valor das cores na ambiência dos espaços criados pelo homem para viver, diz que as cores são carregadas de alusões psicológicas e morais. Segundo o autor os interiores burgueses privilegiam cores sóbrias como cinzento e bege, o que seria uma recusa moral da cor como espaço, pois:

[...] espetacular demais, ela constitui uma ameaça à interioridade. O mundo das cores opõe-se ao dos valores e o elegante é ainda o esmaecimento das aparências em benefício do ser: negro, branco, cinzento, grau zero da cor – é também o paradigma da dignidade, recalque e do *standing* moral.⁶¹

Este comentário é interessante, pois vem de encontro com o outro sentido, além da questão da memória, que a paleta de cores de minhas pinturas pode proporcionar: que é o sentido de um ambiente cético, tão real que se torna

⁶¹ Jean Baudrillard, **O sistema dos objetos**, p.38.

hiper-real⁶² em contraste com a figura lúdica e extremamente colorida. Este contraponto entre o colorido e o preto e branco pode representar a soma das laminas memórias que produz a auto-imagem distorcida da figura.

O filme *O Mágico de Oz* (filmagem de 1939) também traz uma relação com as cores significativa para minha proposta. A transição das cenas monocromáticas para as cenas coloridas faz-se quando a personagem “Dorothy” sai de sua casa indo em direção a um universo novo e desconhecido, somente pela abertura de uma porta. Esta passagem faz uma alusão dos contrapontos: monocromático x colorido e “mundo real” x “mundo fantástico”⁶³.

Nos trabalhos da série *Ambiências na Parede* o fundo monocromático possui também a função de equilibrar a composição, tornando mais sutil a passagem da pintura para o desenho. É como se a imagem fosse sofrendo perdas de informação: primeiro vão-se as cores, depois os volumes. Podemos ver a pintura como um “recorte”, no sentido de dar destaque a um determinado canto da cena representada.

⁶² Conforme Paul Wood, a ‘hiper-realidade’ no sentido que Baudrillard emprega, traduz “uma sensação de não estar vivendo em um mundo de trabalho, produção e coisas reais, mas representações, consumo, imagens dos meios de comunicação, superfícies e estilos mutáveis, um mundo em que o real se dissolvera em um *simulacro*.” Paul Wood. **Modernismo em Disputa**, p.241.

⁶³ Link para a cena do filme onde esta transição ocorre:
<http://www.youtube.com/watch?v=MhPu5AHDMHM&feature=related>



Figura 24. Eu observando minha figura, Michele Martines, 2009.

3. DO QUADRO À PAREDE

3.1 O Quadro Expandido no Real

Os primeiros registros gráficos de que temos conhecimento foram encontrados em paredes de cavernas. Em alguns casos, acredita-se que o desenho na Pré-história exercia a função da comunicação, já que não havia sistema de escrita. Tais grafismos nunca se encontram perto da entrada das cavernas – onde ficariam à vista e sujeitos à destruição – mas nos recantos mais profundos, fora do alcance de eventuais intrusos. O que leva a crer que obedeciam a um propósito muito mais sério que o simples gosto de decorar. Entre outras coisas, serviam ao rito mágico para assegurar o êxito na caça.⁶⁴

Já no Egito antigo, cenas da vida quotidiana eram representadas em câmaras de oferendas dos sepulcros particulares. Para a fruição do espírito, o sepulcro era preparado como uma espécie de vaga reprodução do seu meio quotidiano. Percebe-se um curioso apagamento da fronteira entre a vida e a morte e, talvez por isso, se imitassem os ambientes familiares.⁶⁵

E no que concerne à Idade Média, a pintura ocidental desenvolveu-se nos murais, através da técnica do afresco. Como a leitura era um saber de poucos, a Igreja recorria à arte para manifestar a doutrina religiosa e narrar as histórias bíblicas.

Esta breve retrospectiva nos indica que o plano da parede é aproveitado, atendendo a diferentes propósitos, como suporte para a prática do desenho e da pintura em diversos períodos da História. No contexto contemporâneo o plano da parede é afirmado como um lugar/suporte e assim como o quadro, torna-se um lugar aberto para as experimentações artísticas. Deste modo, não é o ato de interferir, desenhando ou pintando, no plano da parede que representa uma atitude artística

⁶⁴ H. W. Janson, **História da Arte**, p. 27.

⁶⁵ Ibid, p.55.

contemporânea. Tanto desenho quanto pintura vão muito além da forma e do suporte quando expressam conceitos e idéias.

No início do século XX, com o advento da fotografia, a pintura deixou de ser o principal meio de reprodução (documentação) da realidade. Assim, os pintores passaram a preocupar-se com outras questões como, por exemplo, uma nova maneira de representar o espaço, diferente da perspectiva Euclidiana – como fez o Cubismo.

Dentre as primeiras manifestações da Arte Moderna, a incorporação da colagem na superfície pictórica cubista impulsionou a ruptura com a uniformidade do material e o aspecto ilusório da imagem. Os *papiers collés* introduziram fragmentos do mundo real no espaço representacional: papéis, tecidos, jornais, prego, madeira, e outros materiais heterogêneos deram origem a relevos e “impurezas”.

Desde então, a pintura passou por diversas transformações, na medida em que é afirmada como superfície, passa a admitir as mais diversas formas de suportes como próprios a sua feitura (papel, tela, parede, corpo, etc.). Assim como a incorporação de materiais e procedimentos não propriamente pictóricos em sua prática. Um dos caminhos possíveis a ser seguido pela pintura é a “explosão” dos limites do quadro. Isto se dá em meu trabalho através da ruptura do formato retangular tradicional, da remoção do bastidor e no ato de colar a tela na parede.

Os artistas Jasper Johns e Robert Rauschenberg, através das suas práticas, no início da década 1950, exploraram o espaço do plano pictórico, de modo que não compreendesse mais apenas um espaço visual ilusório estabelecido como uma janela. O quadro passou a englobar seus arredores, o espaço circundante, aproximando arte e espaço comum. Tassinari comenta que a obra *Fool's House* [Fig.26], de Jasper Johns, “é uma pintura porque pede um olhar frontal, porque possui partes pintadas, porque possui uma tela”⁶⁶. Conforme o autor, são determinadas características que permitem chamar *Fool's House* de pintura, e não um conceito geral para as pinturas contemporâneas. O mesmo podemos dizer sobre as obras da série *Combines*⁶⁷ de Rauschenberg, como *Pilgrim* [Fig. 25].

⁶⁶ Alberto Tassinari, **O Espaço Aberto**, p119.

⁶⁷ Porém, algumas *Combines* exigem que o espectador ande em torno da obra para apreciação.



Figura 25. Robert Rauschenberg, **Pilgrim**, 1950



Figura 26. Jasper Johns, **Fool's House**, 1962.

No final da década de 1960 e início da década de 1970, as novas vanguardas empreenderam inúmeras alternativas de exploração da percepção do espaço, levando em consideração a relação do corpo do espectador com a obra. Esta relação é manifestada em movimentos específicos como o Minimalismo, a *Land Art*, a Arte Conceitual, os *Happenings* e as Instalações. Embora na prática ainda houvesse pintores, este período foi marcado pela ruptura com as formas tradicionais de práxis artística.

Portanto é na década de 1960 que a Arte sai do contexto das galerias e se expande para outros ambientes. Mas, apesar de todas investidas em sair dos espaços expositivos consagrados da Arte, foram justamente estes que acabaram legitimando tais manifestações artísticas ao exibir seus registros. Assim, a tentativa de enfraquecer estes espaços e tornar o artista independente dos museus e galerias, tornou tais espaços ainda mais fortes e legitimadores.

As relações do objeto artístico com seu meio ambiente, o local onde é instalado, apontam importantes raízes no Minimalismo, que promoveu o rompimento com a especificidade das linguagens e destacou o fato de que o espaço afeta a experiência de apreciação, propondo diálogos com a Arquitetura. As estratégias dos artistas que trabalham com o “lugar” foram (e são) diversas e multidisciplinares. A Instalação é um exemplo de categoria artística surgido nesta época e que efetivamente explora nossa percepção do espaço. Inicialmente conhecidas por “ambientes”, as Instalações tratam-se de um tipo de obra que pressupõe um tipo de fruição que envolve o corpo do espectador, geralmente não se dirigindo apenas ao sentido visual. Nas instalações a “relação espacial indissolúvel – obra e espaço – torna-se um “todo” constituinte, que inclui o sujeito que ali possa estar.”⁶⁸

Nos trabalhos da série *Ambiências na Parede* a relação do espectador com as obras é de contemplação. Porém, acredito que estas obras podem configurar-se como “instalações bidimensionais” pela maneira como são expostas, pois eu não mais penduro quadros, e sim os instalo, “enraizando-os” ao ambiente, passando estes a fazer parte das obras. E também porque ao ampliar as dimensões dos trabalhos, a intenção é de que o espectador seja induzido, mesmo que de maneira muito sutil, a imergir no espaço representado.

Nestes trabalhos a apropriação do espaço da parede pode estar pautada, primeiramente, na relação do efêmero com a memória. Embora as linhas sejam pretas e rígidas, definindo traços firmes, o desenho não fornece tantas informações quando a pintura do cenário (que como vimos anteriormente, já nos priva das cores), e, por ser na parede, sabemos que seu tempo de duração é curto. Acredito que, ao olhar a obra, o espectador perceba esta relação entre o perene e o efêmero.

Também proponho uma analogia do quadro com a parede: Um quadro convencional possui quatro lados (que formam um retângulo ou quadrado), são paredes fechadas. Através dos recortes da tela e das linhas do desenho, crio “portas” de saída, conexões com o espaço real. Estas “portas” propiciam uma fusão do ambiente expositivo com o espaço criado pela obra.

⁶⁸ Fernanda Junqueira, **Sobre o conceito de instalação**, Revista Gávea, p. 552.

Brian O'Doherty comenta a relação entre um mural (pintado diretamente na parede) e a pintura de cavalete (um quadro pendurado na parede), conforme o autor, o quadro pendurado pode ser visto como uma espécie de “janela portátil”. O quadro emoldurado possui uma ilusão que o mural não possui.

A relação entre a superfície pictórica e a parede por trás é muito relevante para a estética da superfície. Os poucos centímetros de largura do chassi resultam num abismo formal. A pintura de cavalete não pode ser transposta para a parede, e por que será? O que se perde na transposição? As margens, a superfície, a trama da tela, o distanciamento da parede.”⁶⁹

Em meu trabalho, a intenção é justamente juntar, unir, combinar. Talvez um meio termo entre o mural e a pintura de cavalete. Há também a potencialidade de expor alguns trabalhos interligados, formando uma única obra. No esquema abaixo [Fig.27] aproximei imagens das obras: “*Como você tem olhos grandes!*”, “*Pintura de cavalete*” e “*Eu só queria o teu fundo*”. O traço grifado, que sobrepõem as imagens, representa o desenho perspectivo do espaço arquitetônico de cada trabalho, ligando-os. A perspectiva presente em meus trabalhos é adquirida de maneira informal, a partir da sequência que a imagem fotográfica sugere. Deste modo, ao conectar os trabalhos, não é uma preocupação dominante que o ponto de fuga da primeira imagem esteja de acordo com o da segunda.

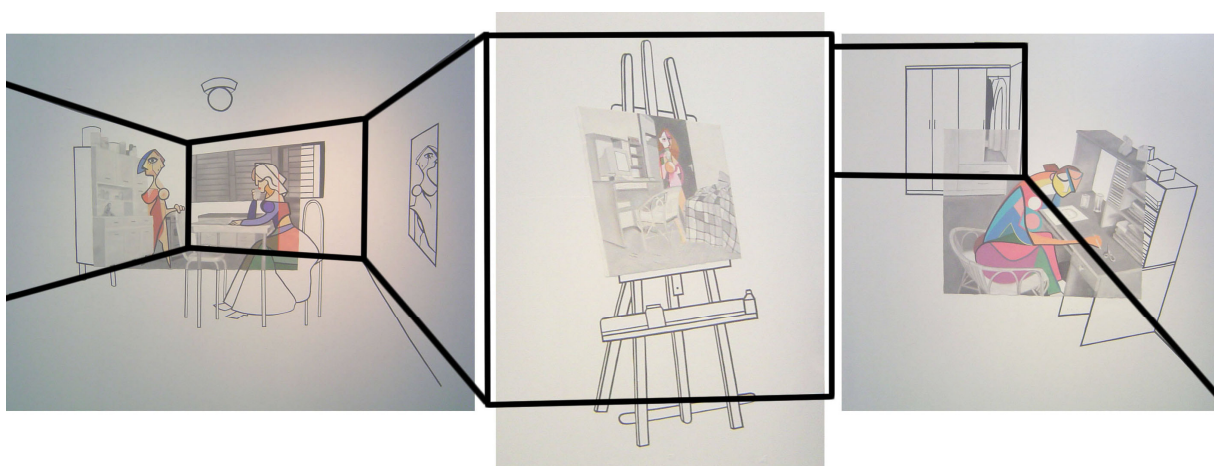


Figura 27. Esquema representando a junção de alguns trabalhos da série.

⁶⁹ Brian O'Doherty, **No interior do cubo branco**, p. 18.

Unir estes trabalhos é uma possibilidade de montagem e não uma regra. Este entendimento proporciona aos trabalhos maior flexibilidade, podendo adequá-los a diferentes espaços e, dependendo do caso, até propor algum tipo de diálogo mais efetivo considerando as características físicas do local em que as obras forem instaladas. O desenho possui um projeto pré-definido, mas pela efemeridade do material, por ter que ser destruído ao final de cada exposição e refeito numa próxima exibição, ele é mutável. Característica que me permite fazer alterações a cada mostra, como, por exemplo, as dimensões dos trabalhos que podem ser redefinidas.

Um suspiro e *Silêncio* são dois trabalhos [Fig. 29 e 30], na Figura 28 vemos a montagem destes trabalhos para a banca de qualificação (março de 2009). Naquele momento, as obras ainda apresentavam a pintura sobre a tela retangular, com chassi. A Figura 31 representa os mesmo trabalhos, já com os recortes e a tela fixada diretamente no plano da parede e unidos. Nessa proposta de montagem [Fig.31] a linha que divide as duas obras representa o encontro da parede dos dois ambientes, no entanto, uma das obras é instalada um pouco acima com relação à outra, o que impossibilita esse encontro, provocando uma quebra com a identificação formal da perspectiva. Assim, a junção dos trabalhos implica uma nova situação, pois ao unir duas obras é apresentada uma terceira obra que traz consigo outras leituras possíveis.



Figura 28. Montagem do trabalho para a qualificação
Sala de Exposições Claudio Carriconde- CAL/UFSM, março 2009.



29. **Um suspiro**, Michele Martines, 2009.



30. **Silêncio**, Michele Martines, 2009.

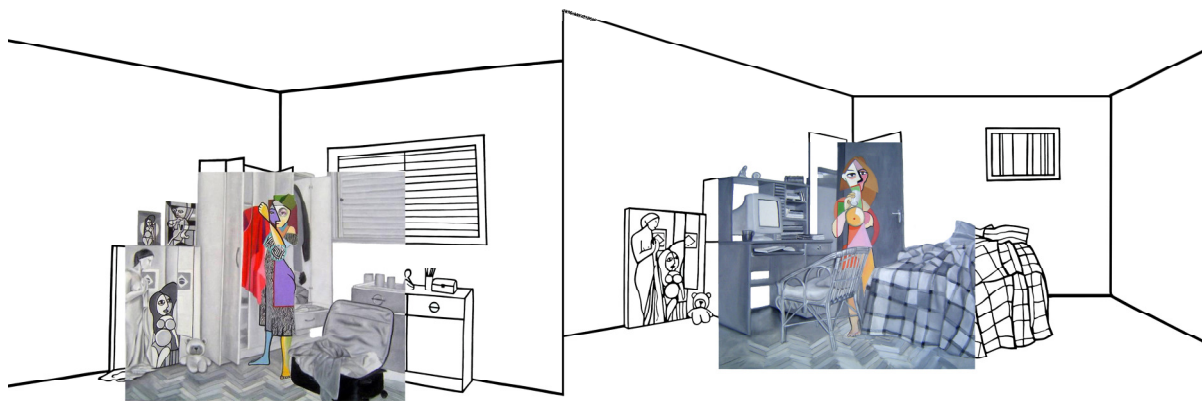


Figura 31. Um suspiro e Silêncio, Michele Martines.

A questão da expansão do quadro no espaço real foi tratada pela artista Carmela Gross, em trabalhos que realizou no final dos anos 80 e início dos anos 90 – as séries *Pintura-Desenho* e *Pintura-Objeto*. Carmela experimentou os elementos estruturais da *tela*, lugar comum da pintura de cavalete, buscando a superação deste suporte como privilegiado deste fazer artístico.

As obras da série *Pintura-Desenho* são compostas por partes moduladas presas à superfície mural. Estes trabalhos apresentam formas geométricas variadas: círculo, losango, quadrado, etc. A superfície é coberta por uma camada pictórica que evidencia a marca de pinceladas expressivas, o desenho forma-se na geometria dos módulos que se encaixam. Em alguns trabalhos desta série, a artista realiza grafismos na parede que seguem o ritmo e a direção das pinceladas contidas no campo pictórico [Fig.32]. As pinceladas são retidas nos limites do suporte. São detidas nas circunstâncias do quadro, não ultrapassando suas bordas.

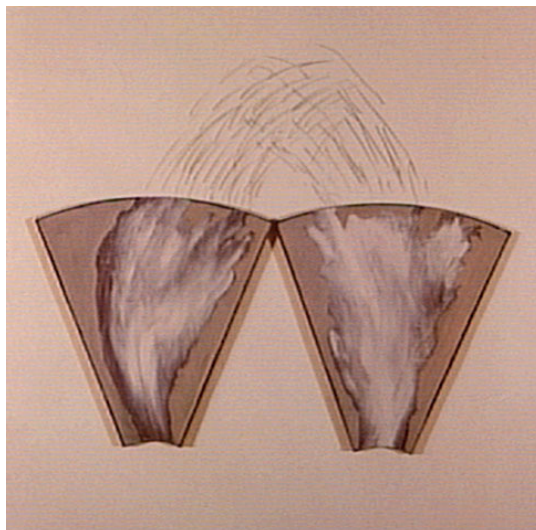


Figura 32.
Sem título
Carmela Gross
1987

A dedicação da artista na elaboração de suportes com formatos variados e inesperados põe em discussão a intermediação do suporte visual e promove a reflexão sobre as possíveis relações entre a obra e seu entorno. Ana Maria Beluzzo observa que estas obras “guardam a tensão entre o que é contínuo e o que é descontínuo, entre o que tende a se expandir e o que é contido em módulos ou suportes”⁷⁰.

Dando prosseguimento à experiência de unificar pintura e suporte, os trabalhos da série *Pintura-Objeto* são lançados diretamente no espaço. Como podemos observar na obra *Expansivo* [Fig.33], o trabalho é composto por fragmentos montados e fixados diretamente no plano da parede. *Expansivo* possui uma estrutura pré-determinada, portanto suas partes são inseparáveis de um “desenho interior”. Mas a partir deste esquema estrutural é possível aproximá-las, assim como tencionar os limites de conexão ou divisão da imagem. Assim, a obra pode adquirir medidas variáveis. Sobre esta obra, Beluzzo comenta que:

Carmela volatiliza o corpo da obra, deixando o observador adivinhar sua magnitude pelas partículas liberadas na superfície mural. As pequenas partes feitas de latão cromado estão diretamente presas à parede, aparecem livres de seu peso, gravitando sob teia invisível. Sua superfície espelhada resplende e remete ao espaço circundante. Tanto o brilho dos corpos quanto a continuidade mural colaboram para a expansão da superfície do quadro.⁷¹

⁷⁰ Ana Maria Beluzzo, **Carmela Gross**, p.42.

⁷¹ Ibid., p. 42 e 47.



33. Expansivo
série Pintura-Objeto
 Carmela Gross, 1988.

Nesta série Carmela refere-se a questões da pintura, mas sua obra não é constituída de elementos específicos da construção pictórica, como manchas de tinta. Este fato participa da situação contemporânea da Arte, em que as categorias artísticas muitas vezes se mesclam e é possível tratar de pintura sem usar tintas e pinceis. Algumas pinturas de Nuno Ramos, estruturadas tridimensionalmente, são outro exemplo disso. O artista realiza colagens de elementos muito diversos: feltro, espelho, plástico, algodão, papel, etc. A aglomeração destes elementos sobre um painel de madeira produz uma mistura densa e visceral.

Ainda sobre a obra de Carmela, a propósito de uma exposição em que a artista apresentou a série *Pintura-Objeto*, Tadeu Chiarelli escreveu:

O que a artista apresentou foram fragmentos de telas que, através de seus estilhaços soltos – porém ainda obedecendo a uma certa concentração - avançam pela parede reivindicando, numa sublevação sutil e inexorável, que a mente do espectador compreendam-nos agora como aparelhos inquietantes da percepção.⁷²

Carmela rompe com o *quadro*, objeto que tradicionalmente é destinado a separar o espaço pictórico do espaço ambiental. É possível uma aproximação da produção de Carmela Gross, acima mencionada, com algumas obras da artista Adriana Varejão. No sentido de que ambas as propostas apresentam preocupações relacionadas às questões de rompimento com o suporte pictórico convencional e a convivência da obra com o espaço que a comporta. De maneira distinta, a obra de

⁷² Tadeu Chiarelli, **Arte Internacional Brasileira**, p.198.

Varejão promove o cruzamento entre pintura, escultura e arquitetura. É preciso destacar a forte presença de referências históricas e culturais na produção de Varejão, e que são ausentes na proposta de Carmela. Conforme o crítico Paulo Herkenhoff, a obra de Varejão:

[...] é também uma operação iconológica em que imagens extraídas da história da arte - onde eram escultura, monumentos, louça, gravuras, mapas, ex-votos impressos em livros - passam à condição de pintura, seu filtro e denominador. Insistentemente, o método é operar uma migração de imagens. A artista não pinta um anjo, mas o azulejo onde se imprime o anjo.⁷³

Varejão apropria-se de elementos estilísticos e retóricos do Barroco, compreendendo que articular historicamente o passado visual significa apropriar-se de uma lembrança, de uma evidência visual. Segundo o autor, é assim que sua obra alcança um processo de condensação e troca.



Figura 34.
Adriana Varejão,
Linda do Rosário,
2004.

As obras tridimensionais de Varejão são rupturas com a tela, apresentam um interior visceral sangrento, formado de elementos escultóricos ou arquitetônicos. Herkenhoff salienta que “compreender o corpo da pintura é também compreender a possível dor da pintura e não abdicar de sua sensualidade e de seus fantasmas”⁷⁴. A

⁷³ Paulo Herkenhoff, **Pintura/ Sutura**, In: Adriana Varejão, São Paulo: Galeria Camargo Vilça, 1996. [on-line]

⁷⁴ Ibid.

espessura do trabalho da artista compreende “amplamente, não apenas a materialidade, mas também a densidade simbólica do discurso pictórico”⁷⁵.



**35. Língua com
padrão sinuoso**
Adriana Varejão, 1998.

Na obra *Língua com padrão sinuoso*, da série *Línguas e Cortes*, a tela é apresentada com um rasgão como espaço violentamente agredido revelando sua carnalidade pictórica. Parte da pintura reproduz azulejos cuidadosamente delineados que, arrebatados, contrastam com a visceralidade que salta do interior da pintura para o espaço ambiente. Trata-se de uma obra visual e tátil. Herkenhoff argumenta que:

Janela para o mundo no Renascimento, o quadro põe-se aqui como corpo do mundo. O Quadro Ferido – a vitimação física conecta a pintura de Varejão ao sentido edificante da vida dos mártires, indo do barroco ao mito fundamental da cultura brasileira do século XX, a Antropofagia.⁷⁶

O autor pontua ainda que nestas obras da artista “tudo se contamina para problematizar a pintura. Misturando representação, mimese e presença matérica

⁷⁵ Paulo Herkenhoff, **Pintura/ Sutura**, In: Adriana Varejão, São Paulo: Galeria Camargo Vilça, 1996. [on-line]

⁷⁶ Ibid.

excessiva, a pintura de Varejão é um ponto de fusão do tempo social, condensando uma atualizada história do oprimido”⁷⁷.

O que me levou a buscar referencia nas obras de Carmela Gross e Adriana Varejão foi, além do rompimento com o suporte convencional da pintura e do desenho, a relação entre obra e espaço. A visualidade diversificada nessa relação obra-espaço. É interessante perceber algumas preocupações semelhantes em propostas visualmente tão diferentes.

Gross propõe a transformação do suporte, que, mesmo quando totalmente fragmentado, a artista organiza de forma que ainda remeta a ideia do quadro convencional. Em meus trabalhos mesclo suportes diferenciados, mas apesar dos recortes da tela e da combinação com o desenho sobre a parede, a pintura é presente em seu método tradicional.

Já o rompimento com a tela realizado por Adriana Varejão traz para o espaço da Arte releituras (ou recortes) de “espaços comuns”, através das referências históricas, culturais e sociais que marcam sua proposta. Acredito que uma relação semelhante se dá em meu trabalho ao representar imagens de espaços cotidianos.

3.2 Obra e Espaço Expositivo

Richard Wollheim destaca que, em pintura, há dois tipos de espectadores. São eles o “espectador do quadro” e o “espectador no quadro”, ou seja, há um espectador interno na pintura. Conforme o autor “o espectador externo está situado dentro do *espaço real* que a pintura ocupa numa sala de museu ou numa galeria”⁷⁸. E o espectador interno estaria dentro do espaço virtual que a pintura representa. Wolheim aponta que o espectador externo pode ter consciência da superfície marcada, “movimenta-se dentro do espaço real para certificar-se disso. Para o

⁷⁷ Paulo Herkenhoff, **Pintura/ Sutura**, In: Adriana Varejão, São Paulo: Galeria Camargo Vilça, 1996. [on-line].

⁷⁸ Richard Wolheim, **A pintura como arte**, p.102.

espectador interno a superfície marcada não existe: ela não é visível a partir do espaço virtual”⁷⁹.

Assim, quando observarmos uma pintura de Picasso, por exemplo, a obra pode funcionar da moldura para dentro. O espaço da pintura é autônomo. Podemos centrar nossa atenção apenas naquele espaço representado, e se quisermos, até imaginarmos-nos ali, integrando o ambiente pictórico.

O’Doherty coloca que a moldura funciona como uma grade onde, no caso de uma imagem em perspectiva, tudo é colocado para dentro do quadro, refletindo os cortes internos do primeiro plano, segundo plano e distância. Conforme o autor:

O clássico conjunto de perspectiva encerrado pela moldura Beaux-Arts permite pendurar os quadros como sardinhas. Não existe nenhuma indicação de que o espaço interno do quadro tenha continuidade no espaço de qualquer um dos lados.⁸⁰

Neste sentido podemos dizer que a moldura fecha o trabalho, tornando-o possível de ser fixado em qualquer ponto da parede, de modo que a obra não possui conexão com seu entorno. Em *Ambiências na Parede* o desenho vale-se da própria parede como suporte, não há moldura, provocando uma relação diferente do quadro emoldurado. No momento em que o trabalho apropria-se do espaço da parede ele começa a tecer relações com o espaço real à sua volta. As linhas do desenho, que avançam pela parede, sugerem continuidade. Elas também convidam o espectador a entrar no espaço representado, porém não ocultam o entorno. Não há separação definida entre o ambiente criado pela composição artística e o lugar onde a obra é instalada - o espaço comum.

Tassinari aborda a comunicação entre o espaço da obra e o espaço em comum. O autor comenta que na Arte Contemporânea é através dos “sinais do fazer que a obra está conectada com o espaço do mundo em comum” e sendo assim a obra não precisa individuar-se por meios ainda comprometidos com o Naturalismo. Tassinari salienta ainda que “uma obra contemporânea não transforma o mundo em arte, mas, ao contrário, solicita o espaço do mundo em comum para nele se

⁷⁹ Richard Wolheim, **A pintura como arte**, p.102.

⁸⁰ Brian O’Doherty, **No interior do cubo branco**, p.9.

instaurar como arte”⁸¹. Conforme o autor, a obra não modifica o espaço em sua estrutura básica, pois ela está no espaço do mundo em comum como qualquer outra coisa.

Já o local onde se vê a obra, segundo o artista conceitual Daniel Buren (1938-), interfere na recepção e no entendimento da mesma. Portanto, a concepção do espaço expositivo não pode ser considerada neutra. Buren, através da sua prática, pensou nas relações entre a obra e o seu contexto. Este artista é conhecido mundialmente por usar faixas verticais de 8,7 cm, alternadas entre branco e outra cor [Fig.36], motivo que usa como marca pessoal desde 1967.

Buren diz que não há pesquisa ou evolução formal em sua proposta. O artista apresenta sempre a mesma imagem: as listras, repetidas num trabalho após o outro. Sua proposta leva ao extremo a ausência de composição. Não há gesto de pinceladas. Tais listras não simbolizam nada. Assim, Buren assume uma postura similar à dos Minimalistas que, por meio da simplicidade e da síntese de informações procuravam uma ponte com o espaço comum.



Figura 36.
D'une Impression L'Autre
Daniel Buren
intervenção executada
em 1968;

Deste modo, seu trabalho desloca o foco principal do objeto artístico para todo contexto, exigindo que o espectador olhe para entorno da obra. “Ele sabe que o olhar não é neutro, que depende da cultura, dos hábitos, do meio social de cada um.

⁸¹ Alberto Tassinari, **O espaço moderno**, p.75.

Assim, ele conduz seu espectador a prestar atenção nem tanto ao que olha, mas a maneira como olha para o museu ou a cidade.”⁸²

Diferente da proposta de Buren, meu trabalho é figurativo, há uma preocupação concernente à disposição dos elementos que compõem uma cena. Assim, é importante colocar que o diálogo com as propostas deste artista obviamente não pretende uma aproximação referente às características formais e de composição com os trabalhos que desenvolvo e aqui apresento. Esta proximidade é direcionada às questões investigativas suscitadas por Buren através de sua práxis, sobre a relação da obra com o lugar onde se inscreve.

Buren diz que a obra integrando um *lugar*, não se trata de torná-lo feio ou belo, mas de indicar a pertinência deste trabalho ao determinado lugar, e vice-versa. Conforme o artista, o “trabalho que leva em consideração o lugar no qual se mostra/expõe-se, não poderá ser transportado para outro lugar e deverá desaparecer após a exposição.”⁸³ Neste sentido podemos recordar a ocasião em que Richard Serra, a propósito da retirada de sua obra *Tilted Arc* de uma praça em Manhattan, fez a seguinte declaração: “A remoção do trabalho é a destruição do trabalho”⁸⁴. Tal obra fora concebida para atuar criticamente naquele determinado espaço público. Portanto retirá-la e colocá-la num outro contexto era anular seu sentido e sua “situação”.

Os trabalhos que compõem, até o momento, a série *Ambiências na Parede*, ao contrário, não foram concebidos para atuarem criticamente num lugar específico. Assim, acredito que sua apresentação em diferentes ambientes não altera de forma radical o seu significado.

Sobre as instalações, Ana Albani de Carvalho diz que elas colocaram em evidência a percepção de que uma obra de artes visuais é uma obra em exposição, pois só podem ser vistas quando montadas e expostas, conforme a autora:

⁸² Livre tradução de: “Il sait que le regard n’est pas neutre, qu’il est fonction de la culture, des habitudes, du milieu social de chacun. Aussi conduit-il son spectateur à prêter attention non tant à ce qu’il regarde, mais à la manière dont il regarde, au musée ou dans la ville”. Christophe Domino, **L’art Contemporain**, p. 63.

⁸³ Daniel Buren, In. Paulo Sergio Duarte (org). **Daniel Buren**, p.90.

⁸⁴ SERRA, Richard. In “Redifining site specificity”, op cit. Fernanda Junqueira, **Sobre o conceito de instalação**, Revista Gávea, p.560.

[...] as obras de arte são perpassadas pelos sentidos que constituem o espaço expositivo, por mais que as paredes sejam pintadas de um branco imaculado, a luz neutralizada e o som dos passos abafado por carpetes. Cientes da carga simbólica, social e fenomenológica do recinto de exposição, os artistas que investem na instalação optaram por produzir uma obra contextual, relacional, a qual só poderia ser objeto de uma percepção plena quando disposta em seu lugar.⁸⁵

Os espaços expositivos tradicionais (museu/galeria) geralmente dispõem de paredes brancas para a exibição das obras, objetivando a maior neutralidade possível. Em trabalhos como os que vimos da artista Carmela Gross, as séries *Pintura-Desenho* e *Pintura-Objeto*, outro lugar que não seja uma parede branca desfavoreceria a apresentação da proposta, já que foi projetado para este tipo de ambiente. Assim como em meus trabalhos, às linhas pretas do desenho, projetadas para serem inseridas em paredes brancas, teriam sua apresentação prejudicada em paredes de outra cor, pois não proporcionariam o mesmo efeito de contraste. A mesma relação acontece em muitas propostas da artista Regina Silveira. Isso ocorre porque nas propostas citadas, a parede preenche espaços vazios da obra, integrando-se a ela. A parede é parte constituinte da obra.

Os trabalhos da série *Ambiências na Parede* começam a ser elaborados no próprio ambiente da casa, onde realizo as fotografias para as pinturas e onde, geralmente, é composto o projeto dos trabalhos. No entanto, é no processo de deslocamento, na retirada dessas pinturas de seu ambiente de origem, que a obra é apresentada por inteiro. A parede branca serve como elemento visual na representação de um cômodo da casa, porém, o local expositivo continua sendo percebido como um ambiente de exposição.

É possível estabelecer uma relação de oposição: espaço privado versus espaço público, entre meu trabalho e o lugar em que é exposto, mesmo sendo uma sala de exposições convencional, pois o espaço expositivo é também um espaço público. Esta relação pode parecer um tanto óbvia, mas é pertinente se pensarmos que a parede da casa é representada através da parede do museu. À medida que os olhos afastam-se da obra, a parede particular volta gradualmente a ser pública.

A escala dos trabalhos é um fator importante nesta relação. Aumentei consideravelmente a escala dos últimos trabalhos realizados durante o Mestrado,

⁸⁵ Ana Albani de Carvalho, in: Icicleia Catani (org). **Mestiçagens na Arte Contemporânea**, p.104.

com a intenção de que incluam o espaço da parede desde o teto até o chão. A escala física da obra trabalha em relação ao corpo do espectador e ao espaço circundante – a arquitetura. A forma ampliada gera uma partição do espaço, tornando-o mais sensível.



Figura 37. Instalação das obras – Sala Claudio Carriconde/2010.

Reconheço na obra da artista Regina Silveira alguns pontos em comum com minha proposta atual no que concerne à forma de apropriação do espaço em que a obra é instalada e às características relativas à técnica que emprego em parte dos trabalhos. No entanto, diferente da poética de Regina Silveira, meu trabalho não apresenta distorções perspectivas, como as anamorfoses. O trabalho da artista geralmente é impresso em *plotter* ou resolvido através de recortes manuais. Regina realiza o projeto de seus desenhos no computador, podendo assim reproduzi-lo

quantas vezes for necessário. Recurso que, por vezes, também utilizo para a confecção dos desenhos sobre a parede.

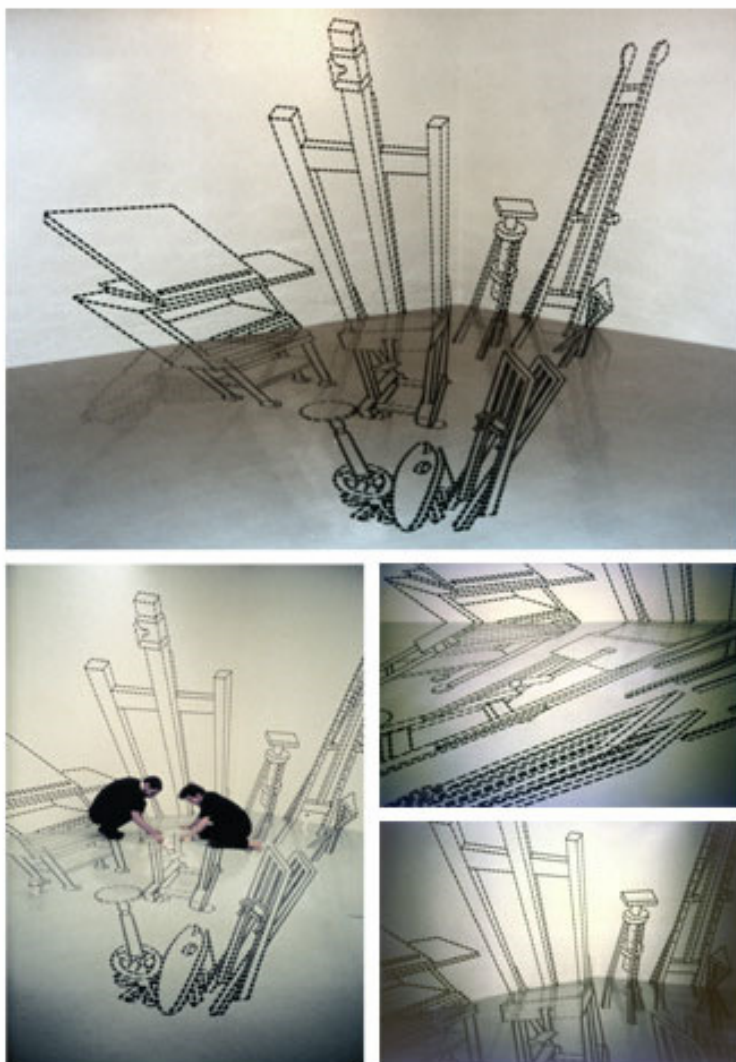


Figura 38. Desaparências, Regina Silveira, 1999.

Em *Desaparências* [Fig.38] imagens de objetos geralmente utilizados em estúdios de pintura e desenho (cavelete de pintura, banquinho, palheta, mesa de desenho) são produzidas a partir da perspectiva de um ponto de fuga. As imagens recobrem parte do piso e das paredes num desenho tracejado. *Desaparências* é uma obra projetada para um determinado espaço. Outras versões da obra são projetadas para outros espaços, adequando à obra as características físicas do local

que a recebe. A necessidade de adaptação da obra ao espaço expositivo é muitas vezes uma imposição, e não uma escolha. Nem sempre dispomos de um espaço ideal, por isso torna-se importante a elaboração de estratégias de montagens diferentes para diferentes ambientes.

Regina Silveira diz que seu trabalho existe para o olho, o lugar, e também para o deslocamento do espectador. Para ver adequadamente a maioria de suas peças é preciso andar em torno delas, nas palavras da artista:

O deslocamento do olhar é algo importantíssimo no meu trabalho. Conto com ele o tempo todo para a transformação e dismantelamento das imagens. Esses espaços que crio nas instalações são fortemente construídos, muito diferentes do espaço real percebido. Quando o espectador entra e se conecta com um desses espaços que enxerto no espaço real, a relação é de armadilha e presa.

No momento em que alguém se situa nesse campo visual do espaço (que é um espaço que cria conflito com o espaço percebido porque está cheio de coordenadas que não combinam com as coordenadas da percepção), fica com todos aqueles parâmetros grudados no olho. O espaço se deforma e se distorce de acordo com esse deslocamento do observador.⁸⁶

Já as cenas representadas em *Ambiências na Parede*, por serem realizadas em um plano bidimensional, exigem que o observador posicione-se a sua frente. A relação do espectador com o trabalho é de contemplação. O desenho com adesivo é apreendido à distância, pois é definido por linhas pretas, apenas contornos. Já a pintura pede uma aproximação física do espectador, pois apresenta maior quantidade de detalhes e maior variedade cromática. Dados que caracterizam uma relação centro-periferia presente nesses trabalhos. Cattani, versando sobre a obra da artista Maria Tomaseli, fala dessa relação centro-periferia e lembra também que a bidimensionalidade é “acentuada pela presença de zonas não pintadas: o branco da tela, do papel”, acrescento ainda o branco da parede, “reserva” de não-cor, lembra continuamente a realidade do suporte.”⁸⁷

⁸⁶ Regina Silveira em entrevista para Angelica de Moraes. In. **Cartografias da Sombra**, p.102-103.

⁸⁷ Icleia Cattani, **Espaços do Corpo**, 171.



Figura 39. Exposição das obras – Sala Claudio Carriconde/ 2010

Meu interesse inicial ao elaborar a série *Ambiências na Parede* estava nas possibilidades de combinação de diferentes sistemas de representação sobre um plano bidimensional. No entanto, ao romper com o suporte da tela e realizar parte do trabalho diretamente no plano da parede, outras questões tornaram-se relevantes em meu fazer artístico. A necessidade de refletir sobre o espaço que circunda a obra e também como o corpo percebe esta obra.

Neste capítulo busquei abordar a relação da obra com o ambiente que a circunda. Cabe salientar que estas questões, novas para mim, entrelaçam-se ao meu interesse inicial, e não o substituem. Se a proposta original de minha pesquisa já consistia em interligar dois “níveis de realidade” - o Mimético e o Cubista - apenas foi acrescentado a esta mistura um terceiro: o real.



Figura 40. Não esquecer o ursinho cego, Michele Martines, 2009.

4. A CASA ou RECANTOS DE ILUSÃO

Essa concha muda que o meu sonho habita

Vitor Ramil⁸⁸

4.1 A casa habitada

Dia após dia as paredes, os objetos, o chão, o ar da casa. Num mundo de tantas idas e vindas, lugares de passagem, não-lugares, a casa propõem-se a ser um lugar impregnado de personalidade. É o lugar onde muitas coisas acontecem sem acontecer. Atmosfera daquele que o habita, recanto das nossas ilusões. A casa corresponde a um lugar íntimo e seguro onde o habitante situa sua vida. Um espaço individualizado e complexo que integra memórias, imagens, desejos e medos, e, ao mesmo tempo, comporta os rituais e ritmos da rotina diária.

Gaston Bachelard, no livro, “A Poética do Espaço”, diz que “todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é, para a imaginação, uma solidão.”⁸⁹

E todos os habitantes de cantos virão dar vida à imagem, multiplicar todas as nuances de ser do habitante dos cantos. Para os grandes sonhadores de cantos, de ângulos, de buracos, nada é vazio, a dialética do cheio e do vazio corresponde apenas a duas realidades geométricas. A função de habitar faz a ligação entre o cheio e o vazio. Um ser vivo preenche um refúgio vazio. E as imagens habitam. Todos os cantos são freqüentados, se não habitados.⁹⁰

Bachelard fala das formas e símbolos que aproveitamos junto com nossa imaginação e com nosso devaneio a serviço de uma fantasia íntima. Em minhas pinturas, tento registrar esses momentos de solidão e devaneio de que fala o autor.

⁸⁸ Frase da musica “Livro Aberto”, de Vitor Ramil (CD Satolep Sambatown, 2007).

⁸⁹ Gaston Bachelard, **A Poética do Espaço**, p.145.

⁹⁰ Idem, p.149.

Nas palavras dos pensadores Gilles Deleuze e Felix Guattari encontrei a compreensão do valor afetivo presente em meu fazer e de como ele é absorvido pela obra, tornando-se os “perceptos e afectos” da obra. Conforme os autores, perceptos e afectos são as sensações em uma obra, ou seja, a obra de arte “é independente do criador, pela auto-posição do criado, que se conserva em si. O que conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações”⁹¹.

Como vimos anteriormente, minhas imagens, assim como a memória que é formada por tempos descontínuos, compõem-se da conjunção de fragmentos do passado e projeções de um tempo formado em sensações de frações de segundos. A relação com a intimidade existente no trabalho é visível, pois represento como cenário para as figuras o espaço doméstico, ou seja, insiro estas figuras na intimidade do espaço do meu próprio cotidiano.

É neste cotidiano que encontro minhas motivações e vivências, tão importantes para o processo de criação, mas que são percebidas de forma diferente no produto final, que é a obra. O percurso de instauração da obra plástica revela que o resultado da obra pronta é, muitas vezes, distinto do intencionado pelo artista. Icléia Cattani, ao distinguir poética de *poiética*, conta que a poética trata-se da obra em sua fisicalidade própria e também de “seus múltiplos sentidos e significados, os quais escapam, em parte, ao desejo, à intenção e até mesmo ao controle do seu criador”⁹². A autora finaliza dizendo que a poética “é a obra em sua trajetória própria que leva, através do tempo e do espaço, a acumular sentidos novos e plurais”⁹³. Já a *poiética* seria o que pressupõe o estudo das motivações do artista, anteriores à instauração da obra.

Conforme Deleuze e Guattari “o artista cria blocos de perceptos e de afectos, mas a única lei da criação é que o composto deve ficar de pé sozinho” e manter-se de pé sozinho, é “somente o ato pelo qual o composto de sensações criado se conserva em si mesmo”⁹⁴. Assim sendo, os perceptos e afectos são a experiência do artista desligada de si para serem a obra e a experiência na obra.

A ambiência, ou seja, a organização do espaço em que se vive, coloca em evidencia o indivíduo, sua convivência familiar, sua relação com a vida privada.

⁹¹ Gilles Deleuze e Felix Guattari. **O que é filosofia**, p.213.

⁹² Icléia Cattani, **Mestiçagens na arte contemporânea**, p.13.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Gilles Deleuze e Felix Guattari. op. cit., p.214.

Engessa e também modifica o espaço. Jean Baudrillard, no livro “O sistema dos objetos” define o objeto como um figurante humilde e receptivo, uma espécie de escravo psicológico e de confidente. Assim, além de sua função prática, os objetos possuem a “função primordial de vaso, que pertence ao imaginário e a que corresponde sua receptividade psicológica”⁹⁵, sendo portanto o reflexo de toda uma visão de mundo onde cada ser é concebido como um receptáculo de interioridade. Baudrillard fala da casa como o equivalente simbólico do corpo humano, cujo “poderoso esquema orgânico se generaliza em seguida em um esquema ideal de interação das estruturas”⁹⁶.

A relação dos habitantes da casa com os objetos é interpretada de forma bastante interessante em duas vídeo-animações em *Stop-Motion*⁹⁷ que compunham a mostra *Absurdo* da 7ª Bienal do Mercosul, realizada em Porto Alegre no ano 2009. Estes trabalhos me chamaram particularmente a atenção pela qualidade e pela afinidade temática com a minha proposta artística. Intituladas *Lucía* e *Luis*⁹⁸, de 2007 e de 2008 respectivamente, as vídeo-animações foram realizadas pelos artistas chilenos Nilles Attalah, Cristóbal León e Joaquin Cociña. As personagens Lucía e Luis são pré-adolescentes, vivem um momento de transição em que começam a entender o mundo adulto e sua inocência está por um fio. O cenário são os quartos de cada personagem. Em suas falas expõem as lembranças do verão em que se conheceram e se apaixonaram, ao que as narrativas nos dão a entender, o conflito ocorre quando Luis resolve se vestir de lobo para dar um susto na namorada. Lucía, ainda em sua ingenuidade infantil, passa a crer que o namorado possa ser um lobisomem.

⁹⁵ Jean Baudrillard, **O sistema dos objetos**, p.34.

⁹⁶ Idem.

⁹⁷ Técnica de animação na qual o animador trabalha fotografando objetos, fotograma por fotograma, ou seja, quadro a quadro. Entre um fotograma e outro, o animador muda um pouco a posição dos objetos. Quando o filme é projetado a 24 fotogramas por segundo, temos a ilusão de que os objetos estão se movimentando. Site:

<http://www.eba.ufmg.br/midiaarte/quadroaquadro/stop/princip1.htm>

⁹⁸ As animações também podem ser vistas na internet, pelos endereços virtuais:

Lucía - <http://www.youtube.com/watch?v=4mElcqHLIVo&feature=related>

Luis - <http://www.youtube.com/watch?v=4mElcqHLIVo&feature=related>



41. Lucía, stop-motion, 2007.



42. Luis, stop-motion, 2008.

A faixa etária a que as personagens pertencem, é uma fase de afirmação da identidade que se coloca na percepção da existência do “eu” e do “outro”, ou seja, reside na diferença. Os vídeos retratam angústias comuns. As histórias foram particularmente criadas pelo imaginário de três artistas, mas uma casa é um ambiente conhecido, por isso reconhecemo-nos também nos objetos do ambiente.

Nas animações percebemos ainda que lembranças de acontecimentos vividos no exterior figuram nas paredes do interior. Os desenhos das personagens feitos em carvão ou nanquim preto aparecem e desaparecem nos planos do ambiente (paredes, chão, portas). São representações visuais que se confrontam em dimensões impossíveis, como figuras de sonho que surgem em traços isolados. Didi-huberman comenta a relação do ambiente quarto com o inconsciente:

Quarto “psíquico” por excelência, na simples medida em que sua visualidade parece destinada a suscitar o ato de fechar os olhos, modo de abrir ao obscuro. Lugar para o sono, o esquecimento ou o sonho. Ou lugar para a insônia de quem vê sem ver nada. Lugar para gravar, em seu ritmo, o próprio esquecimento dos sonhos.⁹⁹

No início do vídeo *Lucía*, um relógio é focado, nos permitindo ler o horário. São 5h e 35min. Então fica a dúvida se a personagem realmente está acordada ou se seu delírio é inconsciente. A casa-psíquica vai se emergindo em direção à superfície da consciência, identificada finalmente com o exterior da casa. Talvez,

⁹⁹ Livre tradução de: “*Chambre <psychique> par excellence, dans la simple mesure où sa visualité semble conçue pour susciter – ou rejouer – l’acte de fermer de les ouvrir à l’Obscur. Lieu pour le sommeil, l’oubli ou le revê. Ou lieu pour l’insomnie de celui qui regarde sans rien voir. Lieu pour graver, dans son rythme insu, l’oubli même des rêves.*” Georges Didi-Huberman, **La Demeure, La Souche**, p. 87.

imaginando o tempo todo o que poderia haver por lá: o lobo. São quartos de suspiros pesados. Suspiros de quem é consumido por seus sonhos, que às vezes parecem pesadelos. Os objetos e móveis que compõem os quartos parecem ter vida própria, se movem transformando o cenário em um ambiente de destruição e bagunça. A transformação deste ambiente representa o conflito interno vivido pelos personagens. As coisas vão se destruindo e construindo, seus quartos se transformam conforme as oscilações de suas tensões e angústias.

Com uma proposta distinta a casa também figura na obra da artista Rochelle Costi¹⁰⁰, que na década de 1990 produziu uma série de fotografias de espaços domésticos [Fig.43] em que demonstra um interesse pelos lugares e hábitos íntimos das pessoas, e também pela criação de ambientes. Sobre o trabalho de Costi, Solana Guangioli comenta que o interesse da artista está nos espaços criados pelo homem para viver, sendo que em alguns de seus trabalhos ela toma imagens de objetos e materiais banais coletados no ambiente em que vive. Estes objetos estão na borda “entre o íntimo e o comum, já que integram um imaginário coletivo, e ao reconhecer-nos neles, podemos sentir-nos parte de uma mesma sociedade”¹⁰¹.



Figura 43.
Rochelle Costi,
Quartos São
Paulo, 1998.

¹⁰⁰ Natural de Caxias do Sul - RS, 1961; vive em São Paulo. Catálogo geral da II Bienal Mercosul, p. 240-241.

¹⁰¹ Solana Guangioli, **Memórias da Mesa**, dissertação de mestrado, p.69.

A obra de Costi busca uma integração com o público, não apenas pela identificação com as imagens, mas também pela forma como elas são expostas. A artista conta que em alguns trabalhos utiliza aparatos ópticos, lentes, espelhos e outros truques para tornar o espectador mais ativo. Nesta busca, uma das propostas da artista foi ampliar as imagens fotográficas em escala real. Assim, a artista nos apresenta, com seu trabalho, o entorno cotidiano, o espaço de uma casa como se fosse a sua, quase no mesmo sentido de convidar-nos a entrar.

Por fim, o universo doméstico, como comenta Gustau Galfeti, integra um “conjunto de rituais, ritmos pessoais e rotinas cotidianas; constitui o reflexo do habitante, de seus sonhos, suas esperanças, suas tragédias e suas memórias. O cenário onde transcorrem nossos dias é nosso auto-retrato em três dimensões”.¹⁰²

4.2 Corpos Fantasiados

Tal como a linha, o homem tem direito ao sonho.

Edith Derdyk¹⁰³

Ao realizar uma análise sobre o grafismo infantil, Edith Derdyk comenta que para a criança de 18 meses é muito natural, ao desenhar, expandir seus traços para fora dos limites do papel. Segundo a autora:

Aos poucos, a criança vai percebendo as bordas, as pontas, a existência do campo do papel. Esse processo coincide, de certa forma, com sua própria socialização. A criança passa a diferenciar o que existe fora e o que existe dentro do papel e, similarmente, percebe o eu e o outro, o que é “meu” e o que é do “outro”. O campo do papel se torna o campo do possível, do devaneio, da invenção e também o campo da concretização de suas carências e de seus desejos.¹⁰⁴

¹⁰² Livre tradução de: “comporta un conjunto de rituales, ritmos personales y rutinas cotidianas; constituye el reflejo del habitante, de sus sueños, sus esperanzas, sus tragedias y su memoria. El escenario donde transcurren nuestros dias es nuestro autorretrato em tres dimensiones.” Gustau Galfeti, **Mi casa Mi paraíso**, p.13.

¹⁰³ Edith Derdyk, **Formas de Pensar o Desenho: Desenvolvimento do Grafismo Infantil**, p.25.

¹⁰⁴ Ibid., p.23.

Crescemos e encontramos-nos inseridos em uma sociedade marcada por mudanças e misturas: culturais, de valores e paradigmas. Constantes alterações implicam necessariamente na reabilitação do indivíduo ao seu meio. É ante esta falta de identidade contemporânea que o ambiente doméstico, o interior do habitat familiar, parece ser o lugar de reencontro do ser com as suas origens, com o seu universo próprio e particular. Mas é também, ao mesmo tempo, um ponto de fuga onde o indivíduo sente-se à vontade para suprir uma necessidade de alienação (ou liberação) de toda esta angústia provocada pelo convívio social externo.

A identidade é formada nesta resposta de adaptação do ser ao mundo que o cerca, num processo de dialogo e contraste. Buscamos reconhecer nossa identidade na diferença. Cattani comenta a ambiguidade entre estranhamento e identificação que nos provocam as obras que abrangem o corpo:

[...] quando a obra coloca o corpo em questão, qualquer corpo, ela nos interpela de modo específico. Trata-se de jogos especulares, nos quais nos vemos no corpo figurado ou sugerido; corpos que se transformam, que se desdobram em nossos corpos. Trata-se, ainda, de ambigüidades de sentidos, no vai e vem entre o EU e o outro, que estabelecem múltiplas e variáveis relações¹⁰⁵.

Diante de uma figura de um corpo consideravelmente diferente do nosso, pode-se perguntar: até que ponto somos semelhantes a estes corpos? Mas também, quando este corpo é contraposto a um cenário naturalista, uma dúvida é pertinente: afinal, porque esta substituição de corpos?

Substituído ou não, o corpo permanece, é presente. Mas encontra-se modificado, transformado, fantasiado. É a idéia de um corpo, que não é um ideal de um corpo. A figura destaca-se no espaço, o confronta, opõem-se a ele.

Se você me faz pensar em coisas profundas sobre mim, então eu também sou você. Estamos sempre buscando algo de nós mesmos, algo de conhecido nas coisas com as quais entramos em contato. Estar em contato com alguma coisa, pessoa, ou objeto, é olhar para si mesmo, como se o outro fosse nosso espelho. Os objetos nos transformam da mesma forma que o nosso olhar transforma os objetos.

Conforme Baudrillard, o objeto é aquilo que melhor se deixa personalizar e “é no seu sentido estrito, realmente um espelho: as imagens que devolve podem

¹⁰⁵ Icleia Cattani, **Mestiçagens na arte contemporânea**, p.30.

apenas se suceder sem se contradizer. É um espelho perfeito já que não emite imagens reais, mas aquelas desejadas.”¹⁰⁶ O autor nos propõe ainda que:

Admitamos que nossos objetos cotidianos sejam com efeito os objetos de uma paixão, a da propriedade privada, cujo investimento afetivo não fica atrás em nada àquele das paixões humanas, paixão cotidiana que frequentemente prevalece sobre todas as outras, que por vezes reina sozinha na ausência das outras.¹⁰⁷

Neste sentido é possível fazer uma relação da geometrização das figuras em meu trabalho com os objetos que a cercam.

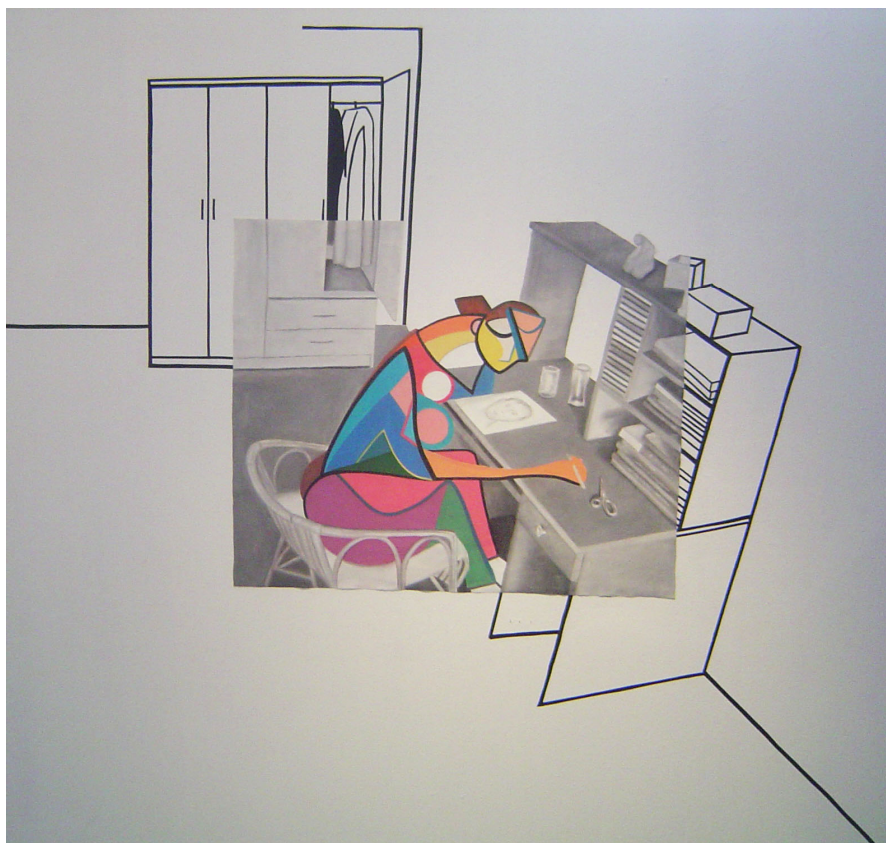


Figura 44. Eu só queria o teu fundo, Michele Martines, 2009.

¹⁰⁶ Jean Baudrillard, **O sistema dos objetos**, p. 98.

¹⁰⁷ Ibid, p. 98.

O conteúdo narcisista do trabalho evidencia-se no momento em que fotografo imagens do meu habitat, que são espaços de referencia particular e argumento que as figuras representadas estão substituindo a minha própria imagem, em situações cotidianas. A priori não há nenhuma intenção de que estas figuras pareçam-se comigo. No entanto, conforme meus desenhos vão sendo desenvolvidos e à medida que busco desprender-me da referencia “picassiana”, percebo que intuitivamente meus traços reais refletem-se nas figuras. Um exemplo disso está nos olhares das figuras que compõem as ultimas obras realizadas: *Não esquecer o ursinho cego* [Fig.40, p.77] e *Eu observando minha figura* [Fig.24, p.55].

No trabalho *Eu só queria o teu fundo* [Fig.44, p.85], a figura “estilizada” desenha um retrato naturalista, o que pode despertar a idéia de que as demais pessoas que habitam o universo destes trabalhos não são figuras estilizadas. Talvez porque a figura – eu – não seja ciente da própria imagem, ou por considerar-se diferente imersa em um universo próprio, distante do mundo comum.

Ainda versando sobre a questão de espelharmo-nos, seja em figuras ou em objetos e coisas com as quais em algum momento nos identificamos, confundindo os limites de nossa própria identidade, uma personagem de minha vivência cotidiana que sempre me intrigou é a minha avó materna. Dizem que ela foi uma mulher muito bonita e vaidosa quando jovem. No entanto ao envelhecer desenvolveu uma espécie de síndrome do pânico. É como se ela tivesse optado por conservar na memória das pessoas que a conheceram na juventude sua imagem daquele tempo.

Só por uma razão muito urgente ela sai de casa. Geralmente fica no quarto. Lembro-me de ir visitá-la e ela me contar histórias como se estivesse falando de uma vizinha, ou amiga próxima, mas que na verdade era a personagem de uma novela. E quando ela me contava um sonho que havia tido naquela noite, certamente este sonho tinha relação com a novela que ela estava acompanhando pela Televisão.

Para mim ela personifica o mito de entrar para o aparelho televisor e vivenciar as experiências das personagens como se fossem suas próprias experiências reais. Fato que pode ser relacionado à idéia de simulacro difundida por Baudrillard em meados dos anos 80: “já não há imperativo de submissão ao modelo

ou ao olhar. <VOCÊS são o modelo!> <VOCÊS são a maioria!> Esta é a vertente de uma sociedade hiper-realista, em que o real se confunde com o modelo”.¹⁰⁸

Conforme o autor nós não assistimos a um espetáculo, porque o espetáculo é a própria realidade. A representação de experiências cotidianas nos familiariza de tal forma com a obra assistida, que é como se estivéssemos revivendo nossas próprias experiências reais, mesmo que estas sejam apresentadas de forma idealizada.

Veio-me em mente a estória de Dom Quixote de La Mancha, do escritor espanhol Miguel Cervantes. Dom Quixote era um homem já em idade avançada quando começara a ler romances sobre cavaleiros e dragões e apaixonou-se de tal forma pelas estórias que passou a acreditar que era um cavaleiro e que poderia realmente viver aquelas aventuras. O livro foi publicado pela primeira vez em 1605. Qual é a diferença entre a “era do simulacro e da simulação” que vivenciamos e os delírios quixotescos? Agora convivemos com aparelhos tecnológicos como a televisão e o computador. Quixote tinha os livros. Transformar a própria realidade em ficção, como forma de suprir desejos internos, é próprio da natureza humana.

Além da relação com os modelos presentes na mídia, também da minha própria imagem só tenho acesso de forma ilusionista, e na maioria das vezes espelhada – o ver-se, vendo-se, é impossível. Quando olho um espelho de frente, acredito estar me vendo, mesmo tendo consciência de que a mim apenas é possível ver a minha imagem. E assim, poso em frente ao espelho, analisando minha própria imagem, talvez até querendo parecer-me com os modelos que carrego em meu imaginário.

Kátia Canton comenta que o artista, ao se auto-retratar, se expressa numa tentativa de leitura e transmissão de suas características físicas e de sua interioridade emocional. “O auto-retrato é o espelho do artista. Ali se reflete a própria imagem assim como a imagem da arte e de um determinado contexto em que a obra se inscreve”.¹⁰⁹ Desde meus primeiros trabalhos que tem a casa como temática, as figuras femininas aparecem em minhas pinturas desempenhando atividades cotidianas em um espaço que é íntimo meu. Ao elaborar esta proposta, parti do princípio de que eu me projeto nas coisas com as quais me relaciono, seja a

¹⁰⁸ Jean Baudrillard. **Simulacros e Simulação**, p. 42

¹⁰⁹ Kátia Canton, **Novíssima Arte Brasileira**, p.68.

personagem de um filme, uma música, uma imagem estática ou uma série de outras coisas que a mim são apresentadas. Sendo esta figura uma projeção minha, é como eu me vejo.

Canton comenta ainda que a auto-imagem contemporânea não se constroi como mera representação narcísica, ao invés disso,

[...] se ela se mantém como uma forma de reivindicar identidade, seu foco está na produção de um estranhamento, uma sensação de incômodo – aquela remanescente sensação de se olhar no espelho e não se reconhecer. Essas emoções estão ligadas à situação do ser humano contemporâneo, inserido numa sociedade de informação eletrônica e virtual, pressionado pela mídia, sufocado pelas imposições velozes de tempo e espaço que se configuram na realidade cotidiana das cidades.¹¹⁰

Segundo Canton, o corpo na contemporaneidade “orquestra um jogo multifacetado de conteúdos, manipula materialidades e emoções e, finalmente, escapa de suas conexões mais imediatas com a realidade, assumindo contornos rarefeitos, estéreos, artificiais e, muitas vezes, irônicos.”¹¹¹ Assim o corpo passa a expressar comentários sobre sexo, morte, religião, decadência, espiritualidade, situações e anseios que permeiam a vida contemporânea.



Figura 45.
Cindy Sherman
Untitled Film Still #3,
1977

Refletindo algumas destas questões, a artista norte-americana Cindy Sherman produz obras fotográficas onde ela mesma aparece incorporando personagens clichês de estereótipos femininos [Fig.44]. A artista literalmente veste

¹¹⁰ Kátia Canton. **Novíssima Arte Brasileira**, p. 68.

¹¹¹ Idem, p.52.

as fantasias criadas pela mídia, revelando, segundo Klaus Honnef, “o poder das imagens tecnológicas sobre a consciência e o comportamento humano; as suas obras constituem um reflexo exemplar do onipresente mundo dos *media* comerciais,”¹¹² O mesmo autor diz, sobre a obra de Sherman, que:

Contudo, as suas obras não traduzem auto-admiração ou vaidade. A atriz interpreta sempre novos papéis, papéis esses que são arquétipos femininos veiculados por filmes e revistas ilustradas e determinados pela sociedade, que impõe determinados modelos de comportamento principalmente à mulher e que, na sua maioria, se tornaram rígidos chavões.¹¹³

Sherman faz uso da própria imagem, porém vestindo a fantasia de modelos conhecidos do público. Simula uma pintura clássica ou a cena de um filme, posando no papel da figura principal da imagem reproduzida. Em meu trabalho ocorre o contrário. As figuras representadas é que aparecem como se estivessem simulando cenas do meu dia-a-dia. Oculto a imagem realista do meu corpo, substituindo-a por outra, representada, inventada.

Mas nesse mostrar-se e esconder-se, de maneira artificial, caracterizada pela manipulação evidente das imagens, são expostas preocupações e desejos muito íntimos. Conforme salienta Canton, a memória corporal torna-se, na arte contemporânea, um bem incomensurável de riquezas afetivas, que o artista desnuda e oferece ao espectador com a cumplicidade e a intimidade de quem abre um diário.

¹¹² Klaus Honnef, **Arte Contemporânea**, p. 83.

¹¹³ *Ibid.*

4.3 Pintura na Parede e Paredes da Pintura

Um quadro dentro de um quadro diz respeito a um espaço dentro de outro espaço. A série *Ambiências na Parede* traz imagens de interiores que eventualmente apresentam outras imagens (pinturas) compondo o cenário. Por vezes uma obra que compõem a própria série aparece como alegoria de um trabalho realizado posteriormente. Assim as obras vão tendo desdobramentos à medida que uma faz referencia a outras. Este assunto é abordado de forma bastante interessante no livro do escritor francês Georges Perec, intitulado “A coleção particular”.

Esta obra literária conta a estória de um quadro que representa outros quadros. Uma pintura que foi encomendada por um colecionador de arte: Hermman Raffke, a um pintor: Heinrich Kurz. Nela o pintor retratou um ambiente onde estavam expostas as cem pinturas favoritas do colecionador. O trabalho, em perspectiva, representa uma vasta peça retangular, sem portas nem janelas aparentes, cujas três paredes visíveis são totalmente cobertas de quadros. Apresentando assim um amplo panorama da coleção de Raffke, que também é retratado no quadro.

A pintura cita também, entre as muitas obras, ela mesma. Ou seja, a pintura de Kurz também é reproduzida entre as obras expostas no ambiente. E nessa reprodução há uma outra reprodução. Assim seguem sucessivas e infinitas reproduções até o limite permitido pelo olho e pelo pincel. Nas palavras de Perec, “a obra oscila num universo propriamente onírico, no qual seu poder de sedução se amplia até o infinito e no qual a precisão exacerbada da matéria pictórica, longe de ser seu próprio fim, deságua subitamente na Espiritualidade do Eterno Retorno.”¹¹⁴

Neste ponto Perec coloca um questionamento interessante para se pensar na arte contemporânea,

[...] a obra era uma imagem da morte da arte, uma reflexão especular desse mundo condenado a repetição infinita de seus próprios modelos. E essas variações minúsculas, de cópia a cópia, que tanto haviam exacerbado os visitantes, eram talvez a expressão última da melancolia do artista: como se, pintando a própria história de suas obras através da história das obras

¹¹⁴ Georges Perec, **A coleção particular**, p.18.

alheias, tivesse conseguido, por um instante, contrariar a “ordem estabelecida” da arte e reencontrar a invenção além de enumeração, a manifestação espontânea além da citação, a liberdade mais além da memória.¹¹⁵

Esta passagem do texto pode ser relacionada à ideia defendida por Arthur Danto sobre o fim da História da Arte, quando ele discute as profundas transformações ocorridas na arte a partir da década de 60, mais especificamente com o surgimento da Arte Pop e Andy Warhol. Para o autor “sempre é possível aos artistas uma apropriação das formas da arte passada e o uso, para seus próprios fins expressivos”¹¹⁶. O autor justifica que prefere chamar a Arte Contemporânea de Pós-histórica, por ela ser “menos um estilo de fazer arte do que um estilo de usar estilos”¹¹⁷ e mesclar ainda mais os limites entre arte e vida (questão que já havia sido abordada pela Arte Moderna), tendo, também, objetos comuns transfigurados em arte.

Perec faz outro apontamento em que podemos refletir sobre a questão da apropriação na arte, quando diz que a *Coleção Particular*, quando exposta, provocou fascínio sobre o público que a apreciava. Mas sobre este fascínio o autor questiona se o que o público tanto admira no quadro seria o gênio dos pintores citados ou a vigorosa transposição que Kürz logrou.¹¹⁸ Questões semelhantes já surgiram durante minha práxis, principalmente com relação aos trabalhos da série *Fantasia do Cotidiano*, que traziam imagens de nus femininos retiradas de obras pictóricas da História da Arte. Este apontamento é pouco relevante no panorama da Arte Contemporânea, em que o encantamento da técnica (como alguém conseguiu fazer isso?) perdeu lugar para as “grandes sacadas” (como ele conseguiu elaborar isso?). Ainda assim, ficam questionamentos como o exemplo bastante citado por Danto: Por que a Brillo Box de Andy Warhol é arte e as Brillo Boxes vendidas no mercado não são?

Apropriar-me é eleger algo: uma figura, uma frase, um espaço. Segundo Icléia Cattani, “por trás desse princípio de apropriação, estão presentes o artista, sua história pessoal, a história maior, na qual ele se encontra inserido, e sua

¹¹⁵ Georges Perec, **A coleção particular**, p.25.

¹¹⁶ Arthur Danto, **Após o fim da Arte**, p. 220.

¹¹⁷ Ibid, p. 12.

¹¹⁸ Georges Perec, Op. Cit., p.17.

circunstância”.¹¹⁹ Em meu trabalho, para definir a composição, minhas decisões são tomadas com base em aspectos do que observo na busca de um ângulo que julgo interessante do ambiente natural da casa. Portanto, há um direcionamento prévio, dentro de um certo âmbito de intenções. Depois de observar e de selecionar os elementos observados no contexto cotidiano, aproprio-me desses elementos associando-os e articulando-os no plano pictórico.

A imagem da minha casa, dentro de uma pintura, poderia ser qualquer casa. Mas quando aparecem minhas pinturas compondo o cenário, isso é algo que diferencia a minha casa de outras casas. Ressurgem, nestas obras, pinturas anteriores; porque ali elas estavam no momento da fotografia, mas também porque assim eu queria que fosse.

Uma tela dentro de uma tela é algo presente também na poética do pintor belga René Magritte. Em *A Condição Humana* [Fig.46], Magritte pintou a imagem de uma janela, à sua frente está um cavalete que contém uma pintura exatamente igual à paisagem por de trás (na janela). A pintura e a paisagem se encaixam, dificultando a nossa percepção quanto ao que seria quadro ou “realidade”.

Ambas são ilusões perfeitas, cópias fiéis de paisagem. Mas ao mesmo tempo, ambas são pinturas. Tinta sobre tela. Aqui a semelhança é usada para expulsar a própria semelhança. Tela e realidade confundem-se. Mas reforçam a idéia de que, de fato, elas só se confundem porque ambas são uma pintura.¹²⁰

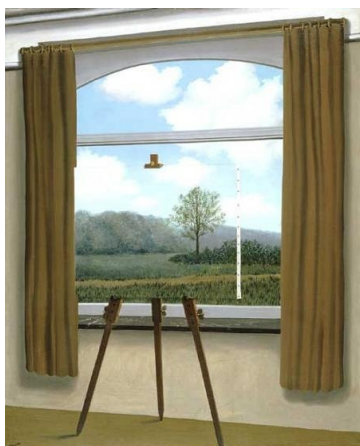


Figura 46.
René Magritte,
A condição humana,
1935.

¹¹⁹ Icleia Cattani, **Imagens Mestiças**, p.92.

¹²⁰ Paulo Menezes, **A Trama das Imagens**, p.234.

Magritte representa um quadro dentro de outro quadro com a intenção de mais uma vez trazer a tona a sua maior inquietação como artista: a capacidade de trair a realidade, e lembrar que numa pintura tudo é pintura.

No trabalho *Pintura de cavalete* [Fig.47] um cavalete é representado sobre a parede através do desenho com as fitas de adesivo preto, sobreposto a ele uma pintura “real” é representada seguindo a ilusão perspectiva das linhas do desenho. O cavalete está, a meu ver, representado de modo a fundir-se ao espaço comum da parede. Assim como na obra de Magritte, aqui a pintura está representando uma pintura. Porém Magritte contrasta a pintura representada com a própria pintura, causando intencionalmente certa confusão ao observador. Aqui faço o contrário, saliento, diferencio a natureza dos dois espaços através da distinção entre os procedimentos.



Figura 47.
Pintura de Cavalete,
Michele Martines,
2009.

No livro *A coleção particular*, Perec comenta que o tipo de pintura comumente chamado de “coleção particular” foi uma tradição nascida na Antuérpia em fins do século XVI, e que perpetuou-se ininterruptamente através das principais escolas europeias até meados do século XIX.

Na História da Arte encontramos registros de algumas pinturas que exemplificam bem a tradição que inspirou Perec a escrever sua trama. É o que podemos observar na obra *Galeria de Cornelis van der Geest* [Fig.48], do pintor holandês Willen van Haecht. Em 1628 van Haecht foi contratado por Cornelis van der Geest, um rico comerciante da Antuérpia, e também colecionador de arte. Van Haecht retratou a galeria de arte de Cornelis enquanto era visitada por pessoas importantes da sociedade. No retrato da extensa coleção podemos reconhecer desde cópias de famosas esculturas antigas até pinturas de Rubens, contemporâneas de quando a obra foi executada¹²¹.



Figura 48. Willen van Haecht, *Galeria de Cornelis van der Geest*, 1628.

Acredito que estas obras que fazem referência a tantos outros quadros possuam um caráter enigmático dado pela associação dos muitos significados, e pela curiosidade despertada por cada imagem. Colocando o espectador na mesma situação de Édipo diante da esfinge, com seu enigma: “Decifra-me ou devoro-te”. E

¹²¹ <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/h/haecht/gallery.html> - consultado em 16/02/2009.

neste “decifrar” entram os conteúdos diversos, significados que já estão presentes historicamente, ou outros, pessoais do espectador e, muitas vezes alheios a intenção do artista, pois existem imagens que sugerem ideias. O que está dado traz em si também conteúdos e significados dados, pré-existent à instauração da obra. Segundo Perek, “A par da própria noção de museu e, com certeza, de quadro como valor venal, o princípio inicial da “coleção particular” fundava o ato de pintar numa “dinâmica reflexiva” que hauria suas forças na pintura alheia.”¹²²

Quando se fala em um lugar onde estão expostas obras de arte, geralmente associamos este lugar a um museu. Pesquisando artistas referenciais para meu trabalho, deparei-me com a obra “Gonper Museum” [Fig.49], do artista brasileiro Fabiano Gonper. Trata-se de uma espécie de museu particular em processo. O artista vem desenvolvendo esta obra, em construção, desde 1998 e aos poucos vem se utilizando de vários meios para existir. “A obra de Fabiano Gonper prescinde de um espaço para ser exposta. Ela é seu próprio espaço. Trata-se de um museu ocasionalmente instalado em uma instituição “hospedeira”¹²³. O artista instala no local de exposição linhas sobre as paredes, em perspectiva, que recriam uma espécie de museu dentro dos próprios museus e instituições culturais que ocupa.

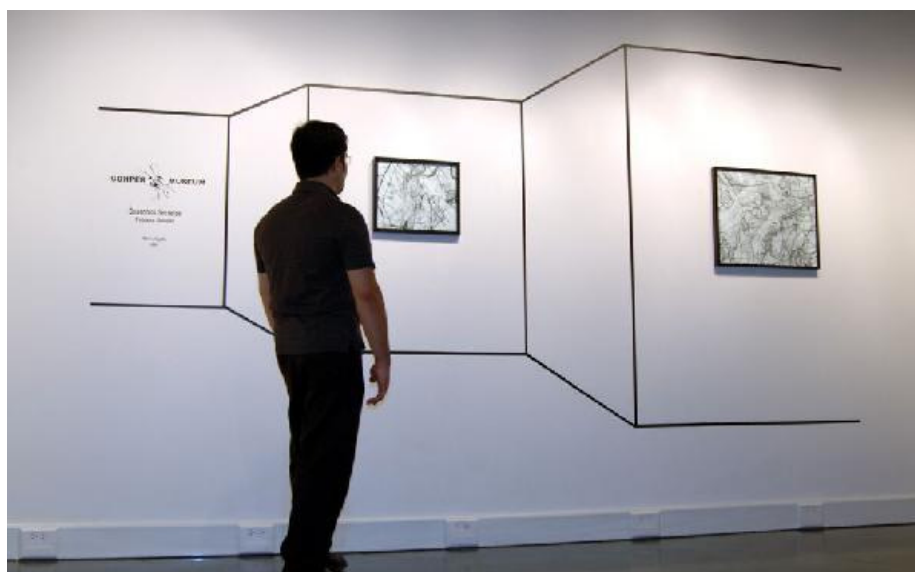


Figura 49. Fabiano Gonper, **Gonper Museum**, 2003-8.

¹²² Georges Perek, **A coleção particular**, p.22.

¹²³ Texto de Juliana Monachesi, no folder da exposição individual de Fabiano Gonper na Temporada de Projetos do Paço das Artes em março de 2004.

O desenho perspectivo na parede, traçado com linhas firmes e duras é análogo ao que realizo em minha proposta. Entretanto, ao contrário da obra de Gonper, em meu trabalho o desenho na parede é a continuação da imagem representada na tela, que é recortada, não há separação entre tela e desenho. Já os quadros que compõem a obra de Gonper são instalados como se estivessem expostos nas paredes ilusórias desenhadas no espaço real.

Dentro deste “museu” inventado, Gonper coloca seus desenhos e trabalhos, assim como de artistas convidados por ele, como se fizessem parte da coleção de seu próprio museu imaginário.

O museu não é o lugar de origem da obra, a obra de arte não nasceu para estar num museu. Este é um fenômeno do século XIX, gradativamente a obra é feita para estar no museu. A proposta do *Gonper Museum*, assim como A coleção particular, pode ser relacionada à idéia de museu particular é o espetáculo de imagens que cada um pode agrupar, organizar, formar. Cada um é seu próprio curador. A ideia de um museu particular de imagens, de um museu imaginário que é formado pelo que conhecemos mesmo sem ir a um museu, ou seja, conhecemos pela reprodução, pela biblioteca, pela internet, etc. Assim, temos o privilégio de conhecer obras distantes no espaço e no tempo. Não podemos comprar a obra, mas podemos ter a imagem. A reprodução não rivaliza com a obra, mas a evoca.¹²⁴

¹²⁴ André Malraux, **O Museu Imaginário**.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro momento desta pesquisa, trabalhei com a ideia de dar sequência à imagem representada na pintura, instalando parte da obra na parede. Mas apenas com a ideia, sem executá-la. Ao realizar a montagem do primeiro trabalho percebi que, numa pesquisa poética, grande parte das perguntas e respostas surge nesses momentos de contato com a obra. Foi após esta montagem que decidi fixar a tela diretamente na parede, sem chassi, e recortar partes da pintura, contornando alguns objetos, com o objetivo de obter maior integração entre as partes do trabalho.

Embora existam tempos distintos no processo de instauração das “partes” destes trabalhos, percebi que eles devem ser pensados em sua totalidade desde o princípio do fazer. Desde a escolha do “canto” da casa a ser fotografado, já pensando nos recortes da tela, nas linhas da parede.

Em outro momento de observação da obra instalada, surgiu à vontade de elaborar trabalhos maiores, ocupando a parede do teto ao chão, com o intuito de tornar mais sensível à percepção da obra no espaço em que é instalada. As alterações que o trabalho sugere quando observado demonstram o quanto o processo de criação em artes visuais realmente resulta de um diálogo constante e reflexivo entre o artista e a obra.

Em minha práxis, a contraposição de elementos distintos é presente desde início de minha atividade artística. Com o tempo, os trabalhos plásticos vão exigindo renovações. Assim, a série *Ambiências na Parede* foi elaborada a partir da vontade de combinar diferentes sistemas de representação sobre um plano bidimensional, e ao recortar partes da pintura e realizar parte do trabalho diretamente no plano da parede outros aspectos somaram-se ao interesse inicial de meu fazer artístico.

É natural que os trabalhos plásticos sugiram novas possibilidades de formação. Neste sentido, *Ambiências na Parede* é, sem dúvidas, um desdobramento da série *Fantasia do Cotidiano* (2005-2007). No entanto, recordo-me que ao finalizar cada pintura da série *Fantasia do Cotidiano*, tinha a sensação de ter um

trabalho bem resolvido, finalizado. As obras da série atual não me causam esta sensação pois suscitam-me muitas alternativas de composição. De modo que, neste momento de conclusão do curso de Mestrado, percebo o resultado final desta pesquisa – os oito trabalhos plásticos que apresento – como o início de um percurso, ou uma série.

No texto, a ênfase de minha poética centrou-se nas diferentes concepções espaciais que as obras apresentam e/ou sugerem: os espaços representados, a relação da obra com o espaço comum e a reflexão sobre os ambientes do próprio habitat. A aproximação com trabalhos de outros artistas foi realizada buscando semelhanças e contrapontos com minha proposta. Seja por aspectos formais, ou pela proximidade das questões investigativas, um dos intuitos desse tipo de diálogo é o de encontrar, na complexidade das propostas de outros artistas, a complexidade de minha própria produção revelada.

Minhas buscas e questionamentos sobre os entendimentos do meu trabalho foram fomentadas por novas especulações e possibilidades. Nas palavras de Edith Derdyk, a “imagem final é, sem dúvida, o reflexo de todo o processo de pesquisa da transformação continua da imagem. A obra não é algo totalmente definitivo, é sempre um passo adiante. Sempre existe um além.”¹²⁵ Entendo este *além* como as inúmeras variantes que podem nascer a partir da série iniciada e também como a atuação do espectador ao interpretar a obra.

Algumas dúvidas, que permanecem em aberto, só encontrarão respostas no enfrentamento dos conflitos, incertezas e subjetividades que permeiam o processo poético de criação artística, ou seja, na continuação deste fazer. Na experimentação das possibilidades de desdobramentos que os trabalhos sugerem: “E se o desenho na parede for gradualmente desconstruindo a ideia de perspectiva, ao invés de dar continuidade?”; “E se eu incluir papel de parede e colagens na composição das obras?”; “E se eu buscar mais a marca do pincel, a gestualidade?”; “E se a pintura fosse fragmentada, ao invés concentrar-se em uma área do trabalho?”...

¹²⁵ Edith Derdyk, **Formas de pensar o desenho**, p.184.

REFERÊNCIAS

- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- _____. **O Olho Interminável: Cinema e Pintura**. São Paulo: Cosacnaify, 2000.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BELLUZZO, Ana Maria. **Carmela Gross**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- BRITES, Blanca. TESSLER, Elida. (org.) **O Meio Como Ponto Zero: Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.
- CANTON, Kátia. **Novíssima Arte Brasileira**, São Paulo: Iluminuras, 2001.
- CATTANI, Iceia Borsa. (org.) **Mestiçagens na Arte Contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- _____. **Imagens Mestiças**. In: **Alfredo Nicolaiewsky**. Porto Alegre: FUNPROARTE, 1999, p.91-101.
- CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. São Paulo: Lemos, 2002.
- CHIPP, H.B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CIRLOT, Lourdes. **Últimas Tendências**. 2ª ed, Col. História Universal Del Art. Barcelona: Planeta, 1990.
- DANTO, Arthur. **Após o Fim da Arte**. São Paulo: Edusp, 2006.
- DELEUZE, Gilles. & GUATTARI, F. **O que é a filosofia?**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DERDYK, Edith. **Formas de Pensar o Desenho : Desenvolvimento do Grafismo Infantil**. São Paulo: Scipione, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **La Demeure, La Souche: Apparentements de L'artiste**. Paris: Minuit, 1999.
- DOMINO, Christophe. **L'art Contemporain**. Paris: Éditions Scala, 1994.

DUARTE, Paulo Sergio. **Daniel Buren: Textos e entrevistas escolhidos [1967-2000]**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. Campinas, SP: Papirus, 1993.

GALFETTI, Gustau Gili. **Mi Casa, Mi Paraiso: La construccion del universo domestico ideal**. Barcelona: GG, 1999. 191 p. ISBN 84-252-1789.

GREENBERG, Clement. "A Pintura Moderna". In: FERREIRA, Gloria e COTRIM, Cecília (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges.

HOCKNEY, David. **O Conhecimento Secreto**. São Paulo: Cosac Naif, 2001.

HONNEF, Klaus. **Arte Contemporânea**. Colônia: Taschen, 1994.

JANSON, H. W. **História da Arte**. 5 edição. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KERN, Maria Lúcia B., ZIELINSKY, Mônica, CATTANI, Iclea Borsa. **Espaços do Corpo**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

LICHTENSTEIN, Jaqueline (Org.). **A Pintura – Vol. 9: O Desenho e a Cor**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MALRAUX, André. **O museu imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2000.

MENEZES, Paulo. **A Trama das Imagens**. São Paulo: Edusp, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Dúvida de Cézanne**. In: CHAUÍ, M. S. (Org.), **Maurice Merleau-Ponty: Textos Selecionados**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MORAES, Angélica de. (org.) **Regina Silveira: Cartografias da sombra**. São Paulo: Editora da USP, 1995.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PEREC, George. **A coleção particular**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

RUHRBERG, Klaus; SCHNECKENBURGER, Manfred; FRICKE, Christiane; e HONNEF, Klaus. **Arte del Siglo XX – Pintura – Escultura – Nuevos Medios – Fotografía**. Barcelona: Tachen, 2001.

TASSINARI, Alberto. **O Espaço Moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VINCI, Léonard de. **Traité de la Peinture**. Paris: Librairie Delagrave, 1934.

WARNCKE, Carten-Peter. **Picasso**. Lisboa: Taschen, 2006.

WOLLHEIM, Richard. **A pintura como arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WOOD, Paul...[et alii]. **Modernismo em Disputa: a arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998

Catálogos:

FARIAS, Agnaldo. **Daniel Senise – The piano factory**. Galeria Ramis Barquet, Rio de Janeiro, 2002.

MARAR, Ton. In: **Do conceito ao espaço: Regina Silveira e Eduardo Coimbra**. Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2002.

ROSE, Bernice. **Alegories of Modernism: Contemporary Drawing**. The Museum of Modern Art, New York, 1992.

Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, **II Bienal de Artes Visuais do Mercosul**: Catálogo geral, Porto Alegre: FBAVM, 1999.

Artigos em anais e revistas:

CORONA, Marilice. **Auto-Referencialidade e Meta-Pintura**. Anais do 15 Encontro Nacional da ANPAP. Arte: Limites e Contaminações, VI.02, Salvador, 2007.

JUNQUEIRA, Fernanda. **Sobre o Conceito de Instalação**. Gávea. Revista de Arte e Arquitetura. Rio de Janeiro. VI. 14. Set. 1996.

LEON, Denise; MONTY, L. **Cézanne e o Olhar**. Revista Arte em São Paulo, São Paulo, n.12, 1982.

PAQUET, Bernard. **A Heterogeneidade e a Instauração da Pintura**. Revista PortoArte, Porto Alegre, UFRGS, ano VI, n. 21, Jul/Nov. 2004.

Web:

HERKENHOFF, Paulo. **Pintura/ Sutura**. In: Adriana Varejão. São Paulo: Galeria Camargo Vilça, 1996. [on-line]. Disponível em: http://www.adrianavarejao.net/site#/pt-br/textos_selecionados/pintura_sutura
acesso em: 08/11/2009

RAMOS, Paula. **A intimidade compartilhada**. [on-line]. Disponível em: <http://www.martapenter.com.br/textos.htm>
acesso em: 19/12/2009

MARTORANO, Leila. **Recordatórios: notas sobre memória e fotografia**. [on-line]. Disponível em:

<http://interartive.org/index.php/2009/12/recordatorios/>
acesso em: 05/01/2010

Dissertação:

GUANGIROLI, Solana Maria Lia. **Memórias da mesa: A construção de uma história através dos objetos cotidianos**. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.