

Universidade de Brasília

PPG ARTE – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

Cor, matéria e espacialidade: considerações sobre pintura

Gabriela Guimarães Starling de Souza

Brasília, julho de 2015.

Universidade de Brasília

PPG ARTE – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

Cor, matéria e espacialidade: considerações sobre pintura

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília como requisito à obtenção ao grau de Mestre em Artes Visuais na Linha de Pesquisa Poéticas Contemporâneas.

Orientador: Prof. Dr. Vicente Martínez

Gabriela Guimarães Starling de Souza

Brasília, julho de 2015.

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, que possibilitou esta pesquisa, por meio da concessão da Bolsa de Mestrado – GM.

Ao prof. Dr. Vicente Martínez (PPG-Arte/UnB) por ter aceitado orientar essa pesquisa e pela confiança em meu trabalho, o qual vem acompanhando de perto e contribuindo para seu desenvolvimento já há bastante tempo.

À prof^a. Dr^a. Elisa de Souza Martínez (PPG-Arte/UnB) pelas valiosas contribuições que deu a esse trabalho, e por ter aceitado participar das minhas bancas de qualificação e defesa de mestrado.

Ao prof. Dr. Elyeser Szturm (VIS/UnB) por ter aceitado participar das minhas bancas de qualificação e defesa de mestrado, e por ter também contribuído imensamente para que meu trabalho tenha se tornado o que é.

Ao convite de Vicente Martínez para integrar a exposição *Setemais* (2014) e *CAL-Casa de Cultura da América Latina*. pelo espaço e apoio à realização da mostra.

A Matias Monteiro pelo convite para a exposição *20 – pintura e pictorialidade em Brasília* (2014) e à equipe do ECMV – Espaço Cultural Marcantônio Vilaça.

A minha mãe, pai e irmã, sempre presentes.

Aos amigos do coração, por toda a contribuição direta e indireta que deram a esse trabalho. Das “contribuições diretas” destaco o auxílio-fotografia e montagem de Jussara Pellicano e Silvie Eidam, além do apoio e aconselhamento de ordem variada.

A Joana e Fausto e meus amigos do Processo. A Vitor Borysow pela preciosa revisão do texto, e pelos “palpites” muito bem vindos.

Aos meus colegas do PPG-Arte.

Ao Marcos, pelo carinho e pela paciência.

RESUMO

A presente dissertação é o resultado de um aprofundamento nos aspectos processuais e conceituais de minha pesquisa artística, a qual aborda a pintura sob o enfoque espacial, matérico e cromático. A investigação de procedimentos como a colagem e a *assemblage* tornam-se pertinente pela ênfase dada aos procedimentos de montagem e combinação de materiais provenientes de diversos contextos. O conceito de *bricolagem* formulado pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss (1962) e trazido para o contexto das artes plásticas pelo semiótico Jean-Marie Floch complementa o aspecto conceitual da colagem e da *assemblage* como estratégias de reconstrução de significados. A semiótica visual, que tem como referência o autor A. J. Greimas (1984), é um dos pilares teóricos desse trabalho, o qual aborda a obra de arte como um texto e privilegia o fazer interpretativo e o ponto de vista do sujeito na construção do objeto de pesquisa.

Palavras-chave

Texto, pintura, colagem, *assemblage*, instalação, bricolagem, Semiótica

ABSTRACT

This dissertation is the result of an in-depth analysis of the procedural aspects and conceptual aspects of my artistic research, which addresses the paint under the focus space, material and color. The research procedures such as collage and *assemblage* become relevant by the emphasis given to assembly procedures and combination of materials from different contexts. The concept of *bricolage* formulated by anthropologist Claude Levi-Strauss (1962) and brought to the context of the arts by semiotician Jean-Marie Floch complements the conceptual aspect of bonding and the *assemblage* as strategies for reconstruction of meanings. The Visual Semiotics, which has as a reference the author A. J. Greimas (1984), is one of the pillars of this theoretical work, which deals with the work of art as a text and favors make interpretative and the point of view of the subject in the construction of the research object.

Keywords

Text, painting, collage, assemblage, installation, Bricolage, Semiotics

LISTA DE FIGURAS

<i>Imagem 1. Paul Cézanne. Montanha de Santa Vitória, 1902-04. Óleo s/ madeira. 70 x 89 cm.</i>	16
<i>Imagem 2. Georges Braque. Telhados em Céret, 1911. Óleo sobre tela. 88 x 65 cm.</i>	17
<i>Imagem 3. Pablo Picasso. Garrafa de Vieux Marc, copo violão e jornal, 1913. Colagem, bico de pena e nanquim sobre papel. 46,7 x 62,5 cm.</i>	19
<i>Imagem 4. Pablo Picasso. Violino, 1912. Jornal e carvão sobre papel. 62 x 47 cm.</i>	19
<i>Imagem 5. Picasso. Partitura musical e violão, 1912. Colagem e carvão sobre papel. 42,5 x 48 cm.</i>	19
<i>Imagem 6. Kurt Schwitters. Merz 460. Two Underdrawers, 1921. Papel colorido e tecido sobre cartolina.</i>	20
<i>Imagem 7. Kurt Schwitters. Santa Klaus, 1922. Recortes de papel sobre cartolina. 28,4 x 20,8 cm.</i>	21
<i>Imagem 8. Kurt Schwitters. Merz 32 A. The cherry Picture, 1921. Recortes de papel, tecido, cortiça, metal, madeira, tinta e grafite sobre cartão. 91,8 x 70,5 cm.</i>	21
<i>Imagem 9. Kurt Schwitters. Merz Drawing, 1925. Recortes de papel e botão sobre papel. 33 x 23,8 cm.</i>	22
<i>Imagem 10. Kurt Schwitters. Revolving, 1919. Madeira, metal, corda, papelão, lãs, fios, couro e óleo sobre tela.</i>	23
<i>Imagem 11. Kurt Schwitters. Merzbau (dois ângulos distintos), 1933. Dimensões variáveis. Destruída em 1943.</i>	24
<i>Imagem 12. Jasper Johns. Fool's House, 1962. Óleo sobre tela com objetos. 183 x 91 cm.</i>	27
<i>Imagem 13. Three Flags, 1958. Encáustica sobre tela. 77,8 x 115,6 x 11,7 cm</i>	28
<i>Imagem 14. Robert Rauschenberg. Canyon, 1955. Técnica mista. 207,6 x 177,8 x 61 cm.</i>	29
<i>Imagem 15. Robert Rauschenbrg. Bed, 1955. Óleo e lápis sobre travesseiro, colcha e lençol, montados sobre madeira 191 x 80 x 16,5 cm.</i>	30
<i>Imagem 16. Jasper Johns. Tela, 1956. Encáustica e assemblage sobre tela. 76 x 63 cm.</i>	33

<i>Imagem 17. Gabriela Starling. Sem Título, 2010. Técnica mista: sacos plásticos, lona, papelão, tecidos, linha de costura, lã e spray. 170 x 143 cm.</i>	38
<i>Imagem 18. Gabriela Starling. Sem Título, 2010. Técnica mista: tecidos, sacos plásticos, lona, carvão,</i>	38
<i>Imagem 19. Gabriela Starling. Sem título (rosa + amarelo), 2013. Técnica mista: papel, plástico, tecido e linha de costura.</i>	41
<i>Imagem 20. Sem título (rosa + amarelo) - detalhe.</i>	43
<i>Imagem 21. Diego Velásquez. As fiandeiras ou A fábula de Aracne, 1655-1660. 220 x 280 cm.</i>	52
<i>Imagem 22. Gabriela Starling. Cores Quentes para Goethe, 2011. Telas plásticas e cabos de vassoura.</i>	54
<i>Imagem 23. Hélio Oiticica. Parangolé capa P4, 1964. Técnica mista. Dimensões variáveis.</i>	58
<i>Imagem 24. Hélio Oiticica. B08 Bólido vidro 02, 1963-64. Vidro, caixa de madeira, pigmento, tinta a óleo e emulsão de acetato polivinílico. Dimensões variáveis.</i>	58
<i>Imagem 25. Piet Mondrian. Composição 1 A, 1930. Óleo sobre tela. 75,2 x 74,2 cm.</i>	60
<i>Imagem 26. Gabriela Starling. Sem título (azul), 2012. Técnica mista: tela de nylon, papel de seda, pelúcia e linha de costura. 210 cm x 130 cm.</i>	61
<i>Imagem 27. Gabriela Starling. Sem título (vermelho + rosa), 2014. Técnica mista: tela, tecido e linha de costura. 182 cm x 162 cm x 8,5 cm.</i>	64
<i>Imagem 28. Gabriela Starling. Sem título (vermelho + rosa) – detalhe</i>	64
<i>Imagem 29. Mira Schendel. Droguinha, 1966. Folhas de papel de arroz retorcidas e trançadas. 66,6 x 26 x 15,7 cm</i>	68
<i>Imagem 30. Mira Schendel. Sem título (série Objetos Gráficos), 1968. Tipos datilografados sobre papel-arroz fino, entre placas de acrílico transparente, 50 x 50 x 0,6 cm</i>	70
<i>Imagem 31. Mira Schendel. Sem Título (série monotipias), 1965. Óleo sobre papel de arroz. 45,5 x 22,9 cm.</i>	70
<i>Imagem 32. Vicente Martínez. Sem título, 2004. Fita adesiva. 80 x 85 cm.</i>	71
<i>Imagem 33. Willian Turner. O incêndio da Casa dos Lordes e Comuns, 1834. Óleo sobre tela, 92,1 cm x 123,2 cm.</i>	81
<i>Imagem 34. Willian Turner. O incêndio da Casa dos Lordes e Comuns, 1834. Detalhe.</i>	83

<i>Imagem 35. Willian Turner. O incêndio da Casa dos Lordes e Comuns, 1834.</i>	
<i>Detalhe</i> _____	85
<i>Imagem 36. Cores Quentes para Goethe, 2010. detalhe.</i> _____	96
<i>Imagem 37. Laranja para Goethe, 2010 (ano de idealização do projeto). Flanelas de limpeza, dimensões variáveis. Vista da montagem realizada para a exposição 20: Pintura e pictorialidade em Brasília. Espaço Cultural Marcantônio Vilaça, TCU, ____</i>	96

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO.....	10
II. CAPÍTULO 1: PINTURA E ESPACIALIDADE.....	14
1. Espaço moderno e planaridade na pintura.....	14
1.1 <i>O espaço moderno.....</i>	15
1.2 <i>Colagem.....</i>	17
1.3 <i>Kurt Schwitters: “Merz”.....</i>	20
1.4 <i>Assemblage.....</i>	25
1.5 <i>Espaço “em obra”.....</i>	27
1.6 <i>A questão da planaridade na pintura soz a visão de Clement Greenberg.....</i>	31
1.7 <i>“Uma visão de modernismo”, de Rosalind Krauss.....</i>	34
1.8 <i>Materialidade e “sinais do fazer”: descrição do processo criativo e das características plásticas dos materiais.....</i>	37
1.9 <i>Sem título (rosa + amarelo), 2013.....</i>	41
2. Um olhar sobre a modernidade através da poesia de Charles Baudelaire.....	43
2.1 <i>A experiência da cidade.....</i>	44
2.2 <i>O trapeiro.....</i>	46
2.3 <i>O esgrimista.....</i>	48
III. CAPÍTULO 2: TRAMAS.....	50
1. Tela, tecido, teia: articulação entre materialidade e linguagem.....	51
2. Tramas.....	54
2.1 <i>Cores Quentes para Goethe, 2011.....</i>	54
2.2 <i>Grades.....</i>	59
2.3 <i>Sem título (azul), 2013.....</i>	61
2.4 <i>Papel.....</i>	62
2.5 <i>Pelúcia.....</i>	63
2.6 <i>Sem título (vermelho + rosa), 2014.....</i>	64
3. Relação entre materiais.....	66

4. Tecido matérico: obra “Droguinha”, de Mira Schendel.....	68
5. Da colagem à bricolagem.....	72
IV. CAPÍTULO 3: REFLEXÕES SOBRE A COR E A MATÉRIA.....	76
1.Sobre a cor.....	76
2. Forma e extensão da cor.....	78
3. Matéria plástica em Willian Turner: análise da obra “O incêndio da Casa dos Lordes e Comuns”, 1834.....	81
3.1 <i>Programas narrativos</i>	92
3.2 <i>Monocromia x Policromia</i>	95
4. Laranja para Goethe: estrutura e cor.....	96
V. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
VI. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	100

I. INTRODUÇÃO:

O presente trabalho trata-se de um panorama da investigação desenvolvida ao longo do Mestrado em Artes na linha de pesquisa Poéticas Contemporâneas. Durante esses dois anos tenho me questionado sobre a pintura e seus limites, trilhando caminhos que perpassam a colagem, a *assemblage* e a instalação. Iniciei minha pesquisa com o recorte e a costura de tecidos e plásticos diversos, primeiramente em pequenos formatos, que foram se expandindo à medida em que os materiais se tornaram mais densos. Lona, pelúcia, papelão, telas, dentre outros materiais, foram se incorporando aos trabalhos, expandindo a escala e estrutura das obras, passando a dialogar com o espaço expositivo.

A pesquisa com o recorte e costura de materiais diversos me orientou para um aprofundamento na questão da planaridade na pintura, a qual segue me interessando desde a conclusão de minha graduação em Artes Plásticas, no ano de 2011. Ao longo do mestrado, estive me questionando sobre a espacialidade de meus trabalhos e sua relação com uma espacialidade de origem modernista, estudando os textos críticos de Clement Greenberg. Durante esse período, a reflexão sobre minha própria prática em relação à crítica modernista acabou por distanciar-me pouco a pouco do problema da planaridade. Passei a me interessar por outras questões pictóricas, como a questão cromática e matérica.

O primeiro capítulo enfatiza a reflexão sobre a colagem e a *assemblage*, passando, no segundo capítulo, para uma discussão sobre a bricolagem. A passagem do estudo da colagem para o da bricolagem visou ampliar a discussão da pintura para além da técnica da colagem e da espacialidade planar. O texto da presente dissertação acompanha o esforço de entender as decisões realizadas ao longo dessa pesquisa: os porquês dos materiais e cores utilizados, da costura manual, das diferentes texturas dos materiais e da maneira de ocupar o espaço expositivo. Resultado de diferentes momentos, há um desenvolvimento teórico a partir de reflexões que vão se desenvolvendo e se alterando ao longo do texto e da experiência de pensar minha prática em relação à de outros artistas.

Procurei, no primeiro capítulo, trabalhar com os textos *O espaço moderno*, de Alberto Tassinari (TASSINARI, 2001), e “Pintura modernista” de Clement Greenberg (FERREIRA e COTRIM, 1997) com os quais já havia travado contato anteriormente. De modo a aprofundar-me na leitura desses trabalhos, busquei analisar os critérios teóricos de cada um desses autores, utilizando também outros textos que problematizam a questão da planaridade. Para fundamentar a discussão acerca da metodologia da crítica de matriz greenberguiana foram abordados os textos “Uma visão de Modernismo”, de Rosalind Krauss e “Outros Critérios”, de Leo Steinberg, ambos presentes no livro *Clement Greenberg e o debate crítico* (FERREIRA e COTRIM, 1997).

Analiso as obras de arte de minha autoria aqui apresentadas dentro do contexto da pintura, tentando responder às seguintes perguntas: *Em que tipo de pintura estou interessada? Com quais problemas pictóricos escolho me confrontar?* No segundo capítulo, será abordado um grupo de obras que se utiliza de tramas como material; e procuro, a partir da qualidade estrutural da trama, dar o tom da investigação. Nesse capítulo, serão abordados o texto “Grades”, de Rosalind Krauss (KRAUSS, 1993), para o aprofundamento nas questões que a organização estrutural em *grid* trouxe para o contexto da pintura, bem como os trabalhos de Hélio Oiticica, Mira Schendel e Vicente Martínez.

Entender a pintura como uma linguagem tem ampliado a minha forma de ver e pensar tanto meu trabalho quanto de outros artistas. Posso dizer que certezas ou hipóteses que possuía antes de iniciar esta pesquisa foram se dissolvendo e se transformando continuamente, mais significativamente no que se refere aos direcionamentos que pretendo dar a meus trabalhos a partir de agora. No decorrer do texto apresento os questionamentos e os problemas que venho enfrentando relativo à montagem das obras no espaço expositivo e suas implicações no conteúdo das mesmas.

Devido a meu interesse pelas questões relativas à estrutura e à espacialidade das obras, pareceu-me adequado dialogar com autores que abordem as obras de arte sob esses aspectos. Escolhi predominantemente uma bibliografia que aborda as obras de arte do ponto de vista espacial (TASSINARI, 2001; GREENBERG, 1997) e estrutural (KRAUSS, 1993), ao mesmo tempo sendo confrontados com textos de Walter Benjamin, os quais possuem um enfoque de caráter sociológico (BENJAMIN,

1993; BENJAMIN, 1985). Procurei apreender dos textos aquilo que interessa à minha pesquisa, sem ignorar as especificidades de cada um dos autores.

O contato com a Semiótica Visual trouxe questões importantes que me auxiliaram a pensar tanto a estrutura das obras quanto a do texto escrito, e alguns conceitos desse campo teórico serão discutidos ao longo do segundo e do terceiro capítulo deste trabalho. O terceiro capítulo dá ênfase ao problema da cor e da matéria, abrigo uma reflexão sobre possíveis rumos da minha produção atual e relacionando-os às conclusões a que pude chegar ao longo do desenvolvimento da pesquisa.

Reflexões a partir dos textos literários

A literatura ofereceu em diversos momentos sugestões poéticas que me impulsionaram a encontrar novos caminhos para a reflexão, sendo uma parte do primeiro capítulo dedicada à obra poética de Charles Baudelaire e sua relação com a Modernidade.

Tentei ser ao mesmo tempo produtora e investigadora de meus processos, buscando em alguns momentos um ponto de vista distanciado e objetivo e, em outros, registrar o passo a passo da produção. Sobre essa observação, que se dá de forma ao mesmo tempo distanciado e imersa no objeto de pesquisa, podemos pensar no conto “O homem da multidão” de Edgard Allan Poe. Nessa história, o narrador nos apresenta o panorama da multidão a partir de seu próprio ponto de vista, e conta-nos sobre sua observação e do que é capaz de inferir por meio dos detalhes fisionômicos, vestimentas, porte, anatomia, deslocamento das pessoas com as quais se depara na multidão:

Desisti finalmente de prestar atenção ao que se passava dentro do hotel e absorvi-me na contemplação da cena exterior. De início, minha observação assumiu um aspecto abstrato e generalizante. Olhava os transeuntes em massa e os encarava sob os aspectos de suas relações gregárias. Logo, no entanto, desci aos pormenores e comecei a observar, com minucioso interesse, as inúmeras variedades de figura, traje, ar, porte, semblante e expressão fisionômica. (POE, 1984, p. 131)

Em certo momento do conto, o narrador encontra uma figura que lhe suscita especial interesse, e decide deixar sua posição de observador por detrás dos vidros do hotel e mergulhar na multidão para segui-la:

Com a testa encostada ao vidro, estava eu destarte ocupado em examinar a turba quando, subitamente, deparei com um semblante (o de um velho decrépito, de uns sessenta e cinco anos de idade), um semblante que de imediato se impôs fortemente à minha atenção, dada a absoluta idiossincrasia de sua expressão. (...) Veio-me então o imperioso desejo de manter o homem sob minhas vistas... de saber mais sobre ele. Vesti apressadamente o sobretudo e, carregando o chapéu e a bengala, saí para a rua e abri caminho por entre a turba em direção ao local em que o havia visto desaparecer, pois, a essa altura, ela já sumira de vista. Ao cabo de algumas pequenas dificuldades, consegui por fim divisá-lo, aproximar-me dele e segui-lo de perto, embora com cautela, de modo a não lhe atrair a atenção. (POE, 1984, p. 131)

O narrador precisa tornar-se parte da multidão se quiser continuar a perseguir o velho decrépito, objeto de sua investigação. Como parte dela, o narrador poderia também ser alvo do olhar de um outro. Se isso ocorre, nunca saberemos, pois só temos acesso à história do ponto de vista do narrador. Penso ser assim o processo da pesquisa: seguir na observação dos problemas que nos interessam, tentando observá-los à distância. Em alguns momentos, no entanto, precisamos mergulhar em nosso objeto, refletir sobre o seu processo, ou seja, “imersão na multidão”.

Ainda que observemos da maneira mais atenta, há sempre alguma coisa que nos escapará no conhecimento de nosso objeto, algo “que não se deixa ler”. O que interessa não é exatidão dos resultados, mas o processo da busca. É o que nos sugere uma outra passagem do conto “O Homem da multidão”: “De certo livro germânico, disse-se, com propriedade, que ‘*es lässt sich nicht lesen*’ – não se deixa ler. Há certos segredos que não consentem ser ditos.” (POE, 1984, p. 130). E a história termina com a desistência da perseguição ao velho, cujo coração não consente ser lido, nas seguintes palavras do narrador:

“Esse velho”, disse comigo, por fim, “é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa-se a estar só. É o homem da multidão. Será escusado segui-lo: nada mais saberei a seu respeito ou a respeito dos seus atos. O mais cruel coração do mundo é livro mais grosso que o *Hertulus animae*, e talvez seja uma das mercês de Deus que ‘*es lässt sich nicht lesen*’”. (POE, 1984, p. 138)

II. CAPÍTULO 1: PINTURA E ESPACIALIDADE

1. Espaço moderno e planaridade na pintura

Para traçar o caminho de referências plásticas, poéticas e teóricas que culminaram na produção dos trabalhos práticos realizados ao longo da pesquisa, procurei debruçar-me sobre as questões espaciais inauguradas pela inserção da colagem no contexto da pintura do século XX. Esta me interessa por abrir caminhos de procedimentos e materiais antes impróprios para a linguagem: a colagem possibilitou que a equação tradicional “tinta + suporte + pincéis” se ampliasse para uma série de materiais não circunscritos ao contexto das artes plásticas, bem como novos procedimentos que se adequassem a essa nova forma de pensar o espaço da pintura.

Meu trabalho vem se desenvolvendo com a pesquisa por materiais cotidianos e a combinação que se pode fazer de materiais com características diversas como textura, gramatura, peso, densidade e coloração. O interesse pela colagem surgiu em trabalhos realizados em pequeno formato, quando passei a experimentar sobreposição e texturas de materiais diversos, como esparadrapo, fitas, grampo, tinta, esmalte de unhas, lápis de cor e sangue, dentre outros. Nesse momento, utilizava o pequeno papel cartão como suporte e experimentava composições com os materiais que possuía à mão, dando-me a liberdade para organizá-los de diferentes maneiras, descobrindo as potencialidades de cada um dos materiais escolhidos. Alguns desses trabalhos eram figurativos, outros abstratos, e foi então que comecei a perceber o desejo de trabalhar com materiais com os quais tivesse alguma relação de proximidade e uso que extrapolasse o contexto artístico.

Posteriormente, passei a recortar fragmentos de sacolas plásticas e combiná-los com papéis de seda, pesquisando a fragilidade e leveza do plástico bem como sua translucidez, e a relação entre a superfície do plástico e do papel. Nesses trabalhos a costura manual une os fragmentos de sacola plástica e papel e cria um diálogo entre a linha física, material, e a linha construída com tinta e pincel. O

interesse pela superfície fragmentada naquele momento relacionava-se com o desenho de figuras também fragmentadas, trazendo a questão do desenho infantil e da garatuja, em que o traço manual é enfatizado, em detrimento das proporções ou da verossimilhança das figuras. Desde então venho trabalhando com superfícies oriundas de universos que extrapolam o contexto artístico, como telas de contenção, sacos de lixo, panos de limpeza, lonas e tecidos diversos.

Após essa breve introdução, na qual pontuo os primeiros passos de um percurso que se desdobra nos meus trabalhos atuais, dos quais tratarei mais adiante, dedico-me a pesquisar questões elaboradas em torno da espacialidade inaugurada pela pintura do século XX. Este capítulo perpassa elaborações teóricas sobre a colagem e a *assemblage* e conceitos que me auxiliam a pensar meu próprio trabalho, como o de “espaço em obra”, trazido por Alberto Tassinari no livro *O Espaço Moderno* (TASSINARI, 2001). Tal obra será discutida adiante, e posteriormente relacionada aos textos críticos de Clement Greenberg, em que o autor aponta contribuições para a formulação teórica de uma espacialidade de origem moderna.

1.10 Espaço Moderno

Alberto Tassinari elabora o que conceitua como espaço moderno em contraposição ao espaço naturalista, cuja matriz encontra-se na pintura renascentista. Segundo o autor, o espaço moderno começa a se delinear na pintura por uma crescente afirmação do suporte plano da pintura. O espaço naturalista começa a sofrer os primeiros sinais de subversão à medida em que encara, pelo menos em parte, a materialidade e bidimensionalidade da superfície. Tassinari nos solicita observar o quadro *Montanha de Santa Victória*, de Cézanne, no qual vemos a representação de uma paisagem que tem ao fundo a montanha a qual faz referência o título da obra.

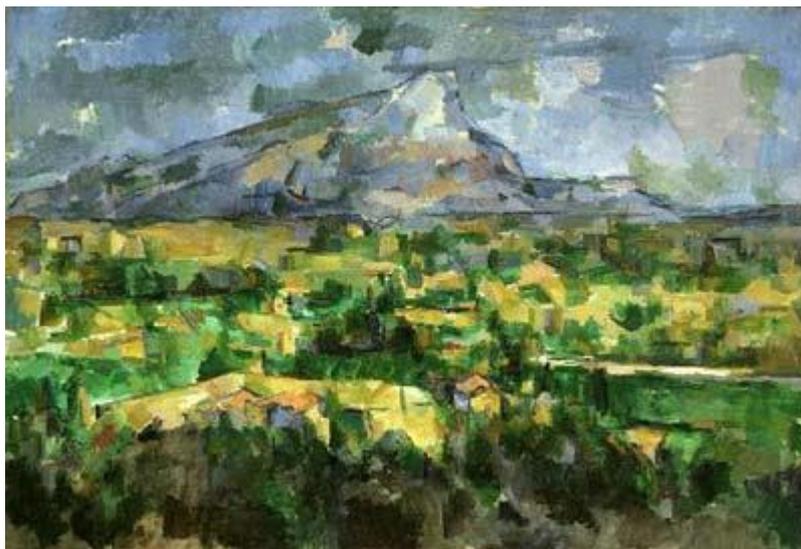


Imagem 1. Paul Cézanne. Montanha de Santa Vitória, 1902-04. Óleo s/ madeira. 70 x 89 cm.

A pintura, no entanto, distancia-se de uma típica representação naturalista. Observamos no quadro uma certa confusão de planos, devido à mistura de tonalidades e texturas. Pinceladas semelhantes encontram-se tanto no primeiro plano, que parece representar um bosque, quanto na montanha ou no céu adiante. As texturas marcadas das pinceladas de Cézanne constituem pequenos fragmentos dentro da imagem. Se o artista deixa aparente suas pinceladas assume, pelo menos em parte, a materialidade de seu suporte, pois o que se vê é a forma como a tinta adere de acordo com o gesto do pincel quando entra em contato com a tela.

Cézanne inicia uma reflexão sobre as questões estruturais, e não simbólicas, da imagem. Sua obra permanece no limiar entre transparência e opacidade do plano da pintura, pois não abandona a figuração nem a profundidade, mas questiona-as a todo momento. Cézanne confunde a percepção dos planos de profundidade da pintura, fazendo com que o último plano onde encontra-se a montanha seja percebido ainda mais próximo de nossos olhos que os supostos planos anteriores, e com que o movimento das pinceladas aparentes em diferentes tonalidades crie um jogo convulsivo de aproximação e distanciamento do observador. Nas palavras de Tassinari:

Se o espaço de Cézanne é sem dúvida moderno, pertence ainda à fase de formação da arte moderna. Parte transparente, parte opaco, o plano da pintura é também em parte naturalista e em parte sua destruição. Entre 1870 e 1955 a arte moderna se movimentará pelo dinamismo dessa oposição interna. (TASSINARI, 2001, p.30)

De acordo com o autor, o cubismo segue adiante a pesquisa estrutural iniciada por Cézanne e, quando o faz, dá mais um passo em relação à opacidade do plano da pintura. Em sua fase inicial, também chamada analítica, a representação fragmenta-se em geometria. É uma fragmentação muito mais brusca do que a realizada por Cézanne em sua montanha. O resultado é um rompimento com a espacialidade contínua também mais radical. A linha de contorno numa composição cubista distancia-se da função de delimitação da figura em relação ao fundo para se tornar um importante elemento compositivo, responsável pela criação de planos ambíguos na superfície da tela.



Imagem 2. Georges Braque. *Telhados em Céret*, 1911. Óleo sobre tela. 88 x 65 cm.

Tassinari segue sua discussão sobre a construção do espaço moderno dando ênfase à introdução realizada pela pintura cubista de elementos como pregos ilusionisticamente pintados, cordas de guitarra, letras e números, capazes de aumentar a ambiguidade e descontinuidade da superfície da pintura. Tal procedimento antevê o caminho que levaria à invenção da colagem, a qual o autor atribui a data de 1912.

1.2 Colagem

Tassinari data a invenção da colagem como 1912, quando os cubistas passaram a introduzir em suas pinturas fragmentos de papéis e jornais. Se algum fragmento de imagem, um recorte, um novo material pode ser afixado à tela, essa se mostra como bidimensional e sólida, diferentemente da tela renascentista, a qual buscava ocultar de forma ilusionista a materialidade plana de sua tela. A metáfora da tela como uma janela transparente, diante da qual reconhecemos um espaço tridimensional e formas do mundo, dá lugar, com a introdução da colagem, a um plano material sujeito a manipulações e aderência de superfícies diversas. De acordo com o autor:

A colagem teve o terreno preparado pela pintura cubista que a antecipa: basta pensarmos que um espaço naturalista não poderia comportar um recorte. Em suas primeiras manifestações, as colagens cubistas fundiam-se e dialogavam com outras técnicas, como o desenho e a pintura. No cubismo de 1911, o equilíbrio na fusão de coisas e espaços proporciona uma troca de aspectos entre o que é sólido e o que é vazio. O espaço ganha solidez e as coisas se espacializam. O contorno interrompido, e que possibilita a fusão, tem algo de uma incisão que marca o terreno para a entrada em cena de corte e colagens. Coisas e espaços postos em equivalência os recortes e o manejo deles desenharão nas colagens tanto os cheios como os vazios sem a ajuda da técnica claro-escuro usada antes. Não que uma coisa tenha puxado a outra. A colagem é um salto em relação ao cubismo anterior. (TASSINARI, 2001, p. 38)

O cubismo não é naturalista, mas nunca rompeu de todo com a representação. Ao contrário, surge a partir dela, de maneira a racionalizá-la, confundi-la e, ao mesmo tempo, expor seu passo a passo. “É como pôr a arte fazendo-se à nossa frente” (TASSINARI, 2001, p. 42). A colagem pressupõe diversas operações, conforme já se disse: a primeira delas é a escolha de algumas imagens em meio a um banco imagético. Escolhe-se também a forma ao recortar, e, por fim a maneira de combinar e colar os recortes no suporte. Nas colagens cubistas, há ainda as operações de intervenção sobre as colagens com traços ou pinceladas. Não é preciso acompanhar a produção para pressupor tais operações: seus sinais mostram-se ao observador em contato com a obra pronta. A pintura moderna, portanto, demonstra-se como um “espaço disponível para a exposição de determinadas operações e que o espectador pode perceber ao olhar a obra” (TASSINARI, 2001, p. 43).



Imagem 3. Pablo Picasso. Garrafa de Vieux Marc, copo violão e jornal, 1913. Colagem, bico de pena e nanquim sobre papel. 46,7 x 62,5 cm.



Imagem 4. Pablo Picasso. Violino, 1912. Jornal e carvão sobre papel. 62 x 47 cm.



Imagem 5. Picasso. Partitura musical e violão, 1912. Colagem e carvão sobre papel. 42,5 x 48 cm.

As colagens cubistas inauguram um diálogo entre o espaço pictórico e o espaço real através da inserção de elementos literais dentro do espaço do quadro (que no caso cubista correspondem a jornais, tecidos, cordas, papéis de parede, dentre outros). Lincoln Volpini analisa a dupla relação que o material ocupa numa

colagem: ao mesmo tempo em que atua em seu aspecto matérico, ele traz para dentro da obra seu contexto de origem:

Ao mesmo tempo em que cada um desses materiais e objetos é percebido enquanto tal e refere-se a seu contexto de origem, ocupa uma função na criação da imagem. O estratagema da colagem consiste em nunca suprimir inteiramente a alteridade desses elementos reunidos em uma composição temporária. [...] cada elemento na colagem tem uma função dual: refere-se a uma realidade externa, ainda que seu impulso composicional seja o de decompor a própria referencialidade que parece afirmar. (VOLPINI, 2007, p. 2)

O significado de uma colagem muda, portanto, se alterada a família de materiais que a compõe. Para mim, essa é uma de suas características mais instigantes.

1.3 Kurt Schwitters: “Merz”

Além das colagens de Picasso, outro trabalho que me chama a atenção é o do artista alemão Kurt Schwitters, o qual apresenta em sua obra questões importantes para esta pesquisa. Tomo a obra de Schwitters como referência constante, tanto pela pesquisa de materiais quanto pela espacialidade criada por suas obras.



Imagem 6. Kurt Schwitters. *Merz 460. Two Underdrawers*, 1921. Papel colorido e tecido sobre cartolina.

20,3 x 17,1 cm



Imagem 7. Kurt Schwitters. Santa Klaus, 1922. Recortes de papel sobre cartolina. 28,4 x 20,8 cm.



Imagem 8. Kurt Schwitters. Merz 32 A. The cherry Picture, 1921. Recortes de papel, tecido, cortiça, metal, madeira, tinta e grafite sobre cartão. 91,8 x 70,5 cm.

As colagens e *assemblages* de Schwitters possuem diferenças cruciais em relação à colagem cubista. O artista abdica de qualquer representação, distanciando-se ainda mais do espaço naturalista na pintura. Além disso, os materiais nas colagens cubistas eram em sua maioria fragmentos de jornais e papéis, que depois seriam combinados com elementos de desenho e pintura. No caso de Schwitters, os materiais eram selecionados de forma mais radical: qualquer coisa encontrada ao acaso pode fazer parte de suas obras *Merz*, desde papéis, papelões, plásticos, a uma chave antiga ou um pote de urina. Dessa forma, o artista insere em sua obra um comentário sobre os restos, o lixo, a acumulação e o anonimato das grandes cidades, e transforma suas obras numa espécie de inventário de seu deslocamento pelo espaço urbano.



Imagem 9. Kurt Schwitters. *Merz Drawing*, 1925. Recortes de papel e botão sobre papel. 33 x 23,8 cm.



Imagem 10. Kurt Schwitters. *Revolving*, 1919. Madeira, metal, corda, papelão, lã, fios, couro e óleo sobre tela.
122,7 x 88,7 cm.

O elemento acaso em Schwitters não se circunscreve apenas ao momento de seleção de materiais, mas também determina o formato e a espacialidade de suas obras. As estruturas das obras *Merz* ganham forma de acordo com a morfologia dos materiais. Nesse sentido, podemos pensar a importância do contexto urbano para a arte moderna e mais especificamente para a colagem e a obra de Kurt Schwitters. Nas palavras de O'Doherty, se o trabalho de Schwitters:

(...) tinha um princípio organizador era o do mito de uma cidade. A cidade dava os materiais, os modos de procedimento e uma estética primitiva de contiguidade – uma congruência impingida por necessidades e intenções misturadas. A cidade é o contexto indispensável da colagem e do espaço da galeria. (O'DOHERTY, 2001, p. 43)

A obra *Merzbau* de Kurt Schwitters, construída em 1923 em Hanover e destruída em 1943, é uma das primeiras obras que hoje podemos chamar de ambientes, ou *Environments*. Sua espacialidade é bastante radical se comparada à de outros artistas modernistas e mesmo a outras obras do próprio Schwitters. Em *No interior do cubo branco*, Brian O'Doherty relata as palavras do artista sobre seu processo para chegar a *Merzbau*:

“Ela cresce como uma cidade”, escreveu Schwitters, “quando se erige um novo prédio, o Departamento de Habitação verifica se a aparência da cidade como um todo não será estragada. No meu caso, topo com uma ou outra coisa que ficaria bem na KdeE (Catedral de Idigência Erótica), então a pego, levo-a para casa e pinto, sempre atento ao ritmo do conjunto. Aí chega o dia em que percebo que estou com um cadáver nas mãos – despojos de um movimento de arte que hoje é *passé*. Então, acontece que eu não mexo nelas, só as cubro inteiramente ou parcialmente com outras coisas, deixando claro que elas estão sendo depreciadas. À medida que a estrutura se torna cada vez maior, surgem vales, depressões e cavernas, e estes adquirem vida própria dentro da estrutura toda. As superfícies justapostas fazem aparecer formas que se torcem para todos os lados, espiralam-se para cima. Um arranjo de cubos perfeitamente geométricos cobre o conjunto, sob o qual as formas se entortam ou então se torcem de um modo curioso até obter sua completa decomposição” (O'DOHERTY, 2001, p. 42)

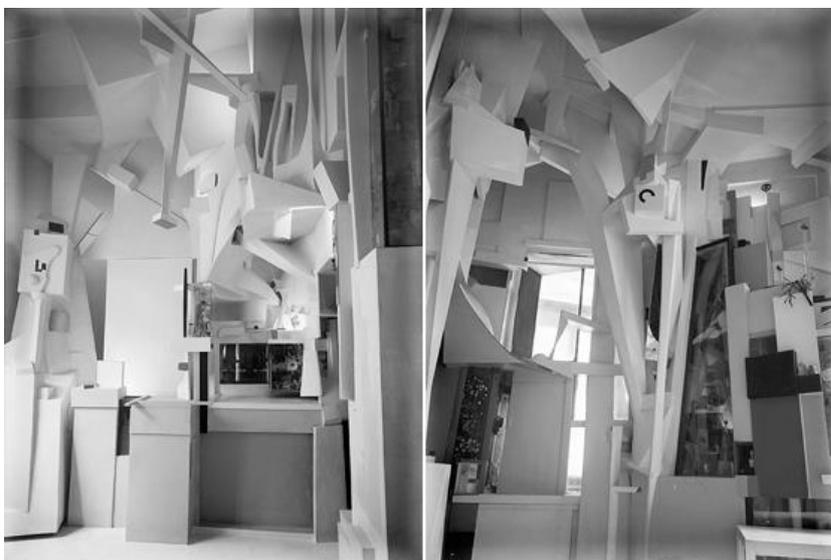


Imagem 11. Kurt Schwitters. *Merzbau* (dois ângulos distintos), 1933. Dimensões variáveis. Destruída em 1943.

Grande parte do trabalho de Kurt Schwitters relaciona-se com a pintura e sua característica planar. A *Merzbau*, no entanto, conforme as palavras do próprio artista, “cresce quase como uma cidade” (SCHWITTERS apud O'DOHERTY, 2001, p. 41). O espaço da obra amplia-se e invade o espaço do mundo. Para vivenciar a obra, não basta o movimento do olhar, é necessário que o corpo do espectador adentre a *Merzbau* para a apreensão de seu sentido. Essa característica, que Brian O'Doherty chama de “espaço ampliado (abaixo e acima da escada)” (O'DOHERTY, 2001, p. 44) resulta numa relativa dissolução de fronteiras entre as diferentes linguagens artísticas, no que concerne a sua espacialidade: relaciona-se ao contexto da pintura, mas sua ocupação do espaço é tridimensional. A tridimensionalidade é

uma característica do meio da escultura, mas a *Merzbau* não possui outras características escultóricas para situar-se nesse campo.

À medida em que a arte contemporânea se desenvolveu, novos conceitos tornaram-se necessários para abarcar a expansão espacial e conceitual de obras às quais as categorias artísticas tradicionais já não seriam mais adequadas. No período em que foi criada a *Merzbau*, no entanto, conceitos como *campo ampliado*, *environment*, *instalação* ou mesmo *penetrável* (OITICICA, 1986) ainda não haviam sido desenvolvidos, o que demonstra sua qualidade de antecipação e a radicalidade de sua obra no período em que surgiu.

O trabalho de Schwitters busca dissolver uma possível hierarquia entre esses tipos de materiais e seus contextos, afirmando que dentro do trabalho, todos esses materiais são *materiais artísticos*. Reiteramos, portanto, que a colagem não é apenas uma técnica, mas uma forma de pensar imagens e uma estratégia de significação. É uma “atividade ruidosa” (O’DOHERTY, 2001, p. 46), cuja característica está intrinsecamente relacionada à impureza de sua superfície e ao processo de construção a partir da destruição.

1.4 Assemblage

O conceito de *assemblage* é incorporado às artes plásticas na década de 50 por meio da obra do artista Jean Dubuffet, de modo a ter um alcance mais amplo que o conceito de colagem. A *assemblage* tem como princípio a montagem, mas sua espacialidade extrapola o bidimensional e sua gama de materiais pressupõe que *qualquer material* possa aderir à obra. Diferentemente da colagem, a qual se relaciona à montagem de recortes planos, a *assemblage* abarca a incorporação não apenas de fragmentos de materiais planos, mas fragmentos de objetos ou mesmo objetos inteiros, enfatizando o processo de justaposição de elementos. A obra de Dubuffet, cuja ênfase recai sobre a matéria plástica, incorpora vasto repertório de materiais não artísticos em suas obras, como areia, gesso, asas de borboleta e resíduo industrial. Registramos a definição dada ao conceito de *assemblage* para a

exposição “The art of Assemblage”, ocorrida no MoMa no ano de 1961, a qual tem um peso histórico no estabelecimento do conceito no campo artístico:

Uma “assemblage” (um termo mais abrangente do que o familiar “colagem”) é uma obra de arte feita pela combinação de pedaços de papel recortados ou rasgados, recortes de jornal, fotografias, pedaços de tecido, fragmentos de madeira, metal ou outros materiais dessa natureza, conchas ou pedras, ou ainda objetos como facas e garfos, cadeiras, mesas, pedaços de bonecas e manequins, ou para-choques de automóveis. O significado simbólico desses objetos, não originalmente considerados como materiais artísticos, pode ser importante por seus aspectos realistas. [tradução nossa]¹ (MOMA, 1961)

As *assemblages* de Kurt Schwitters perpassam as categorias de relevo, de colagem, montagem, instalação, e pressupõem tanto a matriz plana de aderência, anteparo no qual estão afixados os objetos, quando o espaço tridimensional, pois os objetos que se aderem à superfície plana ganham espaço tridimensional em direção ao espectador. Dentro do conjunto de sua obra, no entanto, a *Merzbau* se diferencia das outras obras *Merz*, pois cria um ambiente inteiramente tridimensional que se apoia e cresce a partir do ambiente em que está instalado, prescindindo de um fundo plano. Se o conceito de *assemblage* independe da característica bidimensional da obra, enfatizando, em lugar disso, o processo de justaposição de elementos, torna-se adequado a todo conjunto da obra de Schwitters que, conforme já se disse, permanece muitas vezes numa espacialidade híbrida, região de dissolução de fronteiras entre as linguagens artísticas.

Partindo dessa reflexão, a bidimensionalidade já não nos parece um dado essencial da pintura, já que muitos artistas situam suas obras em espacialidade entre planar e tridimensional, sobretudo a partir da década de 50. Alberto Tassinari desenvolveu o conceito de “espaço em obra”, sobre o qual falaremos adiante, pertinente ao considerar tanto a colagem quanto a *assemblage*, e bastante útil para a análise das obras de Robert Rauschenberg e Jasper Johns.

¹“An ‘assemblage’ (a more inclusive term than the familiar ‘collage’) is a work of art made by fastening together cut or torn pieces of paper, clipping from newspaper, photographs, bits of cloth, fragments of wood, metal or other such materials, shells or stones, or even objects such as knives and forks, chairs and tables, parts of dolls and manequins, and automobile fenders. The symbolic meaning of these objects, not originally intended as art material, can be important as their realistic aspects.” (MOMA, 1961)

1.5 Espaço “em obra”

Conforme dito anteriormente, Tassinari aborda a colagem não como técnica, mas como um pensamento espacial. Por meio da colagem, o espaço da pintura torna-se manuseável, sujeito a operações diversas, que se demonstram através dos rastros denominados pelo autor como “sinais do fazer”. Segundo Tassinari, o espaço moderno a partir da colagem já revela uma diferença positiva em relação ao naturalismo: “é um espaço disponível para a exposição de determinadas operações e que o espectador pode perceber ao olhar a obra”. (TASSINARI, 2001, p. 43)

A partir da colagem é possível pensar obras como *Tela*, *Fool's House* e *Flags*, de Jasper Johns, em que as telas são enteparos sólidos, disponíveis à série de processos empreendidos pelo artista, em cujo resultado podemos ver sinais de seu procedimento.



Imagem 12. Jasper Johns. *Fool's House*, 1962. Óleo sobre tela com objetos. 183 x 91 cm.



Imagem 13. *Three Flags*, 1958. Encáustica sobre tela. 77,8 x 115,6 x 11,7 cm

Na obra *Fool's House*, de acordo com Tassinari:

(...) é possível discriminar pelo menos cinco ações de manuseamento de seu espaço: pendurar, colar, escrever, indicar e pincelar. O espaço moderno surge, desse modo, como um território do fazer, onde o feito pode mostrar-se ainda como que se fazendo. (TASSINARI, 2001, p. 44)

As obras de Johns possuem uma espacialidade híbrida: ao mesmo tempo em que há a bidimensionalidade do suporte, a relação frontal com o espectador e a fatura da tinta, característicos da pintura, há também procedimento de montagem e afixação e objetos do cotidiano, que projetam o espaço tridimensionalmente para o exterior do plano, em direção ao espaço do espectador, sobretudo em *Fool's House*. Pensar a pintura de Johns por meio do conceito de “espaço em obra”² de Tassinari é um caminho que auxilia em sua compreensão. O trabalho de Jasper Johns torna-se sobretudo instigante pelo modo como o artista trabalha a superfície utilizando-se da sobreposição de camadas de encáustica, deixando aparente na superfície das pinturas as marcas de manipulação do material.

O conceito de espaço em obra demonstra-se também pertinente para tratar da obra de Robert Rauschenberg que, assim como a de Johns, tem a matéria como elemento principal. É possível tecer uma relação entre a *Fool's House*, de Johns, e a obra *Canyon*, de Robert Rauschenberg: nesta, o plano da pintura, anteparo para as ações de pintar e afixar objetos tridimensionais à tela, também adequa-se ao conceito “espaço em obra” de Tassinari. Há, no entanto, uma diferença significativa

² Nas palavras do autor: “O espaço moderno, mais que um espaço de colagem ou um espaço manuseável, é um espaço em obras, assim como é dito de uma casa em construção que ela está em obras. Por meio da locução “em obra”, um espaço em obra possui um significado assemelhado, com a diferença de que uma obra de arte moderna, na grande maioria dos casos, não é algo incompleto, inacabado, mas algo pronto que pode ser visto como ainda se fazendo.” (TASSINARI, 2001, p. 48)

na maneira como Rauschenberg configura a espacialidade de seu trabalho: a águia, que tem lugar na metade inferior da obra, emerge do plano em uma tridimensionalidade declarada. Se a vassoura em *Fool's House* adere-se ao plano, assim como a sequência de bandeiras em *Flags*, na obra *Canyon* há uma significativa inserção da tridimensionalidade, que implica em uma relação de horizontalidade em direção ao espaço ocupado pelo espectador.

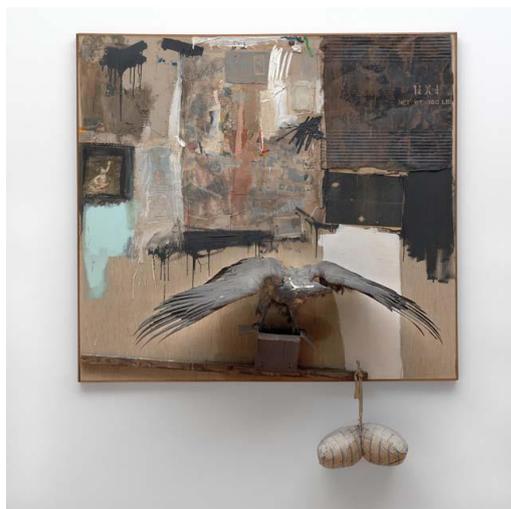


Imagem 14. Robert Rauschenberg. *Canyon*, 1955. Técnica mista. 207,6 x 177,8 x 61 cm.

Leo Steinberg em seu texto “Outros critérios” (1997), cunha o conceito de plano “flatbed”³ para tratar das obras de Robert Rauschenberg. O conceito de espaço em obra, de Tassinari, encontra em Steinberg um paralelo: o autor conceitua o tipo de espacialidade que vemos na obra do artista como uma superfície sujeita a “processos operacionais”. Nas palavras do autor:

(...) O plano flatbed da pintura faz alusão simbólica a superfícies duras como tampos de mesa, pisos de ateliê, diagramas ou quadros de aviso - qualquer superfície receptora em que objetos são espalhados, são estampadas - seja de maneira coerente ou confusa. As pinturas dos últimos quinze a vinte anos insistem numa orientação radicalmente nova, em que a superfície pintada é o análogo não mais de uma experiência visual da natureza, mas de processos operacionais." (STEINBERG, 1997 p. 201)

³ “Tomo o termo da prensa *flatbed*, ou prensa plana – ‘uma chapa horizontal sobre a qual repousa uma superfície impressora horizontal’ (Webster). E suponho o uso dessa palavra para descrever o plano pictórico característico da década de 60 – uma superfície pictórica cuja angulação face à postura humana é a pré-condição da transformação de seu conteúdo.” (STEINBERG, 1997, p. 200)

A questão da horizontalidade/verticalidade em Rauschenberg está ainda evidenciada na obra *Bed*, em que o artista expõe a própria cama, transformada por elementos pictóricos. A cama, símbolo da horizontalidade, é apresentada de forma vertical, criando uma tensão entre objeto funcional e pintura. Leo Steinberg comenta sobre a pintura:

Talvez o mais radical gesto simbólico de Rauschenberg tenha se produzido em 1955, quando pegou sua própria cama, besuntou de tinta o travesseiro e a colcha, e a encostou de pé contra a parede. Ali, na posição vertical da "arte", ela continua a evocar a eterna companheira de nossa horizontalidade, essa outra maneira de nosso ser, o leito plano em que procriamos, concebemos e sonhamos. A horizontalidade da cama está relacionada ao "fazer", como o plano vertical da pintura renascentista está relacionada ao "ver". (STEINBERG, 1997, p. 205)



Imagem 15. Robert Rauschenbrg. *Bed*, 1955. Óleo e lápis sobre travesseiro, colcha e lençol, montados sobre madeira
191 x 80 x 16,5 cm.

A hipótese da aproximação da pintura do séc. XX de uma maior consciência da planaridade do suporte da tela tem sua origem no pensamento do crítico norte-americano Clement Greenberg.

1.6 A questão da planaridade na pintura sob a visão de Clement Greenberg

O crítico norte-americano Clement Greenberg caracteriza como a essência do modernismo a sua tarefa autocrítica, ou seja, o “uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não para subvertê-la, mas para entrincheirá-la (to entrench)” (GREENBERG, 1997, p. 101). Essa característica é para Greenberg uma intensificação do movimento que se iniciou a partir da filosofia kantiana, a qual utilizou a lógica para criticar os limites da própria lógica. O modernismo nas artes e na literatura, de acordo com Greenberg, procura desenvolver-se justamente através do que seriam elementos característicos dos *meios* de cada uma das artes e tecer sua crítica a partir de seu interior.

No texto “Rumo a mais um novo Laocoonte” (GREENBERG, 1997, p. 45), o autor analisa o que chamou de “domínio da literatura sobre outras artes” na arte europeia dos séculos XVII e XVIII, em que o ilusionismo e a narrativa estão presentes tanto na pintura quanto na escultura. A narrativa, de acordo com Greenberg, é uma especificidade do meio da literatura, e quando a escultura e a pintura naturalistas esforçam-se para submeter-se a uma narração, o fazem dissimulando as especificidades de seus próprios meios. Nas palavras de Greenberg, “a arte realista, naturalista, havia dissimulado os meios, usando a arte para ocultar a arte” enquanto que o modernismo, e nisso, para o autor, reside sua qualidade, “usou a arte para chamar atenção para a arte” (GREENBERG, 1997, p. 102).

De acordo com o autor, a escultura possui de específico o volume e a tridimensionalidade, enquanto a pintura, ao contrário, caracteriza-se pela planaridade de seu suporte e a propriedade das tintas. Na pintura naturalista, para Greenberg, não é apenas à narrativa literária que a pintura se submete, mas a um efeito de tridimensionalidade, caracterizada pelo autor como própria dos meios da escultura. A pintura naturalista seria então construída de forma a dissimular a planaridade de seu suporte, sua qualidade opaca, de forma a demonstrar a ilusão de um espaço tridimensional que se aprofunda para além da superfície do quadro. Os pintores modernistas, de acordo com Greenberg, usam os meios da própria pintura

para questionar sua atividade, e o fazem retirando da pintura o que há de específico do meio da literatura (narrativa) e da escultura (tridimensionalidade), tornando a pintura moderna cada vez mais consciente de sua característica planar.

Tal consciência da planaridade na pintura moderna se inicia, de acordo com o autor, com os quadros de Manet, que com “franqueza declaravam as superfícies planas em que estavam pintadas” (GREENBERG, 1997, p. 102), seguido dos impressionistas, que “repudiaram as subcamadas e os vernizes para não deixar nenhuma dúvida, ao olhar, de que as cores usadas eram feitas de tinta saída de tubos ou potes”. (GREENBERG, 1997, p. 102). Cézanne revoluciona a espacialidade da pintura pela consciência do plano da tela e de seu formato, à medida em que “sacrificou a verossimilhança, ou a exatidão, no intuito de ajustar o desenho e a composição mais explicitamente à forma retangular da tela” (GREENBERG, 1997, p. 103). As transformações ocorridas na pintura modernista, apesar de muito singulares no trabalho de cada artista, possuem como ponto comum a ênfase dada ao plano da superfície, que conforme já dissemos, é para Greenberg a característica singularmente específica do meio da pintura:

Foi a ênfase conferida à planaridade inelutável da superfície que permaneceu, porém, mais fundamental do que qualquer outra coisa para os processos pelos quais a arte pictórica criticou-se e definiu-se a si mesma no modernismo. Pois só a planaridade era única e exclusiva da arte pictórica. A forma circundante do quadro era uma condição limitativa, ou norma, partilhada com a arte teatral; a cor era uma norma e um meio partilhado não só com o teatro, mas também com a escultura. Por ser a planaridade a única condição que a pintura não partilhava com nenhuma outra arte, a pintura modernista se voltou para a planaridade e para mais nada. (GREENBERG, 1997, p. 103)

A pintura europeia da virada do século XIX para XX, apenas em raras ocasiões, abandonou o princípio da representação, permanecendo em um território entre uma opacidade radical de seu suporte e certa ilusão de tridimensionalidade e referência a uma temática externa à superfície do quadro. O espaço, no entanto, torna-se cada vez mais *raso*, e é essa espacialidade rasa que será explorada pelo artistas norte-americanos do expressionismo abstrato, sobretudo após o abandono da representação. A abstração, para Clement Greenberg, é um caminho natural quando se trata da autoconsciência da pintura de seus próprios meios, já que para ele a representação de uma narrativa, conforme já se disse, traria para pintura resquícios dos meios da escultura e da literatura. Nos trabalhos de Pollock, artista

cuja obra Greenberg defendeu, há um desenvolvimento da planaridade da pintura não apenas pelo abandono da representação, mas pelo aumento da superfície do quadro, o gotejamento da tinta líquida e o movimento do artista em torno da tela disposta no chão, subvertendo a noção espacial de “acima e abaixo” que ainda remete a uma noção de representação do espaço naturalista.

Em certa medida, o posicionamento de Alberto Tassinari aproxima-se daquele de Clement Greenberg sobre a forma como a pintura moderna desenvolveu-se conscientizando-se cada vez mais da qualidade plana de seu suporte. Enquanto Greenberg aponta o expressionismo abstrato como desdobramento das questões iniciadas na pintura moderna, Tassinari observa que é apenas na pintura pós-moderna, cujo marco temporal o autor aponta como 1955 pelo exemplo da obra *Tela* de Jasper Johns, na qual o plano da pintura demonstra-se, de fato, como um anteparo sólido material. Segundo Tassinari, a obra *Tela* concretiza a espacialidade moderna que pôde apenas ser iniciada pelos pintores modernistas.



Imagem 16. Jasper Johns. *Tela*, 1956. Encáustica e assemblage sobre tela. 76 x 63 cm.

Apesar do interesse pela maneira como Greenberg aborda a questão da planaridade na pintura, incomoda-me o fato de o autor atribuir a ela o status de qualidade inequívoca da linguagem pictórica, desqualificando obras que estejam à margem de sua hipótese. A crítica de Greenberg parece não dar conta de importantes movimentos artísticos como a pop arte e o minimalismo, por exemplo, imprescindíveis para as transformações no que se pensaria sobre arte e pintura a partir da década de 50 e 60. A teoria dos meios de Greenberg não acompanha as

transformações ocorridas no pensamento artístico por meio da invenção do ready-made por Marcel Duchamp, que alteraria de forma radical os rumos de boa parte da produção pictórica contemporânea. As obras de Johns e Rauschenberg discutidas anteriormente não parecem adequar-se bem à “teorias dos meios” da crítica greenberguiana, ainda que retornem a todo momento a questões intrínsecas à pintura e sua espacialidade.

1.7 “Uma visão de modernismo”, de Rosalind Krauss

No texto “Uma visão de modernismo” (KRAUSS, 2007, p. 163), a crítica norte-americana Rosalind Krauss faz um questionamento muito pertinente sobre a visão de modernismo adotada por Greenberg. É interessante o modo como a autora se posiciona dentro do contexto da crítica modernista, pontuando que foi a partir dessa metodologia que começou a escrever sobre arte no início dos anos 60. Rosalind Krauss nos alerta para o fato de muitos ataques à “postura crítica modernista” (KRAUSS, 2007, p. 166) ser proveniente de grupos que pouco se aprofundaram nesse conjunto teórico, “distorcendo vários de seus aspectos” (KRAUSS, 2007, p. 166). Krauss então apresenta quais os motivos a fizeram escolher essa abordagem no início de seu itinerário, e de que forma amadureceu seu pensamento de modo a questionar diversos aspectos da postura crítica de Clement Greenberg.

Rosalind Krauss coloca o “modernismo” como uma solução encontrada por diversos teóricos da década de 50, dentre os quais ela se incluía, para fugir de uma tendência predominantemente subjetiva da crítica de arte desse período. A objetividade da crítica “modernista” apresentou uma alternativa à “lamúria psicologizante da crítica ‘existencialista’” (KRAUSS, 2007, p. 167), pois, nas palavras da autora:

Esse método exigia lucidez. Exigia que não se falasse de nada que não se pudesse designar na obra considerada. Implicava que nosso modo de perceber a arte do presente estivesse vinculado ao que sabíamos sobre a arte do passado. Implicava ainda o emprego de um tipo de linguagem que fosse aberto a algum tipo de verificação. (KRAUSS, 2007, p. 166)

Krauss, em seguida, caracteriza a postura crítica modernista como “progressista”, seguindo uma linha de desenvolvimento que não permite retornos ou contradições:

O silogismo que adotamos era de origem histórica, o que significava que só podia ser lido numa direção; era progressista. Não era possível nenhum *rebous*, nenhum movimento de retorno. A história que víamos, de Manet até os impressionistas e Cézanne, e depois até Picasso, era como uma série de salas *en enfilade*. Em cada uma dessas salas o artista explorava, até os limites de sua experiência e de sua inteligência formal, os constituintes específicos de seu meio. Seu ato pictórico tinha por efeito abrir a porta para o próximo espaço, fechando, simultaneamente, o acesso ao que o precedia. (KRAUSS, 2007, p. 167)

Nos textos de Greenberg pode ser percebida tal abordagem “progressista” de que fala Rosalind Krauss, sobretudo no que concerne à temática da planaridade. Desde a obra de Manet até o expressionismo abstrato, Greenberg nos apresenta um panorama do desenvolvimento da arte como uma linha a ser seguida, as “salas *en enfilade*” das palavras de Krauss. O que vemos é que observar o fenômeno artístico desde esse prisma é demasiado generalista, excluindo boa parte da produção contemporânea a Greenberg e posterior a ele, conforme já se disse. Também a teoria do *Espaço Moderno* de Tassinari está embebida nessa tendência a ver a história da arte como uma progressão, em que um movimento ganha sentido em relação ao subsequente, comprovando a premissa inicial do autor. A pintura de Cézanne é vista por Tassinari como antecipadora à pintura cubista, que por sua vez antecipa a pintura de Johns, que antecipa a instalação, e assim sucessivamente.

Se essa pesquisa se orienta para uma espacialidade de origem moderna, isso se deve a um interesse por essa questão, considerando que há outros caminhos pertinentes de serem discutidos no campo da pintura contemporânea.

Se a primeira inclinação para a pesquisa dos textos de Clement Greenberg e Alberto Tassinari se deu por aproximação, neste momento começo a distanciar-me da abordagem desses autores, percebendo que seus textos ainda que sérios e bem construídos, trazendo conceitos que me auxiliaram ao longo da minha pesquisa, são bastante tendenciosos, aproveitando pouco do vasto repertório de interpretação que cada obra de arte nos oferece. Por isso é tão importante a revisão que Rosalind Krauss faz de seus próprios postulados teóricos, refletindo sobre certa ingenuidade no posicionamento crítico modernista ao acreditar estar livre de qualquer sensibilidade. Krauss conclui que o modernismo, em verdade, *é uma sensibilidade*:

Obviamente, o modernismo é uma sensibilidade – uma sensibilidade que vai muito além do âmbito daquele pequeno grupo de críticos de arte do qual

eu fazia parte, para incluir e, finalmente, para criticar, as ideias que eu sustentava na época. Em parte essa sensibilidade compreende a análise como um exercício de humildade, como uma tentativa de manter-se em suspenso no próprio ato do julgamento, para, de improviso, se vislumbrar no espelho da consciência. A atenção à autorreflexividade, ou ao que os críticos estruturalistas chamam de *dédoublement*, é uma das características mais gerais da sensibilidade modernista no sentido amplo do termo. E, em parte, por causa dessa atenção, essa mesma sensibilidade modernista se mostra das mais reservadas quanto à questão da perspectiva. (KRAUSS, 1997, p. 167)

A autora observa que a perspectiva pode ser considerada o correlato visual, no contexto da pintura, à causalidade da narrativa literária, em que “as coisas se dispõem umas atrás das outras no espaço segundo regras” (KRAUSS, p. 168). A perspectiva foi, portanto, abominada pelos críticos modernistas, em combate à qual desenvolve-se o problema da planaridade pictórica. Rosalind Krauss, de forma muito perpicaz, observa que, no entanto, é de forma linear e causal que a crítica modernista ordena os fenômenos artísticos, e que embora para esses teóricos a perspectiva espacial pareça ser abolida, esta é substituída por uma perspectiva temporal. Dessa forma, a autora questiona a ingenuidade da crítica modernista que, prescindindo de autocrítica, parece não enxergar as implicações de caráter ideológico de seu modelo teórico. Nas palavras de Krauss:

A crítica modernista é inocente. E essa inocência se manifesta sob três aspectos: ela se recusa a ver a temporalidade que nunca cansa de invocar – toda história da pintura desde Manet – como essa armadura perspectiva sobre a qual ela estrutura a arte em questão (e sobre a qual essa arte tendeu cada vez mais a se estruturar); pensa essa história como “objetiva” – acima dos ditames da sensibilidade, acima da ideologia; enfim, a crítica modernista é prescritiva e prescinde de autocrítica. (KRAUSS, 1997, p. 169)

O texto de Rosalind Krauss é pertinente porque nos coloca diante do fato de que qualquer abordagem é decorrente de um posicionamento, um ponto de vista. Ainda que, aparentemente, como no caso da crítica modernista, a subjetividade do autor esteja oculta, não significa que ela não exista. Optar por uma metodologia generalista, histórica e progressista é uma escolha, e o texto de Krauss nos auxilia a lembrar que cada trabalho artístico ou teórico está impregnado pela sensibilidade e posicionamento de seu autor. Mais ainda, nos permite refletir novamente sobre a importância da presente pesquisa ser o resultado de um ponto de vista, um lugar de onde se enxerga uma articulação entre as questões que se apresentam, e uma reflexão pessoal sobre o por que da tomada de certas decisões em detrimento de

outras. Retornando ao texto de Krauss, destaco o trecho em que a autora questiona a incapacidade da crítica modernista de perceber-se adotando a história como uma perspectiva:

Não sendo capaz de ver sua “história” como uma perspectiva, minha perspectiva – isto é, um ponto de vista –, a crítica modernista deixou de desconfiar do que via como autoevidente, tendo sua inteligência crítica perdido a prudência em relação ao que tomou como dado. Embora seja sincera quando nega adotar uma posição prescritiva, ela não pode se impedir de acreditar na “realidade” de certa visão do passado, crença que a levou a construir (em seu sentido coercitivo) o presente. (KRAUSS, 1997, p. 169)

Diante dessa discussão, lembro-me do conto *O homem da multidão* de Edgard Allan Poe, abordado na introdução desse trabalho. Conforme se disse, o itinerário que percorremos na narrativa de Poe é o resultado das descrições e das inferências feitas pelo narrador a partir de sua observação da multidão. Ele nos conduz junto a seu próprio trajeto espaço-temporal pelas ruas da cidade, descrevendo-nos a passagem de uma noite inteira de perseguição do homem que decide investigar.

O narrador não pretende ser neutro, onisciente, ocultando seu próprio ponto de vista. Ao contrário: ele debate conosco, demonstra os porquês de suas inferências e, ao final, admite a impossibilidade de conhecer os segredos do coração d’*O homem da multidão*, o qual “lässt sich nicht lesen” – não se deixa ler. A perspectiva pessoal do narrador é evidenciada, enquanto a própria “inteligibilidade do mundo” (KRAUSS, 1997, p. 168), é posta em questão. O narrador tem a nos oferecer apenas seu ponto de vista, uma perspectiva pessoal, em detrimento da possibilidade de conhecer todas as coisas e declará-las ao leitor. O mesmo podemos dizer da presente pesquisa. De acordo com Krauss, “sua própria perspectiva, como sua própria idade, é a única orientação que uma pessoa jamais terá.” (KRAUSS, 1997, p. 173)

1.8 Materialidade e “sinais do fazer”: descrição do processo criativo e das características plásticas dos materiais



Imagem 17. Gabriela Starling. *Sem Título*, 2010. Técnica mista: sacos plásticos, lona, papelão, tecidos, linha de costura, lã e spray. 170 x 143 cm.



Imagem 18. Gabriela Starling. *Sem Título*, 2010. Técnica mista: tecidos, sacos plásticos, lona, carvão, lixa, linha de costura e lã. 210 x 185 cm.

Neste tópico, apresento dois trabalhos de minha autoria realizados em 2010, os quais tratam-se de fragmentos de tecidos diversos, telas, plásticos, sacos de lixo, lona e lixa costurados entre si. A pesquisa que resultou nessas duas obras se iniciou com a seleção dos materiais, de acordo com características plásticas como a coloração, a textura, a opacidade ou o brilho de cada um deles. Grande parte desses materiais foi retirada de um contexto utilitário, como por exemplo os sacos de lixo, o papelão, a lixa de madeira e a lona plástica. Dentre eles, alguns apresentam marcas e desgaste de uso. Procurei pensar a superfície como um todo fragmentado,

constituído de partes que se relacionam e contrastam umas com as outras, seguindo o caminho que havia iniciado com a pesquisa da colagem. Em cada uma das obras há o confronto entre materiais, evidenciado pelas características cromáticas, de peso, leveza, textura, opacidade, brilho e transparência.

Procurei trabalhar com materiais simples, bastante familiares, os quais eu pudesse manipular para serem percebidos de uma outra maneira. Os primeiros a me interessar nessa série foram os sacos plásticos, com os quais já estava trabalhando, explorando a transparência e leveza de sua superfície. Retirado o formato de sacola e sua função, o plástico pode ser percebido por sua leveza, fragilidade e translucidez, assemelhando-se à pele, ainda que o brilho e o acabamento sintético contradigam essa informação. Um plástico branco sozinho se transforma quando colocado ao lado de outro plástico de mesma cor, mas de textura e tonalidade diferenciadas: suas características próprias relativizam-se e são enfatizadas. Nas relações entre cores, o contraste também foi enfatizado, opondo-se tonalidades quentes e frias, equilibradas por elementos neutros, como marrons, brancos e pretos.

Embora a pesquisa com materiais diversos já estivesse se iniciado antes, é somente a partir dessas duas obras que comecei a questionar o formato retangular tradicional do quadro como fundo, anteparo onde as superfícies viessem a aderir. Nesses dois trabalhos, cada material é costurado um ao outro, criando uma superfície única marcada pela descontinuidade e fragmentação. Essas duas obras prescindem do chassi e da tela, suportes tradicionais para a pintura, sendo expostas diretamente sobre a parede do espaço expositivo. No segundo trabalho desse conjunto, quadrados diversos são costurados lateralmente aos outros, gerando uma forma geométrica não reconhecida, a qual distancia-se ainda mais do formato tradicional do quadro.

As obras anteriormente citadas foram perdidas, e os poucos registros que delas restaram demonstram as dificuldades relacionadas ao caráter perecível de alguns dos materiais que compunham os trabalhos. Alguns desses materiais, já desgastados pelo tempo, iniciaram rapidamente um processo de decomposição, e o contato acidental com umidade desencadeou a completa desintegração das superfícies do papel e do tecido. Esse acidente nos levou a pensar, de forma mais direta, nas questões práticas como o cuidado na forma de acomodar e embalar os

próximos trabalhos. Indiretamente, a perda dessas obras contribuiu com reflexões profundas em relação às características intrínsecas que definem a natureza de cada superfície, bem como a forma como cada material é produzido para relacionar-se a sua função original, possuindo qualidades diversas quando exposto ao tempo, à umidade, à sujeira.

Unir tecido e plástico implica que cada material responda de forma diferente ao contato com a água. A princípio, a colocação de uma lona amarela ao lado de dois tipos de tecido amarelos diversos, como o feltro e o cetim, interessava-se por contrapor as diferentes qualidades plásticas dos materiais: quando colocada lado a lado com o cetim amarelo, a lona plástica amarela demonstrava sua coloração e brilho intrínsecos. O feltro amarelo, em relação ao cetim e ao plástico, demonstra-se opaco e aveludado, características que o tornam feltro e não cetim. Quando, pelo contato com a umidade, os materiais se desintegraram, passei a pensar suas diferenças também em termos de permeabilidade e impermeabilidade.

O tecido resiste ao contato com a água pois, em sua função original, é feito para ser lavado. Uma lavagem, no entanto, implica posterior secagem, pois se a umidade se prolonga, as fibras do tecido irão certamente mofar e apodrecer. Podemos dizer, então, que esse material possui relativa “aceitação” da matéria água, e dentre os tecidos, alguns são mais permeáveis, outros menos, secando-se também mais rápido ou mais devagar. O papel, em contato com a água, definitivamente não resiste: perece completamente, amolecendo-se e dissolvendo-se na matéria aquosa. É característico do papel ser leve, versátil, podendo ser dobrado, amassado, rasgado, colado, costurado, riscado, pintado, escrito. Por ser leve, pode ser transportado de forma simples. A umidade, no entanto, é seu ponto fraco, e o faz retornar a um estado anterior, à pasta fibrosa que já foi antes de transformar-se em papel, papelão, cartolina, papel de seda etc. O plástico, ao contrário, é indiferente à umidade, característica que justifica seus diferentes usos em nosso cotidiano: impermeabilizar, guardar, acomodar lixo, embalar frutas, dentre outros.

A presente pesquisa orienta-se, portanto, de forma a refletir sobre a qualidade que cada material tem de ser: brilhante, fosco, translúcido, opaco, rugoso, estriado, liso, amassado, costurado, sujo, pintado, tingido, desbotado, riscado, bem como sua permeabilidade ou impermeabilidade.

1.9 Sem título (rosa + amarelo), 2013

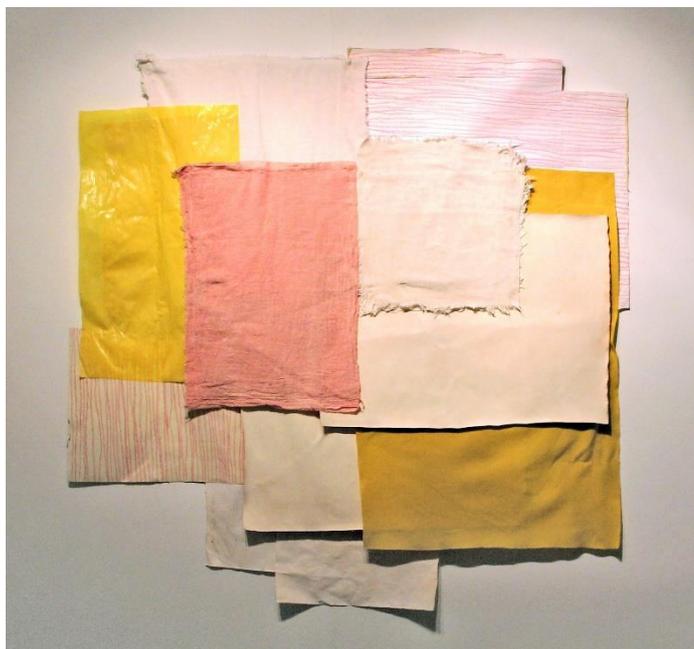


Imagem 19. Gabriela Starling. *Sem título (rosa + amarelo)*, 2013. Técnica mista: papel, plástico, tecido e linha de costura.

147 x 144 cm.

O trabalho *Sem título (rosa + amarelo)* foi realizado no ano de 2013 e demonstra um desenvolvimento de questões iniciadas nos dois trabalhos de que falamos anteriormente. Trata-se da sobreposição de materiais diversos: tecidos, pano de chão, feltro, lonas, papéis de diferentes tipos e gramaturas e plásticos. Os papéis que compõem o trabalho são retalhos de papel Canson e sobras de papel para a impressão de cartazes, os quais possuem marcas do tempo e uso, como sujeira, rasgos e dobras. O plástico, os tecidos e os panos de chão foram adquiridos, em lojas de tecidos e supermercados.

O plástico foi escolhido como parte do trabalho por sua coloração amarelo-brilhante e pelas estrias desse material, sendo utilizado em sua forma original. Em alguns dos papéis escolhi intervir com linhas desenhadas em pastel cor-de-rosa de forma repetida, alterando sua coloração original. A maioria deles, no entanto, é apresentada sem modificação, dando ao trabalho tonalidades de branco diversas, devido à coloração de cada papel.

Dentre os tecidos que compõem o trabalho, há um pano de chão alvejado em sua coloração original, outro do mesmo tipo, mas que apresenta marcas de uso doméstico, como rasgos, enrijecimento de sua trama, etc. Um deles foi tingido com

corante para tecidos cor-de-rosa, em tonalidade semelhante aos traços feitos no papel. O feltro possui uma tonalidade amarela opaca e fosca que se contrapõe à qualidade do plástico amarelo, que é brilhante e estriado.

Os materiais foram recortados em formatos retangulares e quadrados, e montados e costurados, como uma grande colagem. A intenção foi que a forma final resultasse do formato dos recortes de cada superfície, sem um fundo que as uniformizasse, dando continuidade à pesquisa realizada nos dois trabalhos anteriores. O trabalho *Sem título (rosa + amarelo)* tem formato mais ou menos quadrangular, mas não é uma forma geométrica reconhecível. Se o comparamos aos trabalhos anteriores, percebe-se uma modificação na forma de aderir uma superfície a outra: enquanto naqueles as superfícies são costuradas uma a outra lateralmente, neste os materiais sobrepõem-se, criando uma espécie de empilhamento entre camadas planas.

A autonomia do plano do fundo evidencia a sobreposição de camadas, pois as pontas de cada plano criam um desenho diferenciado sobre a parede branca. Dessa forma, as superfícies do trabalho criam um diálogo direto com a superfície da parede do espaço expositivo. É a parede que dá o anteparo para a forma do trabalho, que se comporta como fundo para a imagem. As formas da imagem recuam ou se aproximam em direção ao espectador e suas superfícies dialogam diretamente com a parede: formato, textura, brancura e opacidade. Há tanto a aproximação e diferenciação entre a qualidade de branco da superfície da parede e a diversidade de brancos dentro da imagem, como o contraste da opacidade da parede em relação ao brilho da superfície plástica.



Imagem 20. Sem título (rosa + amarelo) - detalhe.

Vejo nessa obra uma relação com o trabalho de Kurt Schwitters pela maneira como os fragmentos são justapostos e combinados, criando uma superfície híbrida de materiais artísticos e não artísticos. A disposição sobre a parede e a ênfase na questão da cor e da matéria relacionam a obra à linguagem da pintura. Já os papéis e os traços cor-de-rosa agregam ao trabalho uma relação com a linguagem do desenho. O trabalho é um híbrido de diversos materiais e procedimentos, relacionando-se tanto com a colagem quanto com a *assemblage*.

2. Um olhar sobre a modernidade através da poesia de Charles Baudelaire

Utilizo a prosa poética de Charles Baudelaire, principalmente de seus *Pequenos poemas em prosa*⁴, para criar um diálogo com a discussão sobre a matéria plástica e a relação que meu trabalho cria com os materiais cotidianos e descartados. Neste tópico será abordado o texto de Walter Benjamin, “Paris, capital

⁴ Os pequenos poemas em prosa, ou *Spleen de Paris* (*Le Spleen de Paris, Petits Poèmes en Prose*, 1869), é uma publicação tardia de poemas da prosa poética de Baudelaire, como sugere o próprio nome da obra. Nessa pesquisa, utilizo a edição *O Esplim de Paris: pequenos poemas em prosa*. São Paulo: Martins Claret, 2010. Tradução: Oleg Almeida.

do século XX”⁵, no qual o autor analisa a Paris do começo do século XX e algumas relações que se estabeleceram entre o cenário político, sociológico e arquitetônico da cidade e a influência da obra e da postura política de Baudelaire para a construção do que se configura em sua obra como “A Modernidade”.

Torna-se pertinente para essa pesquisa um levantamento de algumas questões introduzidas por Baudelaire em sua obra poética e a sua pertinência para pintura do século XX. Questões como o *devaneio*, o *acaso* e a *improvisação*, que marcam a poesia de Baudelaire, são questões com que a pintura moderna se confrontou e respondeu de diversas maneiras, trazendo transformações espaciais, temáticas, experimentações de novos materiais e suportes. Nesse momento trato principalmente do diálogo que pode ser estabelecido entre a poesia de Baudelaire e a colagem, discutindo o impacto que a cidade moderna exerceu na pintura, trazendo a questão do lixo e da apropriação de materiais não artísticos para o contexto da arte.

2.1 A experiência da cidade

Foi dito anteriormente sobre a importância do contexto urbano na obra de artistas modernos como Kurt Schwitters, em que o lixo da cidade torna-se material para a obra, e o fluxo do artista em seu trajeto é determinante para a construção de seus trabalhos. Em meu trabalho, o contexto urbano participa das obras também por meio da coleta de materiais descartados, encontrados pelo espaço da cidade. Para Baudelaire, a cidade de Paris apresenta-se como um palco de experiências que trazem a marca do efêmero, do transitório, na experiência de percurso do indivíduo que transita pelo seu espaço. Tais experiências se dão em diversos níveis: por meio da observação, do deslocamento físico, do embate entre o corpo do caminhante e em relação aos espaços construídos e de passagem e do embate entre indivíduos e a relação entre indivíduo e multidão.

A malha da cidade distribui determinantes, espaços construídos e trajetos possíveis, mas a experiência de cada percurso não pode ser reconstruída. Cada

⁵ Texto publicado na coleção *Grandes Cientistas Sociais*, de organização e Flávio Kothe e Florestan Fernandes. São Paulo: Ática, 1985.

trajeto não pode repetir-se: ele se dá naquele instante, momento efêmero do encontro e da experiência. A cidade torna-se, portanto, uma rede de relações que se tecem por fios invisíveis, que extrapolam as coordenadas cartesianas de espaço e tempo. Nas palavras do autor:

Qual de nós não sonhou, nos teus dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo nem rima, bastante dócil e melindrosa para adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência? É sobretudo da frequência das cidades enormes, é dos cruzamentos das suas inúmeras relações que nasce esse ideal obsedante.” (“A Arsène Houssaye”, BAUDELAIRE, 2010. p. 19-20)

Na Paris de Baudelaire, a cidade se descortina pelo trajeto da figura do *flâneur*⁶. A imagem do *flâneur* pode ser pensada como uma postura de contraste à ideologia do progresso e ao ritmo produtivo industrial das grandes metrópoles do século XX: este explora um ritmo lento, ditado pelo caminhar e o ócio torna-se necessário para a experiência de seu percurso, que o solicita para que se entregue a esse ritmo. É característico da *flânerie* a disponibilidade para vivenciar o espaço que se percorre e deixar-se levar pelo desconhecido que se apresenta na experiência. Ao descrever a Paris de Baudelaire, Walter Benjamin destaca a importância do ócio para a atividade do *flâneur*.

Havia o transeunte que se perde na multidão; mas também havia ainda o *flâneur*, que precisa de espaço ocioso para agir e que não quer privar-se de sua privatização. Ocioso, caminha como se fosse uma personalidade: assim era o seu protesto contra a divisão do trabalho, que transforma as pessoas em especialistas. Assim ele também protestava contra a operosidade e eficiência. (BENJAMIN, 1985, p. 81)

Resgatar essa atitude filosófica da *flânerie* nos parece interessante diante do cenário urbano atual, cada dia mais violentado pelos anúncios, propagandas e pelos apelos do consumo. Mostra-se necessária uma reflexão sobre a experiência vivida para um aprofundamento e posicionamento crítico diante do que se vê, ouve e vivencia. Esse é, de forma abrangente, o interesse último dessa pesquisa poética: uma busca por um aprofundamento numa temporalidade diferente da que é ditada pelas propagandas e pelo consumo, e que permita maior autonomia e reflexão sobre a experiência cotidiana.

⁶ Figura que aparece na obra Baudelaire, o *flâneur* é o caminhante, aquele que passeia, vaga pela cidade. O termo é derivado do verbo francês *flâner*, que significa passear, vagar.

A importância da cidade para minha pesquisa se dá pela descoberta de diferentes tipos de materiais encontrados no deslocamento pelo espaço urbano. Muitos deles têm sua função relacionada ao transporte de produtos e alimentos, e são descartados quando tais produtos chegam a supermercados e feiras. Não fazem parte, portanto, do ciclo final de consumo, e encontrá-los depende da observação atenta daquilo que está jogado após o uso em áreas de descarte, caçambas, lixeiras. É pelo interesse pelo lixo e pelo material descartado que pensamos abordar outra figura presente na poesia de Baudelaire, a do catador de trapos, ou “trapeiro”.

2.20 “trapeiro”

A coleta dos materiais descartados necessita de uma disponibilidade para encontrá-los. Daquilo que é descartado pode-se criar novas condições e novos espaços, e o que é destruído ou inútil pode ser transformado. Na poesia de Baudelaire, a atividade do catador de trapos é diversas vezes comparada à própria atividade do poeta, como podemos ver no seguinte fragmento de seu poema “Vinho dos trapeiros”:

Vê-se um trapeiro que vem, cabeça inquieta,
Catando e se apoiando em muros feito um poeta,
E, sem se inquietar com delatores, seus senhores,
Seu coração todo se abre a projetos sonhadores.

Presta juramentos, dita sublimes leis,
Arrasa pecadores, vítimas levanta,
E, sob o céu como um sólio suspenso,
Se embriaga no esplendor de sua virtude imensa.
(BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1985, p. 51)

A questão do lixo no contexto urbano pode ser vista como a problemática de elementos que representa os subprodutos das relações de consumo, aquilo que não serve mais como mercadoria. Walter Benjamin destaca a importância social que o catador de trapos representou na época de Baudelaire:

Os catadores de trapo apareceram em maior número nas cidades depois que, através de novos processos industriais, passou-se a dar certo valor ao lixo. Eles trabalhavam para intermediários e representavam uma espécie de

indústria caseira sediada na rua. A figura do trapeiro fascinou a sua época. Os olhares dos primeiros pesquisadores do pauperismo estavam como que hipnotizados por ela, com a tácita pergunta no sentido de saber onde seria alcançado o limite da miséria humana. (BENJAMIN, 1985, p. 51)

Ao redor do universo semântico da palavra lixo relacionam-se elementos como impureza, sujeira, miséria. Aquilo que é usado e não pode mais ser aproveitado, materiais corrompidos, que apresentam marcas de desgaste e do tempo, e perderam sua função de uso. Podemos pensar também no lixo como aquilo que é incômodo, aquilo que sobra, e o que resta das transformações cotidianas. O trapeiro em Baudelaire torna-se uma espécie de herói urbano, ícone da modernidade, e adequa-se muito bem à metáfora do fazer poético do autor e do próprio material utilizado por Baudelaire na construção de sua poesia.

A imagem do trapeiro, e a relação do poeta diante do contexto urbano, parece ambígua: ao mesmo tempo em que assume uma postura crítica em relação à sociedade burguesa e suas relações de consumo, o autor exalta o contexto urbano e é tomado de profunda empatia em relação à figura do catador de trapos e ao próprio lixo, e tudo que se demonstra apodrecido, maculado e corrompido na linguagem torna-se material para sua poesia.

Assim como sua prosa poética segue o ritmo das relações tecidas nas malhas das grandes cidades, o poeta segue esse ritmo, catando seus versos e rimas nos recantos mais obscuros das experiências do espaço urbano. De acordo com Benjamin:

O poeta encontra pela rua o lixo da sociedade e, a partir dele, faz a sua heroica crítica exatamente contra ele. Parece que, assim, é ao mesmo tempo copiado no seu ilustre tipo, um tipão bastante comum. Ele é marcado pelos traços do catador de trapos, que tanto preocupava Baudelaire. (...) Essa descrição é uma única e longa metáfora para a atividade do poeta segundo a visão de Baudelaire. Trapeiro ou poeta – o lixo importa aos dois; ambos executam solitariamente os seu trabalho nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; mesmo gesto é idêntico em ambos. (BENJAMIN, 1985, p. 103)

O autor descreve, em seguida, o passo cadenciado do poeta e o compara a atividade do catador de trapos:

Nadar fala do “pas saccadé” [passo cadenciado] de Baudelaire: é o passo do poeta que erra pela cidade catando restos de rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, para no seu percurso, lendo, selecionando e catando o lixo que encontra.” (BENJAMIN, 1985, p. 104)

Sob a metáfora do catador de trapos enxergamos também a atividade do artista que trabalha com a colagem, percorrendo a cidade no ritmo de quem observa valor em materiais que, recombinaados, podem transcender e subverter sua função de origem.

2.3 O “esgrimista”

Ao longo do velho arrebalde, pendendo em casebres,
As persianas, abrigo de luxúrias secretas,
Quando o sol cruel verbera e reverbera
Sobre o campo e a cidade, sobre o trigo e teto,
Ali sozinho exerço a minha estranha esgrima,
Farejando por todo o canto o acaso da rima,
Estrebuchando sobre palavras como sobre assoalhos
E às vezes topando com versos há muito sonhados.”
(BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1985 p. 94)

Em Baudelaire, há a valorização da atividade poética e artística como uma atividade de esforço, de labor físico, que muitas vezes em sua obra aparece por meio da metáfora do poeta como esgrimista, embate do corpo do artista que se abre para a experiência da criação, conforme pode ser visto no poema acima.

Tal posicionamento de Baudelaire marca uma mudança a qual corrobora com as transformações artísticas que marcam uma reorientação para os “*sinais do fazer*” assinalados por Alberto Tassinari. É pela arte moderna, conforme já se disse, que se inserem na linguagem pictórica os vestígios das operações processuais realizadas pelo artista, e a pintura abre espaço para que o inacabado adquira status de obra pronta. É a partir de então que as manchas, os escorridos, as pinceladas, rasgos e borrões, fragmentos de tela sem preparação, dentre outros, estejam à mostra e tornem-se parte da linguagem poética das obras.

Nesse sentido, refletimos sobre as obras de Kurt Schwitters, Jasper Johns e Robert Rauschenberg, nas quais há a importância do labor físico e do embate do corpo do artista com a matéria. Os materiais demonstram sua resistência, peso, os desgastes do tempo, bem como as marcas das intervenções manuais, num trabalho árduo operado pelo esforço. A questão do embate do corpo com o material pode ser comparada à imagem do *esgrimista* utilizada por Baudelaire. A ela o poeta compara

a si próprio em sua luta com a linguagem, e também à atividade artística de Constantin Guys, pintor de quem gostava:

(...) como ele está ali, debruçado sobre a mesa, visando a folha de papel com a mesma exatidão com que, durante o dia, encara as coisas ao seu redor; como ele esgrime com o seu lápis, com a sua pena, com o seu pincel; como ele deixa água respingar do seu copo na direção do teto e como experimenta a pena em sua camisa; como se põe a trabalhar e com ímpeto, parecendo temer que as imagens lhe fujam. Assim ele é um lutador, ainda que solitário, aparando os seus próprios golpes. (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1985, p. 93)

Dessa metáfora podemos extrair a mudança de foco que o autor confere ao fazer, à obra em processo, em lugar de uma valorização da obra pronta e bem acabada. Essa questão está presente em meus trabalhos: neles, há o recorte e a costura como procedimentos principais, os quais demonstram os rastros de seu procedimento e as marcas do erro e da diferença, típicos da atividade manual.

Procuro fazer pintura, mas não com tinta sobre tela. A cor, no entanto, está sempre presente, participando dos diversos momentos do processo: uma lã vermelha, adquirida pronta, foi, em algum momento de sua produção tingida com pigmento vermelho. Em outros casos, eu mesma tinjo um tecido ou pinto a superfície. Em muitos momentos são as marcas do tempo e da sujeira que modificam a coloração dos materiais. A colagem, essa “atividade ruidosa”, conforme nos disse Brian O’Doherty, permite a sedimentação desses processos, convidando a impureza, o lixo, o acaso e o labor físico a participem da feitura das obras. Se a colagem tem um contexto de origem, é o da cidade moderna, e é por isso que em seu espaço estão imbricadas as principais questões que permeiam a Modernidade.

III. CAPÍTULO 2. TRAMAS

1. Tela, tecido, teia: articulações entre materialidade e linguagem

Nesse capítulo, será abordado um conjunto de três obras de minha autoria realizados em datas distintas, mas que possuem em comum aspectos de sua organização estrutural. Tais trabalhos são construídos em tecidos ou telas plásticas, nas quais o fio torna-se o elemento mínimo da estrutura da trama, que se articula de forma repetitiva até a formação de uma superfície regular. Pensando na articulação da estrutura da trama me pareceu profícuo, em paralelo ao trabalho em ateliê, buscar uma bibliografia que se orientasse para os pormenores da articulação estrutural das obras de arte, bem como a análise da estrutura da grade⁷ (KRAUSS, 1993) e a sua importância dentro da História da Arte desde o modernismo.

Como aporte teórico e poético, será utilizada a conceituação da obra de arte como um *texto* plástico, dotado de especificidades que o distinguem de outros tipos de textos, como por exemplo o texto verbal. Buscando a própria etimologia da palavra texto, encontramos uma relação com o ato de tecer, mediante a organização estrutural de elementos mínimos em um todo significativo. De acordo com José Luiz Fiorin:

Cabe lembrar que a palavra texto provém do verbo latino *texo, is, texui, textum, texere*, que quer dizer *tecer*. Da mesma forma que um tecido não é amontoado desorganizado de fios, o texto não é um amontoado de frases, nem uma grande frase. Tem ele uma estrutura, que garante que o sentido seja apreendido em sua globalidade, que o significado de cada uma de suas partes dependa do todo. (FIORINI, 1995, p.166).

Numa outra definição para o conceito de texto, há a relação etimológica não apenas com o universo semântico da palavra tecido, como também da palavra textura:

⁷ Para essa discussão, utilizaremos o texto “Grades”, da autora Rosalind Krauss, originalmente publicado na obra *Originalite de l’avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris: Macula, 1993.

A palavra *textus* consolida-se relativamente tarde na língua latina (com Quintiliano [Institio oratória, IX, 4, 13]) como participio passado de *textere* empregue em sentido figurado: metáfora que considera o conjunto linguístico do discurso como um tecido e que conheceu outras actualizações e não apenas o vocábulo texto: assim, temos em italiano o termo *textura*, em francês e inglês *texture*, que derivam do latim *textura* (Plauto), para significar as relações entre as diversas partes de uma obra, de um poema, etc. e que se encontra documentado desde 1540 retomado recentemente por Ransom e Zemthor. (Enciclopédia EINAUD v.17:Texto, p. 153)

Utilizar o conceito de texto ao tratar de pinturas pensando em sua relação com a textura nos encaminha para a reflexão sobre as qualidades plásticas da superfície tecida, abrindo a possibilidade de analisar o conteúdo dos trabalhos sobretudo pela via de seu aspecto matérico. Este possui significativa relevância no processo de construção das obras apresentadas nessa pesquisa e torna-se, em conjunto com a questão da planaridade tratada no capítulo anterior, e a cor, que será abordada mais adiante, os principais eixos dos problemas da pintura sobre os quais escolho me confrontar.

Busquei trazer para as reflexões alguns conceitos e questões encontradas na Semiótica de origem francesa, que se orienta sobretudo em torno da contribuição teórica de Algirdas Julien Greimas⁸. Devido ao fato de meu contato com essa bibliografia ser ainda recente, tal referencial entrará no corpo dessa pesquisa não tanto como aplicação de um método, mas como questões que reorientaram os rumos das reflexões acerca de minha produção. As questões serão pontuadas ao longo deste capítulo tanto no que tange ao processo de criação quanto à forma como passei a me confrontar com o trabalho de alguns artistas que utilizo como referência.

A escolha de pensar as obras do ponto de vista de sua organização estrutural se deu justamente pelo fato de me interessar, como nas palavras de Jean Marie Floch, pelas articulações entre “as qualidades tanto sensíveis quanto inteligíveis da obra” (FLOCH, 1995). As obras aqui apresentadas prescindem da figuração, tendo como principal foco os problemas da superfície e da configuração plástica da matéria, e a forma como diferentes materiais conversam entre si e articulam-se

⁸ Para tal serão utilizados como referência textos do próprio Greimas, bem como de autores que com ele dialogam, como Diana Luz Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin. [BARROS, D. L. P. de (1995) Sintaxe narrativa In: OLIVEIRA, A. C. e LANDOWSKI, E. *Do inteligível ao sensível. Em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. São Paulo, EDUC, 81-97]

dentro do espaço do trabalho, construindo diálogos e efeitos de sentido diversos a partir dessas relações.

Retornando à conceituação do texto como um tecido, podemos pensar no texto como uma teia de aranha, cuja estrutura, o “texto-tecido” (MARTÍNEZ, 2007, p. 114) está intrinsecamente relacionado ao processo de sua construção. A imagem da aranha como sujeito da tessitura traz à memória o mito de Aracne, cujo talento da arte do bordado a leva a uma competição com a deusa Atena. Na versão que conheço⁹, o mito se encerra quando Atena transforma Aracne em uma aranha, condenando-a a tecer pelo resto de seus dias. Relacionado ao mito de Aracne, há a tessitura como metáfora da criação, e encontramos uma relação entre as duas personagens femininas, Atena e Aracne, e suas atribuições ligadas ao fazer manual. Ambas constroem tramas tanto no sentido material quanto figurado, este último referente à estruturação da trama narrativa presente na figuração dos bordados.



Imagem 21. Diego Velásquez. *As fiandeiras ou A fábula de Aracne*, 1655-1660. 220 x 280 cm.

Para esta pesquisa, cujo interesse está relacionado tanto a tramas e tecidos como matéria-prima quanto com os processos de articulação de sentido da

⁹ BRANDÃO, J. S. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 2001, volume II.

linguagem, a imagem da aranha como sujeito e da teia como um texto pareceu bastante adequada, bem como as referências utilizadas neste capítulo.

De acordo com Algirdas Julien Greimas, “um objeto semiótico, em vez de um dado, não é senão o resultado de uma leitura que o constrói” (GREIMAS in OLIVEIRA, 2004, p. 83) Nessa perspectiva, o processo interpretativo é também o processo de construção da obra, visto que, como colocado na Enciclopédia Einaud em seu volume dedicado ao *texto*, “a realização do texto encontra-se (...) num estado de contínua potencialidade. O texto permanece uma matéria escrita, feita de linhas e de letras, inertes até o momento em que voltam a ser lidas.” (Enciclopédia EINAUD, v.17:Texto, p. 155)

Os trechos acima, apesar de direcionarem-se majoritariamente ao texto verbal, também valem para os textos plásticos: a obra de arte se realiza nos interstícios das articulações de sentido do espectador diante da obra, e da forma como este se relaciona com as diversas relações travadas entre matéria, textura, opacidade, espaços cheios e vazios, cor, tamanho, formato, dentre outros.

Podemos dizer então que alguém que interpreta a obra tece também sua trama de significados, ocupando o papel da aranha na construção da teia de sentidos que é o objeto-obra. A subjetividade não pode ser excluída do processo de significação, e por isso torna-se instigante pensar no processo de construção de sentido (trama) como intimamente relacionado ao sujeito que o constrói (aranha), visto que a cada nova leitura, outra rede de significados será tecida, carregada pela subjetividade do sujeito que a empreende:

“[...] a objetividade só é possível na ausência de leitura, isto é, de significação; a leitura implica sempre um grau de subjectividade. Só no interior desta subjectividade é possível propor-se uma interpretação que adira ao texto, graças ao domínio dos códigos presentes no texto; as várias leituras a que um texto está sujeito permitem fazer face (não eliminar) aos erros e desvios.” (Enciclopédia EINAUD, v.17:Texto, p. 155)

Vicente Martínez em seu texto “Robert Ryman e a pintura vista como um campo de relações” (2007, p. 107) analisa a obra *Windsor*, de Robert Ryman, partindo da premissa de que a obra é um texto, um “sistema, um todo significante”, “gerador de significados e de sentido” (MARTÍNEZ, 2007, p. 108) e orienta sua análise a responder perguntas como “como a pintura se organiza como discurso?” ou ainda “como se estrutura como um texto a ser lido pelos espectadores, tornando-

se inteligível?” (MARTÍNEZ, 2007, p. 108). A seguir, abordarei meus trabalhos plásticos tentando mapear o que deles se extrai de sentido tanto no seu processo de feitura quanto de fruição, em busca de identificar em sua estrutura as questões que dialogam com o referencial teórico abordado ao longo deste capítulo.

2. Tramas

2.1 Cores Quentes para Goethe, 2011



Imagem 22. Gabriela Starling. *Cores Quentes para Goethe*, 2011. Telas plásticas e cabos de vassoura.
200 x 110 cm.

A obra *Cores Quentes para Goethe* foi realizada há cerca de quatro anos, apresentada como trabalho final de conclusão de curso de minha graduação em Artes Plásticas. Naquele momento, apontava-se o início de um interesse pelas tramas das embalagens de frutas e legumes encontradas em feiras e supermercados, as quais eram unidas por meio da costura e organizadas em camadas. Como peles que se sobrepõem, as malhas plásticas das embalagens criam dinâmicos efeitos de cor e luz se dispostas umas sobre as outras, de forma a aumentar a saturação de cor e a opacidade de forma proporcional ao aumento do

número de camadas. Nesse trabalho, foram utilizadas as embalagens de laranja e cebolas, escolhidas pelo seu aspecto cromático, sendo respectivamente amarelas e laranjas, e telas de isolamento, também alaranjadas. Da pesquisa com cores quentes, em paralelo ao estudo da *Doutrina das Cores* de J. W. Goethe (GOETHE, 1993), advém o título dessa obra.

É no interior da problemática da pintura que se insere a pesquisa com as tramas. O processo de acumulação de camadas translúcidas é comparável à técnica da *veladura* (ou, de origem italiana, *velatura*) a qual consiste em sobrepor finas camadas de tinta na construção da superfície pictórica. A veladura implica um duplo ato de encobrir e revelar, além de modificar, sem encobrir totalmente, as informações que se encontram uma camada abaixo. Procuramos o verbete *veladura* no dicionário e encontramos as seguintes definições:

1. Ação de velar;
2. Designação daquilo que vela ou encobre;
3. Faixa, banda ou venda;
4. Denominação atribuída a uma suave camada de tinta numa pintura, que permite visualizar a mão de tinta que se encontra por baixo.
(Etm. do latim: *velatūra*)¹⁰

Como uma pintura em camadas realizando-se materialmente diante dos nossos olhos, na obra *Cores Quentes para Goethe* ocorrem as transformações ópticas de mistura de cores e adensamento, ainda que cada camada exista materialmente independente, uma da outra.

A pesquisa desse trabalho relaciona-se com a temática da planaridade abordada no capítulo anterior, mas diferencia-se dos outros trabalhos discutidos anteriormente pela maneira como as cores se diluem e se adensam por meio da sobreposição de superfícies. Aqui, há uma maior continuidade entre as cores, e os espaços vazios entre as tramas introduz uma nova problemática, que é característica da organização estrutural em redes ou tramas. As malhas plásticas que dão corpo ao trabalho tratam-se de superfícies compostas por espaços cheios e vazios, os quais permitem ver não só a estrutura de cabos que se encontra atrás como também o branco da parede do espaço expositivo. A gama cromática da obra é resultado da sobreposição de fios coloridos tramados + branco da parede, em que o amarelo mais claro pode ser visto como aquele que contém mais branco da

¹⁰ Disponível em <http://www.lexico.pt/veladura/>. Acesso em 17 jul 2015.

parede, e o amarelo mais escuro, aquele que contém maior quantidade de fios e, dessa forma, menos branco da parede expositiva.

A trama laranja possui uma estrutura mais fechada que a amarela, e concentra pontos de atenção de nosso olhar na superfície da obra. O nosso olhar opera, portanto, uma dupla movimentação: percorre os trajetos de fios, permanecendo enredado nos nós da trama, e aprofunda-se até o branco da parede, nos espaços vazios da tessitura. Também outro movimento de aprofundamento do olhar ocorre nos espaços de maior saturação da cor, onde um número maior de camadas se adensa. A relação entre amarelos e alaranjados reforça esse jogo entre distanciamento e aproximação que se dá entre o trabalho e o olhar de quem o vivencia.

Para dar sustentação à obra *Cores Quentes para Goethe*, utilizei seis cabos de madeira provenientes de instrumentos de limpeza, como vassouras e rodos, ordenados por trás da malha de modo a estruturá-la em uma superfície de formato geométrico. Por ser translúcida, a primeira camada de telas encobre a madeira mas não totalmente: os cabos deixam-se entrever, como uma espécie de chassi improvisado para a pintura. É possível reconhecer o contexto original dos cabos de vassoura e o mesmo se dá com as telas. São materiais encontrados no contexto cotidiano, descartados em supermercados ou feiras, transformados nessa obra em materiais de pintura.

O interesse pelas telas amarelas e laranjas e a forma de montagem dessa obra surgiu da observação de tapumes urbanos, que marcam os limites de isolamento de áreas em construção. Observei que os tapumes possuem uma estrutura simples, criando espaços e limites temporários que modificam o desenho do espaço urbano e o trajeto dos transeuntes. Sua estrutura básica é também uma armação formada por ripas de madeira dispostas paralelamente, como uma cerca, que se estende de acordo com o tamanho da área a ser isolada.

Podemos encontrar com muita frequência estas mesmas telas plásticas pela cidade, cuja coloração característica sinaliza a área em obras ou reforma e chama atenção daquele que passa para a interrupção de determinado trajeto. Comecei naquele momento a pensar os tapumes enquanto pinturas temporárias, estruturas cromáticas planas, formadas por telas e cabos de sustentação, em que as madeiras

funcionam como uma espécie de chassi, onde a tela/pintura é esticada. Dessa reflexão surgiu esse trabalho.

Passei a me interessar pelo trabalho de Hélio Oiticica e sua pesquisa sobre a cor em suas séries de *Parangolés* e *Bólides*, nas quais o aspecto cromático não pode ser apartado da matéria que dá corpo às obras. Os sacos de frutas e telas de contenção pode ser relacionada ao universo de materiais dos *Parangolés*, em sua maioria telas e tecidos. São materiais maleáveis, que possuem caimento, textura, coloração e brilho característicos.

Os *Parangolés* de Oiticica, no entanto, possuem diferenças fundamentais em relação a meu trabalho no que tange à ocupação espacial e ao caráter performático da experiência. Um *Parangolé* torna-se obra no momento em que é vestido e experienciado, sendo indissociável sua relação com o espaço e o tempo dessa vivência. Meu trabalho, de forma diversa, confronta-se com o espectador de forma frontal relacionando-se mais à forma tradicional de expor pinturas do que à experiência performática do espectador. Os *Bólides* de Oiticica também foram criados para serem experienciados: tocados, abertos (quando caixas), manipulados. Além de não prever a experiência direta com o corpo, a obra *Cores Quentes para Goethe* é montada sobre a parede, o que a diferencia tanto dos *Parangolés* de Oiticica quanto dos *Bólides*, sendo estes últimos associados à categoria de objetos.



Imagem 23. Hélio Oiticica. *Parangolé capa P4*, 1964. Técnica mista. Dimensões variáveis.



Imagem 24. Hélio Oiticica. *B08 Bólide vidro 02*, 1963-64. Vidro, caixa de madeira, pigmento, tinta a óleo e emulsão de acetato polivinílico. Dimensões variáveis.

Retornemos à questão da trama e de seus processos de construção: no trabalho *Cores Quentes para Goethe*, as telas plásticas foram tramadas industrialmente, de maneira regular. São apresentadas, no entanto, após serem transformadas por processos manuais: o corte, a costura, a montagem e a sobreposição de camadas. Em termos de operações construtivas, portanto, a obra é

um híbrido de industrial e artesanal, oposição que retornará em diversos momentos ao longo desse capítulo. Será discutido em seguida o texto “Grades” de Rosalind Krauss (KRAUSS,1993), de forma a entender melhor a organização estrutural da trama e sua importância para o contexto da pintura moderna.

2.2 Grades

Rosalind Krauss analisa em seu livro *A origem da vanguarda e outros mitos modernistas* (KRAUSS, 1993) a *grade* como uma estrutura que possui papel de destaque nos questionamentos da pintura a partir do século XX. Se a estrutura da grade, ou *grid*, é fundamental para os estudos de perspectiva, os quais fundamentam o espaço naturalista na pintura, nas obras de artistas como Mondrian, por exemplo, esta estrutura ganha nova função, questionando o espaço pictórico e o formato da tela. Para Krauss, a grade modernista, contrariamente à perspectiva:

não projeta o espaço de uma sala, de uma paisagem ou de um grupo de figuras na superfície de uma pintura. Se ela projeta alguma coisa, é a superfície da pintura ela mesma – transferência onde nada muda de lugar.”¹¹ (tradução nossa) (KRAUSS, 1993, p. 94)

A característica autorreferente da grade de projetar sobre a superfície da pintura sua própria superfície foi, no campo espacial, uma maneira eficiente encontrada pela arte moderna de romper com o caráter narrativo da pintura tradicional. Por não imitar o espaço real no espaço artístico, “proclama o espaço da arte como ao mesmo tempo autônomo e autorreferente”¹² (tradução nossa) (KRAUSS, 1993, p. 94).

Rosalind Krauss discute em seu texto a *função centrífuga* da grade (KRAUSS, 1993, p. 102), a qual nos interessa para pensar a estrutura da trama. Esta função refere-se à tendência lógica da grade de estender-se infinitamente. Trazida para o contexto da pintura, a função centrífuga faz com que a obra pareça um fragmento

¹¹ (...) ne projete pas l'espace d'une pièce, d'un paysage ou d'un groupe de personnages sur la surface d'une peinture. Si elle projete quelque chose, c'est bien la surface de la peinture elle-même – transfert au cours duquel rien ne change de place.

¹² (...) proclame d'emblée l'espace de l'art comme autonome et autotélique.

retirado de “um tecido infinitamente maior”¹³ (tradução nossa) (KRAUSS, 1993, p. 102). Esse aspecto evidencia-se nas pinturas de Mondrian em formato de losango: a impressão imediata é a expansão e continuidade das linhas em direção ao infinito, da qual a pintura representaria apenas um enquadramento.



Imagem 25. Piet Mondrian. *Composição 1 A*, 1930. Óleo sobre tela. 75,2 x 74,2 cm.

As malhas plásticas que compõem meus trabalhos possuem uma estrutura regular, repetitiva, com o potencial de estender-se infinitamente, sem que com isso se perdesse o conteúdo de sua superfície. Cada fragmento da trama contém em si a organização estrutural de toda a trama plástica, como um fragmento de um tecido infinitamente maior, conforme coloca Krauss. Entre esta forma de pensar a estrutura da grade e a pintura de Mondrian há uma diferença fundamental: se em meus trabalhos a trama é material, em Mondrian a grade é construída com tinta e pincel sobre o anteparo da tela. Sob esse aspecto, meus trabalhos estariam mais próximos das obra de Hélio Oiticica nas quais o artista problematiza a cor do material industrial, utilizando tecidos, telas e grades com a coloração proveniente de fábrica.

Em torno das telas plásticas orientam-se universos semânticos distintos: podemos pensá-la em relação ao contexto de origem – invólucro de frutas, ou ao contexto das redes de pesca, ou ainda lembrar a própria teia de aranha. Diferentemente da teia, no entanto, cuja estruturação se dá de forma radial, partindo de um ponto central, as tramas das embalagens são uniformemente tramadas. Assim, voltamos à questão da trama como fragmento de um tecido maior, e no tramar dessas telas orientado pelo fazer repetitivo: cada embalagem de laranja quer

¹³ (...) un tissu infiniment plus vaste.

ser inteiramente igual à outra. A tela de contenção deve ser uniforme, independentemente da extensão espacial que necessite ocupar.

A diferenciação das tramas acontece no momento de sua transformação em objeto de arte, ou, mais especificamente, em pintura: são recortadas, combinadas, sobrepostas, organizadas por cores e tamanhos. Interesse-me pelas características de translucidez e maleabilidade das telas que, assim como os tecidos, possuem um caimento e uma textura próprios que animam sua superfície. Tratarei agora de outros dois trabalhos nos quais as tramas são combinadas com outros tipos de materiais. Seguiremos, portanto, na trilha da investigação do aspecto matérico da pintura, o qual vem sendo abordado desde o capítulo anterior.

2.3 *Sem título (azul)*, 2013



Imagem 26. Gabriela Starling. *Sem título (azul)*, 2012. Técnica mista: tela de nylon, papel de seda, pelúcia e linha de costura. 210 cm x 130 cm.

O trabalho *Sem título (azul)* foi idealizado a partir de telas azuis coletadas no espaço da cidade, restos de telas utilizadas para isolamento de áreas em construção ou reformas. O material carrega as marcas do uso anterior, como rasgos e furos em algumas áreas de sua trama, e o corte irregular em sua parte inferior mantém a forma original do material no momento em que foi encontrado. A cor azul, que dá a

coloração predominante do trabalho, é a cor original do material sintético da tela e possui o brilho característico do nylon. A irregularidade do corte e dos furos do material, que demonstram as marcas do uso e do tempo, contrastam com a regularidade sintética da tela de nylon, que no momento em que é produzida tem a característica de ser colorida e tramada de forma uniforme e regular.

Voltemos à estrutura da trama. Esta contém, simultaneamente, a superfície e a profundidade: ao mesmo tempo em que se vê a trama, vê-se o que se encontra por baixo dela. Permanece entre uma dupla ação de velar e revelar, pois o que está diante da tela será revelado, mas tal revelação é apenas parcial. Nesse trabalho, o que se vê em segundo plano é ora o papel de seda azul, ora o branco da parede. Não há nesse trabalho, no entanto, papel de seda separado da trama: a visão do papel é mediada pela primeira camada de tela, e a textura e colorações são criadas a partir dessa relação entre trama azul, papel de seda azul e parede branca.

2.4 Papel

O papel de seda é também um material fabricado e colorido industrialmente. É produzido no formato de folhas retangulares que são vendidas em papelarias, separadamente ou em grandes pacotes. Escolhi utilizar o papel de seda mantendo o recorte geométrico original, unindo várias folhas e costurando-as entre si, de modo a criar recortes geométricos na parte inferior e diferentes tonalidades por meio da sobreposição.

São características do papel a delicadeza e a fragilidade. Toda manipulação deve ser cuidadosa para que este não se rasgue. Amassa-se a qualquer toque, se desfaz à menor gota de água. O azul do papel escolhido, de tão claro, é quase branco. Cada folha é fina e translúcida de forma que o azul revela-se progressivamente por meio do acúmulo de camadas. No trabalho, o papel é exposto diante da parede branca e abaixo da tela azul, realçando as diferenciações entre superfícies: diante do branco, a cor azul se demonstra, ainda que de forma sutil. Da mesma maneira com que a trama, à sua maneira, deixa ver o que está abaixo,

também a translucidez do papel possui essa característica, tornando-se mais opaco nas áreas onde há mais camadas.

Para costurar o papel de seda é necessário linha e agulha muito finas. É preciso a todo momento aplainá-lo novamente, gesto que produz um leve ruído característico. Faz parte do contexto do papel de seda a escrivaninha, a gaveta, a tesoura escolar. Pede mãos cuidadosas, pequenas dobraduras, a salvo da chuva. Nesse sentido, sua natureza é oposta à da tela de nylon, cuja trama é feita para resistir à exposição ao sol, adaptar-se bem à umidade, perseverar nas construções urbanas. A relação entre papel e trama dentro do trabalho é contraditória: se, por um lado, a superfície do papel é mais sutil em relação à cor e ao brilho do nylon, por outro seu recorte na parte inferior é mais rigidamente geométrico em relação à organicidade das ondulações e rasgos da trama. A tela pende, despenca, revelando caimento e leveza, parecendo dissolver-se.

2.5 *Pelúcia*

A pelúcia no trabalho *Sem título (azul)* oferece uma relação de oposição e contraste à tela e ao papel de seda: é pesada, densa e opaca. É macia e afável ao tato, produz calor, por isso tão adequada à produção de cobertores ou mantas. A maior vocação da pelúcia, no entanto, é a produção dos animais de brinquedo que levam seu nome. O contexto de seu uso traz um toque de humor ao material, e seu universo é o do kitsch. Mesmo assim como aparece no trabalho, esticada e combinada com materiais de contextos tão diversos, sabemos: é uma imitação de pelo de animal, mas não se confunde com ele. Pode-se comprar pelúcia em tonalidade marrom, como a que se exhibe no trabalho, bem como cinza e branca, mas também em cores mais extravagantes como vermelho, rosa, estampado.

O material *pelúcia* é tomado de seu contexto de origem para desempenhar um papel dentro da linguagem pictórica, assim como as tramas de que já falamos, ou os próprios cabos de madeira do trabalho *Cores Quentes para Goethe*. A pelúcia nos oferece sua visualidade e qualidade tátil; sua superfície está disponível para que nosso olhar a percorra, desvendado suas rugosidades, textura e o brilho do pelo

sintético. Como se disse anteriormente, a qualidade de cada material de que o trabalho se constitui é construída por meio da relação de oposição e contraste com outro material.

2.6 *Sem título (vermelho + rosa)*, 2014



Imagem 27. Gabriela Starling. *Sem título (vermelho + rosa)*, 2014. Técnica mista: tela, tecido e linha de costura. 182 cm x 162 cm x 8,5 cm.



Imagem 28. Gabriela Starling. *Sem título (vermelho + rosa)* – detalhe

A ação construtiva do trabalho *Sem título (vermelho + rosa)* consistiu em unir por meio da costura fragmentos de tecidos cor-de-rosa e de plástico vermelho. O

trabalho é dividido em dois hemisférios cromáticos, em que o vermelho encontra-se acima e o cor-de-rosa, abaixo. Dentro do espaço do cor-de-rosa, há dois tipos de tecidos diferentes entre os retalhos: o cetim e o algodão. Se os tecidos aproximam-se em relação à cor, distanciam-se em relação ao brilho: o cetim reflete a luz ambiente, enquanto o algodão caracteriza-se pela opacidade e absorção da luz. Os plásticos que dão a coloração vermelho-alaranjada à obra são recortes de embalagem de cebolas, coletadas em supermercados e feiras.

Assim como a trama do trabalho *Sem título (azul)*, as embalagens de cebolas são feitas de telas de nylon colorido. Seus elementos visuais e espaciais estão relacionados à sua função: a cor vermelho-alaranjada é uma convenção: se a embalagem é de cebola, é alaranjada, assim como os sacos de laranjas são sempre amarelos, os de batatas sempre transparentes, as bandejas de maçã sempre violetas. Há uma tipologia própria das embalagens hortifrúti, remetendo-nos a uma gramática que se organiza em cores. A função parece ser determinante também para a qualidade da trama: mais aberta para as batatas e laranjas e mais fechada para as cebolas, provavelmente de forma a conter as cascas destas últimas no momento do transporte.

A seleção do material partiu da surpresa casual de encontrar elementos visuais tão ricos em materiais banais, cotidianos. Onde mais seria possível encontrar um vermelho tão vivo e tão brilhante? É, portanto, devido ao interesse pela experiência da cor que a embalagem de cebola foi escolhida para a construção do trabalho. Como material artístico, essas embalagens descartadas passam a ser tramas coloridas, assim como a tela azul das construções. Podem ou não ser reconhecidas por sua função, já que seu formato é descaracterizado e o material passa a ser plano, torna-se superfície. Mas as telas deixam pistas de sua origem ao mesmo tempo em que sua função original é deslocada para tornar-se elemento visual e plástico.

A costura que se vê no trabalho é a costura manual, a qual insere um determinado acabamento que se reconhece como irregular e descontínuo, diferente da costura industrial. A manipulação do recorte e a costura manual conferem efeitos de dobras e rugas, sobretudo na área em tecido, o que culmina em um efeito de tridimensionalidade. O que no linguajar do vestuário denomina-se como o “caimento” pode ser visto nessa área, em que os retalhos cor-de-rosa pendem de acordo com a

forma dos recortes, o tipo de costura e o peso e densidade próprios dos tecidos utilizados.

A área em plástico vermelho, de modo semelhante, foi construída por meio da costura de fragmentos do mesmo material. Por serem o plástico e o tecido materiais tão diversos, as duas áreas apresentam elementos bastante diferentes entre si. A tela plástica é mais rígida que os tecidos, conferindo um acabamento mais geométrico em relação às dobras e o drapeado do pano. Além disso, a trama do plástico caracteriza-se por sua semipermeabilidade, funcionando como uma espécie de filtro para os elementos que se encontram abaixo. Abordando novamente uma relação com a técnica da velatura, nessa área foram exploradas as transformações cromática por meio da acumulação de superfícies translúcidas: duas ou mais superfícies de tela, ao se sobrepor, criam cores mais opacas e densas em relação às áreas de menor acúmulo.

3. Relação entre materiais

As considerações feitas por A. J. Greimas sobre a impossibilidade de apreendermos um objeto se não em relação a outro que dele se diferencie lança luz à problemática dos materiais sobre a qual viemos falando. Nas palavras de José Luiz Fiorin:

Greimas afirmava na Semântica estrutural que o mundo “toma forma” diante de nós e para nós, graças ao fato de percebermos diferenças. Perceber diferenças significa “captar ao menos dois termos-objetos, como simultaneamente presentes” e apreender a relação entre eles. (FIORIN, 1995. p. 71)

No momento em que a tela plástica é confrontada com o tecido, a qualidade de cada material se destaca, e tomamos consciência de suas características. No espaço da obra *Sem título (azul)*, não existe a pelúcia, o papel e a trama de forma separada, isolada entre si, mas a pelúcia existe em relação à trama e ao papel, e é nessa relação que as qualidades inerentes à sua superfície adquirem determinados valores. A pelúcia em relação ao papel de seda adquire valor de densidade, opacidade e peso, e em relação à superfície plana e branca da parede, demonstra-

se irregular e rugosa. Há ainda outras relações de oposição e contraste na imagem, trazidas pelo confronto entre diferentes materiais: o peso e a leveza, opacidade e transparência, sintético e orgânico, cheio e vazio.

O confronto entre superfícies é enfatizado na obra pelo aspecto cromático: o marrom-pelúcia se opõe ao azul-tela e azul-papel, remetendo-nos à oposição entre amarelo e azul desenvolvida por Goethe em sua *Doutrina das Cores*.¹⁴ Segundo o autor, de todas as cores do círculo cromático, o azul é a mais próxima da sombra, enquanto o amarelo é a mais próxima da luz, encontrando-se essas duas cores no principal eixo de oposição e complementaridade, representado por luz e sombra, dia e noite, ação e paixão.

Na obra *Sem título (vermelho + rosa)* os dois hemisférios cromáticos, o vermelho acima e o cor-de-rosa abaixo, criam uma tensão dinâmica ao confrontarem-se. Buscou-se uma oposição entre artificialidade e organicidade entre essas duas partes constituintes do trabalho. O elemento artificial é materializado pela tela de nylon vermelha e seu aspecto sintético, enquanto o elemento orgânico é demonstrado pelas rugosidades do tecido cor-de-rosa costurado, e a organicidade inerente à própria cor do material.

Dentro do espaço em cor-de-rosa, conforme se disse, há dois tipos de tecidos entre os retalhos: o cetim e o algodão. Os dois tecidos aproximam-se em relação à cor, mas distanciam-se em relação à qualidade de brilho/opacidade. O que está em questão é que a nossa noção de “brilho” ou “brilhante” implica, necessariamente em sua noção oposta, de “opaco” ou “opacidade”. Nas palavras de A. J. Greimas:

(...) a interpretação, por intuitiva que seja, consiste não apenas em formular os “efeitos de sentido” em termos de uma metalinguagem particular, mas ao mesmo tempo em compará-los e em opô-los uns aos outros, elaborando, em última instância um sistema de significados paralelo e coextensivo ao sistema de símbolos que se está tentando descrever. Assim, por exemplo, a descrição do dispositivo plástico que produz o efeito de sentido “gravidade” conduzirá muito naturalmente o investigador a interrogar-se quanto ao dispositivo plástico que produz o efeito de sentido “leveza”. (GREIMAS, 1995, p. 92)

Ao final deste capítulo, retornaremos às relações de oposição e contraste em busca de uma oposição básica que mobilizaria a dinâmica de toda essa série de obras. Pensando nessas questões relativas à materialidade e à estruturação das

¹⁴ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das Cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993, p. 141-143.

tramas, será analisada em seguida a obra *Droguinha*, de Mira Schendel, a qual trouxe reflexões pertinentes aos temas apresentadas nesse capítulo.

4. Tecido matérico: obra “Droguinha”, de Mira Schendel



Imagem 29. Mira Schendel. *Droguinha*, 1966. Folhas de papel de arroz retorcidas e trançadas. 66,6 x 26 x 15,7 cm

O interesse pela delicadeza da superfície do papel, bem como pela exploração da translucidez e da sobreposição de camadas me levou à investigação dos trabalhos da artista plástica Mira Schendel. A obra *Droguinha* consiste em uma trama formada por folhas de papel de arroz retorcido e trançado manualmente. O trabalho é monocromático, sendo sua tonalidade a cor do próprio material utilizado. Podemos pensar em sua coloração tanto como cor quanto como não cor, pois é a coloração do papel cru, a cor do suporte que não recebeu nenhum tipo de tratamento, nenhuma cobertura ou coloração. A tridimensionalidade do trançado e as rugosidades do papel retorcido conferem diferentes tonalidades através dos efeitos de luz e de sombra na superfície do trabalho.

O papel de arroz apresenta na imagem seu “sentido imanente” (MARTÍNEZ, 2007, p. 115): consiste em um material muito fino, uma superfície translúcida que nos remete à ideia de pele, de membrana, e é tradicionalmente utilizado como suporte para xilogravuras. No entanto, quando a artista retorce o papel, a matéria se

transforma, adquire corpo, peso e opacidade, alterando o sentido da obra. O papel modificado, retorcido, carrega marcas de uma ação sobre a matéria e do tempo transcorrido na ação de retorcer o papel. Há em *Droguinha* o que Vicente Martínez chama de “*problemática dos materiais*” (MARTÍNEZ, 2007, p. 115), também presente na obra do pintor Robert Ryman e de outros artistas pós-minimalistas, como Eva Hesse e Richard Serra.

Uma tensão dinâmica é criada por esse confronto entre as diferentes configurações que a matéria adquire, contendo o modo como essa matéria se mostra e organiza seu sentido, como explora as qualidades específicas inerentes a cada material apresentado, suas propriedades ou relações de contraste ou afinidade, as quais estruturam uma rede de significados que carregam uma intencionalidade geradora de sentido na forma como esses materiais se apresentam: lisos, rugosos, orgânicos, frágeis, cada um deles despertando em seu confronto com os outros, ou quando colocados em relação entre si, diferentes efeitos de sentido. (MARTÍNEZ, 2007, p. 115)

Em *Droguinha*, vemos que a trama não obedece a uma concentração regular: em algumas partes se torna mais fechada e em outras mais aberta, ampliando ou diminuindo a quantidade de espaços vazios. Dessa forma, espaço da obra e espaço do mundo se interpenetram, em maior ou menor grau, de acordo com os cheios e vazios da tessitura. O campo do trabalho, portanto, não pode ser pensado apenas como a espacialidade do objeto em si, como a extensão de superfície tramada em papel de arroz, mas como a rede de relações que é travada entre a obra e seu material, entre obra e o espaço real, da obra com o espectador, a obra em relação ao contexto da exposição, obra em relação a outros trabalhos da artista e da história da arte etc.

Se confrontarmos *Droguinha* a outros trabalhos de Mira Schendel, como as *Monotipias* e os trabalhos em acrílico, percebemos que a questão da luz e da transparência é comum a todas elas. O acrílico e o papel de arroz são materiais translúcidos, permeáveis não somente pela luz ou pela visão da imagem que está no verso, mas também pela tinta. As suas *Monotipias* são apresentados ao público pelo lado inverso ao que recebeu a tinta, mostrando o *atravessamento* da tinta na superfície do papel. Suas obras que utilizam o acrílico subvertem a noção tradicional de frente e verso, pois podem ser vistos de ambos os lados, devido à translucidez do material. O trabalho, além de possuir duas superfícies, é a membrana translúcida, por meio da qual a luz e o olhar do espectador é filtrado, permanecendo retido nas

letras pretas. Na obra *Droguinha*, há também esse duplo movimento: o atravessamento por meio dos espaços vazios da tessitura e a retenção do olhar pela trama, embora sua ocupação espacial se dê de forma diferenciada, com ênfase no volume e na tridimensionalidade.



Imagem 30. Mira Schendel. *Sem título* (série *Objetos Gráficos*), 1968. Tipos datilografados sobre papel-arroz fino, entre placas de acrílico transparente, 50 x 50 x 0,6 cm

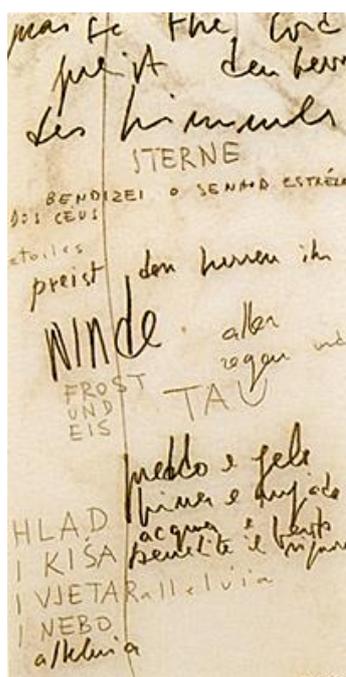


Imagem 31. Mira Schendel. *Sem Título* (série *monotipias*), 1965. Óleo sobre papel de arroz. 45,5 x 22,9 cm.

É justamente dessa característica de translucidez e semipermeabilidade da trama que advém o interesse por pesquisá-la como elemento pictórico. A sobreposição de camadas translúcidas é um procedimento de que a pintura está impregnada ao longo de sua história, e que nesse trabalho procura ser resgatada de forma poética. Conforme já se disse, faz-se uma referência nesses trabalhos à técnica de sobreposição de camadas a que se deu o nome de *velatura*. O próprio nome da técnica demonstra que sobrepor camadas é um jogo duplo entre velar e revelar, mostrar e esconder, e o resultado final da pintura é uma combinação do que se demonstra de cada uma dessas partes, em conjunto.

As tramas coloridas, como peles, podem ser comparadas às camadas de tinta sobrepostas pela velatura. Ao adensarem-se, transformam a cor final do trabalho, sem que seja necessário transformar cada camada plástica. De um vermelho mais denso e opaco a outro, mais claro e translúcido, há uma gama de variações cromáticas, construídas de acordo com a quantidade de superfícies sobrepostas. Essa maneira de trabalhar a transformação da cor por meio do acúmulo de superfícies translúcidas tem como referência a obra de Vicente Martínez¹⁵. Este possui uma série em que sobrepõe camadas de fita adesiva, criando superfícies com listras de diferentes cores. Também como peles, cada camada do fino plástico da fita adesiva modifica a cor da camada anterior, cada uma das listras resultando do jogo entre mostrar e revelar estabelecido pelas superfícies das fitas.



Imagem 32. Vicente Martínez. *Sem título*, 2004. Fita adesiva. 80 x 85 cm.

¹⁵ MARTÍNEZ, Vicente (orgs.). *Armadilhas para poeira e luz*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

Nesses trabalhos, Martínez trabalha a cor de maneira relacional. A obra resulta da apreensão visual e sensível da combinação de todos os seus elementos: a cor de cada listra em relação à sua vizinha, de cada camada de fita em relação à anterior, do brilho e enrugados da superfície criada pelas fitas em relação ao branco opaco da parede. O artista se confronta e reflete sobre problemas pictóricos, questionando os limites da pintura. O que me interessa nos trabalhos tanto de Martínez quanto de Mira Schendel e Hélio Oiticica é que, ao mesmo tempo em que fazem referência aos elementos tradicionais das linguagens artísticas, os subvertem e transformam. Essas obras ampliam as barreiras entre linguagens, questionando as regras que determinam o que um trabalho de arte deve ter para ser considerado arte ou pintura.

Se um trabalho de pintura deve ser plano para ser pintura, Hélio Oiticica o coloca de forma tridimensional, a relacionar-se espacialmente com a arquitetura e o movimento do espectador. Se a pintura deve conter tinta para ser pintura, tanto Hélio Oiticica quanto Vicente Martínez discutem essa concepção. No caso dos trabalhos de Mira Schendel, o diálogo se dá entre o desenho e a gravura, extrapolando os limites de ambas as linguagens. Me interessa tanto pela investigação das características da pintura quanto por tentar pensá-la além de seus limites tradicionais.

5. Da colagem à bricolagem

A superfície dos trabalhos que apresento são construídas por fragmentos unidos por meio da costura. Esta interfere nas obras como elemento aglutinador e estrutural: é o ato de costurar o responsável por transformar fragmentos em uma única extensão de superfície, marcada pelo recorte e descontinuidade das fronteiras em que as bordas se encontram.

Iniciamos a pesquisa pela investigação da colagem enquanto invenção modernista, responsável alteração dos rumos da espacialidade da pintura, tornando-a cada vez mais consciente de sua planaridade. Por meio da colagem, a superfície pictórica demonstra-se enquanto anteparo sólido, material, sobre o qual recortes e

materiais podem aderir. Em meu trabalho, a forma de unir superfícies diversas é a costura, a qual nos remete novamente às questões da tessitura. Os trabalhos então relacionam-se à colagem mais no que tange à sua dimensão conceitual (pensamento que implica a criação de um todo formado por elementos díspares, provenientes de contextos diversos), do que propriamente ao sentido técnico (recortes sobre superfície plana). Dessa forma, torna-se pertinente ampliar a investigação da colagem ao conceito de *bricolagem* conforme abordado por Jean Marie Floch em sua análise sobre a obra de Immendorf. (FLOCH, 2004)

Pensar meu trabalho enquanto bricolagem amplia a discussão sobre a colagem de um nível relacionado à espacialidade para outro mais profundo, enquanto estratégia de significação. Ao tratar da obra de Immendorf, Floch analisa a maneira como o pintor reorganiza no conjunto de suas obras elementos da história alemã contemporânea, combinando e recombinao de forma diversa atores, fatos e situações que fazem parte desse contexto. Floch observa que a bricolagem em Immendorf configura a construção da espacialidade em suas pinturas. Nas palavras do autor:

o espaço aí assegura a articulação e o encadeamento dos diferentes elementos figurativos e simbólicos que constituem o material heteróclito de que serve o pintor. O espaço é menos ocupado pelos personagens e pelos objetos do que configurado por ele. Ele os dispõe uns em relação aos outros; ele os coloca em relação e permite que adquiram assim sentido e valor no enunciado particular de tal ou qual quadro, ou no discurso geral da obra. O espaço se revela como um princípio de estruturação de diferentes materiais bricolados pelo pintor. (FLOCH, 2004 p. 245)

Diferentemente de Immendorf, o qual se utiliza da figuração como recurso de construção dos elementos de sua pintura, o “material heteróclito” de que lanço mão são os próprios materiais. O princípio da bricolagem, no entanto, não deixa de estar presente. Tal princípio é desenvolvido por Floch de acordo com a definição que Claude Lévi-Strauss dá à atividade do *bricoleur* na obra *O pensamento Selvagem*, conforme pode ser visto no seguinte trecho:

Nas primeiras páginas de *La pensée sauvage*, o antropólogo indica que o próprio do *bricoleur* é exprimir-se com os meios de que dispõe, isto é, com “... um conjunto a cada instante determinado de ferramentas e de materiais, heteróclitos de resto, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem, aliás, com nenhum projeto particular, mas é o resultado eventual de todas as ocasiões que se apresentaram para

renovar ou enriquecer o estoque ou de alimentá-lo com os resíduos de construções e de destruições anteriores.”

O *bricoleur* coleciona portanto um certo número de elementos de significação, isto é, de signos, para, a partir deles, realizar um conjunto estruturado. Ao inverso, portanto, do engenheiro, que parte de um conjunto estruturado para chegar a um acontecimento e subordina a realização de sua tarefa “à obtenção de matérias-primas e de ferramentas concebidas e procuradas à altura de seu projeto.” (FLOCH, 2004, p. 248)

Pensar a atividade artística como uma construção a partir de um “estoque” formado pelos “resíduos de construções e de destruições anteriores” me parece pertinente para minha pesquisa, e me interessa por seu alcance conceitual ser mais amplo do que o da *colagem* e da *assemblage*. Já no momento de seleção de materiais está implicado um ponto de vista pessoal. Se em Immendorf, são os fragmentos de diversos eixos da história alemã que o interessam, a mim são os tecidos, telas e papéis, dentre os quais encontram-se materiais artísticos e não artísticos. Utilizando-se novamente da imagem do engenheiro como contraponto à do *bricoleur*, Floch analisa a maneira como Immendorf reorganiza o conjunto de figuras e motivos que seleciona para suas obras:

Pode-se apresentar de outra forma esta diferença entre o *bricoleur* e o engenheiro dizendo que este procede a uma abertura de conjunto com o qual trabalha, que visa além, enquanto que aquele procede, ao contrário, à reorganização de seu próprio conjunto. Como dissemos acima, ele faz *com* e permanece aquém. Ele se contenta, se é que se pode dizer assim, com as figuras e motivos que encontrou em sua história pessoal e que conservou, com a ideia de que *isto sempre pode servir*. (FLOCH, 2004, p. 248)

O *bricoleur*, de acordo com Floch:

(...) não procura aumentar nem renovar este conjunto. O que lhe interessa é retomar incessantemente estes elementos em número determinado, decompô-los e recompô-los, confrontando-os uns aos outros a fim de obter o sistema de suas transformações possíveis. É a maneira *bricoleuse* de produzir significação, de dar sentido ao sentido. (FLOCH, 2004, p. 248)

O princípio da bricolagem pode ser visto como uma estratégia de significação, como forma de ver o mundo, recolhendo fragmentos de ideias e materiais de contextos diversos, afinal “isto sempre pode servir” (FLOCH, 2004, p. 248). Como o poeta em Baudelaire que, trapeiro ou esgrimista, segue “Farejando por todo o canto o acaso da rima/Estrebuchando sobre palavras como sobre assoalhos/E às vezes

topando com versos há muito sonhados.” (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1985, p. 51)

Concluo as reflexões deste capítulo pensando nas duas dimensões que me interessam, possibilitadas pela estratégia da bricolagem, que é de um lado o contexto urbano e da produção industrial, trazido para as obras por meio dos materiais, e das atividades manuais como o traço, a costura e o corte irregular da superfície. A tensão entre elementos sintéticos e orgânicos, bem como as oposições entre liso/estriado, brilhante/fosco e opaco/translúcido estão presentes em cada uma das obras, de forma que a oposição entre artesanal e industrial pode ser vista como questão elementar desta pesquisa.

3 **CAPÍTULO 3: REFLEXÕES SOBRE A COR E A MATÉRIA**

1. **Sobre a cor**

“Mas, o que é a cor? Um prazer. (...) é como a pálpebra que se fecha, um leve desmaio.” (BARTHES, 1990, p. 150-151)

O questionamento a partir do qual se desenvolve este capítulo é a questão cromática, associada às relações que se estabelecem entre os diversos elementos da obra. O que me instiga a pesquisar a cor é o fato de que o comportamento cromático parece ser anárquico, e que a tarefa de investigá-lo seja sempre um desafio. Ganha-se mais ao experienciar a cor, ao vivenciá-la, do que ao tentar descrevê-la, como fazem os textos teóricos sobre a percepção visual.

Quando escolho um material normalmente levo em consideração a coloração inerente a este. Não posso dizer que essa cor seja um dado, a priori, do material escolhido, já que a percepção de um amarelo, por exemplo, ainda que seja a cor própria da lona, depende do formato e da extensão que escolho extrair do volume total da lona de que disponho. Trabalho geralmente com uma cor em relação a outra, combinando materiais de colorações diversas. De forma intuitiva, vou costurando e compondo as superfícies de forma continuada até sentir que o conjunto está pronto. Geralmente combino materiais e cores que fazem parte de um conjunto selecionado previamente, mas muitas vezes, ao longo do processo, percebo que o trabalho me solicita algum outro tipo de material ou cor. Nesse intervalo, percebo que aqui e ali na obra faltam ainda alguns elementos.

Ao encontrar o material cuja cor e textura pareçam adequadas, faço alguns testes de montagem, e a experiência quase sempre parece me mostrar que o trabalho não segue o caminho que planejei: em alguns casos tento até encontrar uma superfície mais adequada à composição, ou acabo costurando a nova superfície e decidindo cortar outras que já faziam parte do trabalho. Em outros momentos, sigo adicionando cores e superfícies até que a obra me pareça completa.

Certa vez li um texto de artista cujo autor não consigo me lembrar, o qual comentava o fato de que trabalhava até que a obra se desprendesse de si e começasse a comunicar-lhe algo. Penso que assim também costumo fazê-lo: sigo elaborando aquele conjunto até que sinta que o trabalho me aponta novas questões que me permitem continuar produzindo e pesquisando.

Nesse momento, perto de concluir a presente pesquisa, percebo que em lugar de respostas para as primeiras perguntas e hipóteses que delineei, termino com as mesmas e novas perguntas, sobre as quais falarei mais adiante. O que percebo é que a pintura, que sempre me trouxe inquietações e o desejo de tentar desvendá-la, continua apresentando um caminho instigante a ser investigado.

Ainda que a cor seja um dos meus maiores interesses em pintura, tenho, ao mesmo tempo, grande dificuldade de escrever sobre o assunto. Desde a minha graduação planejei “estudar melhor o fenômeno cromático” em pintura. Naquele momento, passei um pouco ao largo dessa questão, mas ao iniciar a pesquisa de mestrado pensei que dessa vez, sim, poderia “estudar melhor o fenômeno cromático”. Neste momento, percebo que a grande dificuldade em conseguir escrever sobre a cor está relacionada ao fato de não existir um “fenômeno cromático” isolado e inequívoco, uma lei das cores que pode ser apreendida definitivamente. Ainda que eu continue investigando as cores, observando as relações entre elas nas pinturas que vejo, na paisagem, nos outdoors, e até nas roupas que visto, ainda me parece muito difícil escrever sobre essa questão.

Entendendo não haver um fenômeno cromático cuja fonte eu pudesse descobrir para finalmente desvendar o mistério da cor e descobrir tais relações, decidi partir do meu próprio interesse por ela para tratar dessa questão. O que me instiga é o caráter sensorial, a capacidade que as cores possuem de transformar estados de ânimo de acordo com variações de tonalidades e combinações. Por isso escolhi a citação de Roland Barthes ao escrever sobre a obra de Cy Twombly, esclarecendo a natureza da cor pelo seu caráter sensorial: “Mas, o que é a cor? Um prazer. (...) é como a pálpebra que se fecha, um leve desmaio.” (BARTHES, 1990, p. 150-151). A frase de Barthes me parece adequada para meu trabalho por sugerir a proximidade entre cor e prazer, sem uma definição rígida, opção que parece inadequada ao se tratar de cor.

Revisitando o processo de feitura dos trabalhos que apresento nesta pesquisa, vejo que não apenas a cor, como também todo o processo está relacionado ao prazer da experiência: são resultado de um passo a passo de lenta duração, decorrente de pesquisar materiais, colorir algumas superfícies, recortar e costurar os tecidos e plásticos. Os rastros do fazer manual, sobre o qual já se disse anteriormente, tratam-se também de “marcas cromáticas”, pois a cor está presente nas manchas de tinta no tecido, nos barbantes e linhas de diferentes tonalidades utilizadas na costura, na linha colorida resultante do traço em pastel.

De início, pareceu-me um pouco supérfluo, quase inadequado concluir que o prazer da experiência com os materiais e as cores é uma das principais questões que motivam a minha pesquisa, como se eu precisasse de algo *mais consistente* para dizer. É então que começo a entender que a questão sensorial é uma questão teórica da pintura, diretamente relacionada à natureza de sua linguagem, que se estende ao uso e combinação das cores.

2. Forma e extensão da cor

A maneira como penso a cor está associada à extensão e à forma que essa cor ocupa. O amarelo, por exemplo, está presente em muitos de meus trabalhos. Vejo que há predominantemente dois tipos de amarelo utilizados: um plástico, cujo material é a lona estriada e brilhante e outro amarelo fosco cujo material é o feltro. Escolhi esses dois materiais para fazer um contraponto entre um amarelo fosco e outro brilhante. Ao criar uma composição com amarelo, escolho qual formato e tamanho será recortado da extensão completa da peça de tecido ou plástico de que disponho, e assim vou montando esses fragmentos e costurando-os.

Em alguns trabalhos, como *rosa + vermelho*, os fragmentos são retalhos, peças diminutas do material, e a escolha da quantidade de cada cor que o trabalho possui depende de outro método: ir adicionando por meio da costura pedaços em cor-de-rosa e vermelho até que o tamanho do espaço de cada cor me pareça estar de acordo com o conjunto. Nesse sentido, percebo uma relação com a forma de compor uma pintura que aparece tanto no trabalho de Henri Matisse quanto no de

Wassili Kandinsky, ainda que o resultado final seja bastante diferente. Observo tanto nos textos de Kandinsky quanto de Matisse a consideração da obra como uma composição que, em comparação à composição musical, é uma combinação entre as partes na tentativa de criar um todo “harmônico” ou “desarmônico”. Nas palavras de Matisse:

Para mim, o motivo de um quadro e o fundo desse mesmo quadro têm o mesmo valor, ou melhor, nenhum ponto é mais importante do que o outro, só conta a *composição*, o padrão geral. [grifo nosso] O quadro é feito da combinação de superfícies coloridas, combinação que tem como resultado criar uma expressão. Tal como numa harmonia musical cada nota é uma parte do todo, também eu desejaria que cada cor tivesse um valor contributivo. Um quadro é a coordenação de ritmos controlados. (MATISSE, 1972, p. 118)

Matisse escreve sobre sua pintura com a consciência de que a cor em suas obras não pode ser considerada em si, mas analisada em relação aos outros tantos elementos da obra. Quando falamos em vermelho, é necessário saber de qual tonalidade estamos tratando, de que tipo de tinta ou material se compõe, o formato e extensão de vermelho utilizado e com quais elementos tal vermelho está relacionado, pois a cor modifica-se de acordo com a tonalidade vizinha, bem como à forma e tamanho do espaço que ocupa. Por isso me parece mais adequado sentar-me junto aos materiais e experimentá-los de diversas maneiras, recortando e combinando-os, do que planejar previamente uma composição. Considero, no entanto, que há uma pré-seleção de materiais e certamente há um repertório imagético e teórico sendo colocado em prática enquanto estou produzindo.

Começo a pensar, revendo antigos trabalhos, que cada superfície se apoia nas demais de maneira frágil, costurada à mão, e o conjunto constrói-se nesse instante. Essa característica me faz pensar em um artista de circo iniciante, treinando seus primeiros passos sobre a corda: a cada novo fragmento de tecido, plástico ou papel adicionado ao trabalho, este se sustenta ou desequilibra, e assim vou compondo até encontrar esse instante, equilíbrio precário em que considero o trabalho pronto.

Monto tudo com algum rigor, utilizo-me de alfinetes, há um formato de agulha que se adapta a cada tipo de linha ou barbante. Começo por costurar as superfícies de baixo, depois passo para as de cima. A costura em si é repetitiva, mas as irregularidades do trabalho manual deixam espaço para alguma espontaneidade,

buscando também equilibrar o trabalho entre “muito rígido” ou “muito solto”. Nesse momento da minha produção, reflito se essa busca de equilíbrio na composição tem auxiliado ou atrapalhado o desenvolvimento dos meus trabalhos. Explico-me: consciente dessa tentativa constante de equilibrar um trabalho entre tensões opostas, como orgânico/geométrico e rigidez/maleabilidade, por exemplo, questiono-me sobre a possibilidade de as obras estarem nesse momento agarradas a um patamar confortável que as impeça de se desenvolver, tanto espacial quanto conceitualmente.

A partir deste momento, e após essa reflexão, pretendo aprofundar-me na relação entre matéria e pintura, e quero primeiramente observar, em diversas obras, como essa relação acontece. Diversos outros questionamentos vêm à tona: será que faz sentido procurar materiais tão diversos e com características marcantes para simplesmente tratá-los como um elemento compositivo? E se o trabalho saísse de uma vez da parede? Qual o risco de uma obra de pintura perder de vez a estrutura que a relaciona com a parede? E se o trabalho não possuir nenhuma estrutura, e em vez disso, ser mole, maleável, adaptar-se aos contornos de uma cadeira, um móvel, um praticável, uma mesa? Será que a questão da planaridade discutida no primeiro capítulo não está se tornando neste momento em vez de um auxílio, um limite para novos rumos do trabalho?

Partindo dessas questões, percebo que a indefinição em que as obras se encontram estão relacionadas a todas essas perguntas. Parece-me que os trabalhos que apresentei aqui prescindiram do chassis mas não assumiram a autonomia da tela, pelo menos não completamente. É como se os fragmentos de tecidos e plásticos se comportasse como uma composição dentro de uma tela invisível, papel que a parede do espaço expositivo acaba por cumprir. Nesse momento, no entanto, reflito se é necessário que o trabalho se apoie e dependa do plano, ou se há outros tantos caminhos que ele pode trilhar.

Há duas questões que permeiam minha pesquisa: de um lado é o recorte do material colorido, que implica na escolha e limitação da extensão e quantidade de cor, e, de outro, a sobreposição de camadas que, diferentemente do contraste direto entre os fragmentos, cria uma amálgama de cores, sem uma divisão entre uma tonalidade e outra. Há algum tempo venho me interessando pela pintura de Willian Turner, observando como esse artista constrói suas obras por meio do ritmo e do

movimento das pinceladas, mantendo-se no limiar entre figuração e abstração. Bastante diversas das minhas, algumas obras de Turner têm me auxiliado, no entanto, a entender questões teóricas colocadas pela pintura, sobretudo no que tange à matéria e à cor, assuntos pertinentes ao meu trabalho. A obra *O incêndio da Casa dos Lordes e Comuns*, de 1834 será analisada de maneira a servir como modelo de elaboração de questões pictóricas como materialidade e cor.

3. Matéria plástica em Willian Turner: análise da obra *O incêndio da Casa dos Lordes e Comuns*, 1834

A obra *O incêndio da casa dos Lordes e Comuns*, realizada por Turner em 1834 baseia-se em um célebre incêndio ocorrido na cidade de Londres, no mesmo ano, o qual destruiu a Casa dos Comuns, edifício anexo ao Parlamento inglês. O artista pôde presenciar ao vivo o incêndio e registrá-lo em croquis e aquarelas, e, posteriormente, em um conjunto de duas pinturas em óleo sobre tela dentre as quais discutiremos apenas uma delas, cuja imagem segue abaixo. A análise se sustentará teoricamente pela semiótica greimasiana, sobre a qual iniciamos uma discussão no capítulo anterior.



Imagem 33. Willian Turner. *O incêndio da Casa dos Lordes e Comuns*, 1834. Óleo sobre tela, 92,1 cm x 123,2 cm.

O primeiro passo da análise se dá na descrição dos elementos que constituem a imagem. Para tal, observamos as orientações empreendidas por Greimas ao discutir as especificidades relativas à semiótica aplicada ao texto plástico. O autor indica como ponto de partida para iniciarmos a exploração do objeto pelo aspecto *topológico*, ou seja, delimitando as diferentes regiões espaciais e sua disposição na superfície da imagem bidimensional.

A exploração do significante plástico começa – gerativa e não geneticamente – pela constituição de um campo de problemas relativos às condições topológicas tanto da produção como da leitura do objeto planar. Esse objeto continuará sendo definido de maneira insuficiente, mesmo em e tratando apenas de sua manifestação material, enquanto não for circunscrito, delimitado, separado daquilo que ele não é: o problema bastante conhecido do quadro formato, ou, em termos semióticos, do “fechamento do objeto”. Ato deliberado do produtor, que, colocando-se ele próprio no espaço da enunciação “fora-do-quadro” “universo utópico” – garantindo, desse modo, ao objeto circunscrito o estatuto de um “todo de significação”, esse fechamento é também o ponto de partida das operações de deciframento da superfície enquadrada. (GREIMAS, p. 85, 2004.)

Seguindo as considerações de Greimas, exercitei dividir a imagem primeiramente em quatro quadrantes para melhor descrição de seu aspecto topológico. Greimas nos auxilia a compreender a importância da divisão da imagem em “partes discretas” e, ao mesmo tempo, orientar os percursos da leitura que iremos fazer:

O quadro surge como único ponto de partida seguro, possibilitando conceber um crivo topológico virtualmente subjacente à superfície que se oferece à leitura: as categorias topológicas, “retilíneas” umas (como alto/baixo ou direito/esquerdo), “curvilíneas” outras (como periférico/ central ou circunscrite/circunscrito), bem como seus derivados e compostos, crivam, partindo daquilo que ela não é, toda a superfície enquadrada traçando aí os eixos e/ou delimitando aí as regiões, cumprindo com isso dupla ação, a de segmentar o conjunto em partes discretas e igualmente a de orientar eventuais percursos sobre os quais se acham dispostos os diferentes elementos de leitura. (GREIMAS, p. 86, 2004.)



Imagem 34. Willian Turner. *O incêndio da Casa dos Lordes e Comuns*, 1834. Detalhe.

Metodologicamente, além da divisão em quadrantes, podemos pensar a imagem como organizada em três planos sequenciais. O primeiro plano refere-se à área inferior da imagem, ocupada por uma faixa estreita de coloração em tons de marrom. Esta é a área mais escura do quadro, e nela se vê a representação de uma massa, um aglomerado de figuras humanas. O contorno entre as figuras não é preciso e seu tamanho em relação ao restante do quadro é pequeno, o que não nos permite diferenciá-las por seus caracteres individuais. Há nessa faixa escura dois pontos que se iluminam: um à direita e outro à esquerda, ao redor dos quais é possível reconhecer melhor as figuras humanas. Dentre elas, algumas parecem olhar a cena que se desdobra adiante, outras, agrupadas entre si, entreolham-se. Ao centro e ligeiramente à esquerda, ainda nesse primeiro plano, há sugestão de um poste de luz e delineiam-se também pequenos pontos iluminados em meio à multidão, os quais nos sugerem tochas carregadas pelas pessoas que aí se encontram.

Da faixa escura criada por essa massa de figuras humanas, passamos, então, ao que delimitamos como segundo plano. Este está ocupado por um rio, à margem do qual se aglomeram as figuras. O tratamento pictórico da imagem mantém a cena “enevoada”, e o reconhecimento do rio se dá sobretudo pela relação com os elementos externos a ele: o posicionamento das figuras na margem, a sugestão de embarcações que navegam sobre sua superfície, a imagem arquitetônica de uma

grande ponte ao lado direito da cena e, sobretudo, pelo reflexo dos elementos da paisagem na superfície da água.

Imediatamente atrás da superfície do rio está o terceiro plano, no qual se vê a sugestão de edifícios, tomados por uma grande mancha luminosa, em tons de laranja e amarelo. O clarão nos sugere fogo, um incêndio, e é o ponto de maior atenção visual do quadro. O fogo ilumina todo o hemisfério superior-esquerdo da imagem, colorindo com manchas de tonalidades quentes (amarelos, laranjas e rosáceos) a área superior da tela, região essa que nos sugere ser o céu.

Observando esse céu com detalhe, podemos perceber que é reconhecido enquanto tal pela posição que ocupa na tela, ou seja, atrás e acima da paisagem. Assim como o rio, o céu possui uma superfície “enevoada”, cujo aspecto, que permeia toda a obra em maior ou menos destaque, é a característica principal do terceiro plano da cena. Dentre as diferentes tonalidades de névoa, reconhecemos o clarão amarelo e alaranjado como fogo e à sua direita, uma mancha escura acinzentada, que sugere ser uma área de fumaça liberada pelo incêndio. Ao lado e acima da fumaça há uma bruma em tonalidade clara, esbranquiçada, que se diferencia dos tons azulados encontrados na margem direita do quadro, e ocupam também uma pequena extensão da margem esquerda. O tratamento dessa região do céu é rico em tonalidades e texturas, e a qualidade matérica e pictórica do quadro é realçada por essa indefinição entre massas cromáticas e os registros da pincelada, encontrados principalmente no quadrante superior direito da obra.

Tal divisão da imagem em três planos ilusórios é uma opção metodológica para descrever a pintura. O que vemos, no entanto, é que essas faixas não estão separadas entre si, mas intercambiam-se e relacionam-se mutuamente, efeito causado sobretudo pela qualidade de alguns elementos presentes no segundo plano de refletir elementos de outras regiões do quadro.

Voltemos a esse plano intermediário para observar novamente a ponte, que ocupa o lado direito da imagem. Ela ocupa o quadrante inferior direito e o extrapola. É a parte onde se encontra mais claro o aspecto figurativo do quadro. A ponte foi pintada em coloração clara, que a destaca tanto da paisagem ao seu lado quanto da multidão à sua frente. Está representada em perspectiva, o que confere um sentido espacial de estruturação à cena, pois ela corta os três planos de profundidade da imagem e liga o primeiro plano ao último, formando uma diagonal que conduz o

olhar do espectador ao um ponto luminoso imediatamente ao final de sua construção, onde ocorre o incêndio. Ao final de sua construção, vemos uma mancha em tons de amarelo, que nos sugere que a superfície clara de sua construção está iluminada pelo clarão do fogo na outra margem do rio.

A superfície do rio também reflete o incêndio, criando outro clarão que ocupa o quadrante inferior esquerdo da imagem. A junção entre o incêndio e as áreas onde o fogo se vê refletido cria um centro de atenção que circunda a arquitetura em chamas, e que delimitamos com um círculo (ver imagem abaixo). Exatamente ao centro desse círculo encontra-se a Casa dos Lordes e Comuns tomada pelo fogo, o ponto para o qual converge todos os olhares: tanto do enunciador-destinador, que escolheu esse ponto como centro de interesse, quanto do destinatário, o espectador, que tem seu olhar imediatamente conduzido para essa região do quadro. Os olhares das figuras humanas aglomeradas na margem ou sobre a ponte também recaem sobre o clarão do edifício em chamas. Não podemos nos esquecer que também o título, o qual faz parte do todo de significação da obra, também relaciona-se diretamente ao incêndio e reforça a convergência dos interesses do quadro para o momento do fogo.

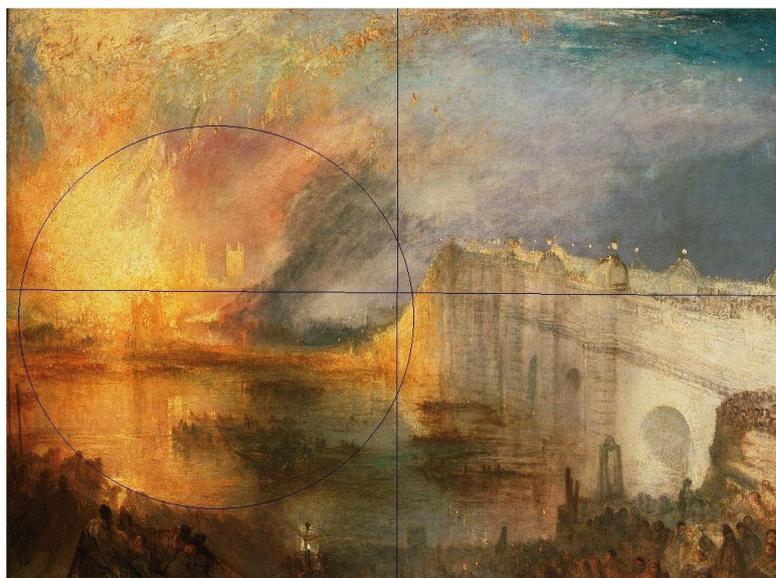


Imagem 35. Willian Turner. *O incêndio da Casa dos Lordes e Comuns*, 1834. Detalhe

Após pontuar a disposição dos elementos dentro do quadro, a espacialidade da obra passou a me chamar atenção. Dividida a obra em três planos sequenciais, percebemos como estes se apresentam difusos em sua disposição: ao mesmo

tempo que há uma profundidade, marcada sobretudo pela ponte em perspectiva, há também uma confusão entre a hierarquia espacial desses planos, sobretudo pela região superior do quadro, onde encontram-se as figuras do fogo e do céu. O cromatismo da imagem e o tratamento apresentado pelas texturas das pinceladas criam uma amálgama de elementos enevoados que ora aproximam-se, ora distanciam-se do olhar de quem observa a imagem.

O que denominamos terceiro plano, onde se encontram na paisagem o edifício em chamas e o céu enevoadado, não é realmente percebido como um plano de fundo para a imagem, do qual o segundo e o primeiro plano emergem. Ele está, em lugar disso, em movimento convulsivo de aproximação e aprofundamento, e sua relação de cromatismo e textura o torna em algumas regiões mais próximo de nosso olhar do que o plano caracterizado pelo rio, ou mesmo das margens do rio, na parte inferior da tela. As fumaças e vapores presentes no céu parecem libertar-se da pintura e ganhar vida, fluindo na direção do espectador.

O aspecto brumoso do quadro será visto sob dois aspectos, que se relacionam entre si: o da organização espacial e o da qualidade plástica. Do ponto de vista espacial, podemos propor uma relação entre a obra de Turner e a espacialidade barroca, em que o todo da composição apresenta-se como uma unidade indivisível, organizadas por massas cromáticas de luz e sombra que organizam o movimento e a profundidade da composição. Proponho uma relação entre esses aspectos com os pares de categorias organizadas por Heinrich Wölfflin de forma a opor a visão de mundo barroca, pictórica, em oposição à visão clássica, linear. Para tal, busquei como exemplo a análise de Jean Marie-Floch (FLOCH, 2004) sobre a obra de Immendorf, em que o autor utiliza os pares de categorias de Wölfflin não como especificidades circunscritas a um período determinado da história da arte, mas como “visões de mundo”, organizadas em termos de linguagem visual. Segundo Floch:

É uma tal organização do espaço que pode justificar, a nosso ver, que se fale em pintura “barroca” a propósito da obra de Immendorf, ao menos se retomamos a tese de Heinrich Wölfflin, segundo a qual o barroco designa menos um período histórico do que uma “visão” muito particular, contrária à visão clássica. Para o autor dos Princípios Fundamentais da História da Arte, visão clássica e visão barroca se opõem segundo cinco grandes categorias, que lembraremos muito rapidamente – os primeiros termos das categorias abaixo especificam a visão clássica, os segundos, a visão barroca:

- desenho segundo as linhas vs. desenho segundo as massas,

- distinção de planos frontais vs. colocação em profundidade,
 - efeito de forma fechada vs. efeito de forma aberta,
 - multiplicidade por relativa autonomia das partes vs. unidade indivisível.
- (FLOCH, 2004, p. 260)

Na obra de Turner, as características da espacialidade barroca destacam-se nas áreas enevoadas, em que há o predomínio do “efeito de forma aberta” descrito por Wöllflin, e onde está acentuado o caráter pictórico e o “desenho segundo às massas”, em contraposição ao desenho linear. A metade superior do quadro, onde figuram a sugestão de uma mistura entre céu, fogo, fumaça e nuvens, é a região do quadro que mais apresenta características das categorias do barroco descritas por Wöllflin. O que torna ainda mais destacado seu efeito de “forma aberta” na economia geral do quadro é a maneira como contrasta com a forma arquitetônica abaixo e à direita. Esta apresenta-se como uma construção sólida, cujos limites precisos parecem estabelecer uma espécie de aporte e censura em relação à indefinição e relatividade das massas vaporosas que tomam o céu.

Seguindo esse fio condutor, podemos pensar em suas metades, limites imaginários de interpretação, que dividem a obra em dois pólos: a metade inferior, onde figuram as pessoas à margem do rio, a água, as embarcações e a ponte, elementos que demonstram maior nível de concretude e sugere a ideia de limite e definição, em contraste com a metade superior, espaço de massas indefinidas, vapores cromáticos que se movimentam no espaço do quadro, aproximando e repelindo o olhar do espectador. Entre os dois hemisférios, o superior aproxima-se mais das qualidades sensíveis do barroco, enquanto o inferior, dentro dessas relações estabelecidas no interior do quadro, às qualidades do clássico. Entre esses dois hemisférios localiza-se o elemento fogo, que produz a transformação de estados que marca a passagem entre esses dois hemisférios. O fogo atua na imagem como elemento que transforma a metade inferior do quadro, espaço tangível e limitado de formas arquitetônicas, figuras humanas e embarcações, numa convulsão de vapores que se misturam, indefinidos. Pensando em como essa visão de mundo barroca e clássica ocorrem tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo, retornamos ao texto de Floch para destacar o seguinte trecho:

O clássico organiza as qualidades sensíveis de seu espaço isolando as formas e circunscrevendo um certo número de figuras; ele busca o limite preciso, o limite claro, a censura – o que quer dizer que ele ama as negações da continuidade. O barroco procura, ao contrário, a ligação, o

encadeamento, o entrelaçamento e tudo o que pode assegurar uma passagem entre as diferentes formas, aprecia as negações da descontinuidade. Eis então em que clássico e barroco se opõem quanto a suas formas sensíveis. [...] Na esteira de H. Wölfflin, diremos que as obras clássicas “falam” de um mundo estável, tangível e fiável: um mundo onde tudo não é senão emergências, desaparecimentos ou variações. Assim, no plano do conteúdo desta vez, é o clássico que reflete os termos de negação de descontinuidades – ele mostra as coisas em sua postura -, e é o barroco que reflete em termos de negação das continuidades – ele mostra as coisas em seu perpetual renovamento e transformação. (FLOCH, 2004, p. 261)

A escolha da obra de Turner para esse trabalho deu-se, principalmente, por esta conter elementos profícuos para a análise dos elementos tanto figurativos quanto temáticos, e a forma como a qualidade matérica e pictórica aparecem indissociadas das figuras. Buscamos para essa discussão os conceitos utilizados por Platão e Fiorin (PLATÃO & FIORIN, 1997) ao definir as categorias *concreto* e *abstrato*:

Concreto: é todo termo que remete a algo presente no mundo natural;
Abstrato: é toda palavra que não indica algo presente no mundo natural, mas uma categoria que ordena o que está nele manifesto.
(PLATÃO & FIORIN, 1997, p. 88)

Logo em seguida, os autores nos advertem que concreto e abstrato “não são categorias da realidade, mas da linguagem. Por conseguinte, a expressão mundo natural não é somente a realidade exterior, visível, sensível, mas as realidades criadas pelo discurso.” (PLATÃO & FIORIN, 1997, p. 88). Adaptando as definições de concreto e abstrato ao texto visual objeto de nosso estudo, observamos a presença dos seguintes elementos concretos: barcos, paisagem e arquitetura, figuras humanas, postes de iluminação, fogo fumaça. Apesar de ser predominantemente construída por figuras, há momentos na obra em que os elementos se encontram no limiar entre a figuração e a abstração. É válido, portanto, pensar nas duas categorias, *concreto* e *abstrato*, ou *figurativo* e *temático*, em processo de interrelação contínua, e de passagem de um nível a outro. Fiorin e Platão advertem:

Na verdade, em lugar de pensar que concreto e abstrato são dois polos, deveríamos conceber a relação entre concreto e abstrato como um contínuo que vai do mais abstrato ao mais concreto, passando pelo mais ou menos abstrato, um pouco mais concreto e assim por diante. (PLATÃO & FIORIN, 1997, p. 88 e 89)

Em algumas partes da obra há elementos mais concretos, como por exemplo a ponte. Em outros, o que vemos é a *sugestão* de figuras, como no caso do céu, da água, da multidão e dos barcos. O reconhecimento desses elementos não se dá exclusivamente pela *semelhança* com que apresentam com os elementos reais, mas da relação estabelecida com os outros elementos dentro da composição, que os diferenciam e singularizam: a água é reconhecida enquanto tal pela relação de posicionamento em relação à ponte e a margem, pela presença dos barcos em sua superfície e pela qualidade de refletir o que está acima (fogo e céu).

O fogo é reconhecido pelo seu aspecto cromático, pelo movimento ascendente que as chamas exercem no movimento cromático, pela qualidade brumosa que libera como sugestão de fumaça e ainda pelo título da obra, o qual sinaliza um incêndio. As figuras humanas não possuem definição, apresentam-se como pequenas criaturas formando a aglomeração que observa à margem do rio, sobre a ponte, ou sugeridas dentro das embarcações. O aspecto brumoso, vaporoso, não é encontrado apenas na fumaça liberada pelo fogo, mas permeia todo o quadro, demonstrando ser uma opção de tratamento da pintura. É sobretudo pela qualidade vaporosa que as figuras tornam-se enevoadas e indefinidas, dificultando seu reconhecimento enquanto elementos concretos.

Pode-se dizer que o tema geral da obra é o de incêndio da Casa dos Lordes e Comuns, figurativizado pelas figuras descritas acima. Mas há ainda outros temas presentes na obra. O vapor que permeia todo o quadro, em maior ou menor grau em determinadas áreas, pode ser visto como figura que reveste a temática da indefinição e da continuidade, pois é o elemento que apaga os limites entre as figuras, tornando-as difusas e misturadas entre si. Retornando à divisão que fizemos entre os hemisférios superior e inferior da obra, vemos que há o predomínio de elementos concretos na metade inferior, enquanto os elementos abstratos predominam na metade superior do quadro, e a composição parece abstrair-se gradativamente com a passagem do primeiro plano ao último.

O incêndio marca o ponto de passagem, de transformação, entre os hemisférios superior e inferior da obra. O fogo é o elemento natural que transforma a paisagem modificada e construída pela humanidade, e diante do qual não há nada a ser feito. As figuras do outro lado da margem apenas observam o incêndio, parecendo diminutas e insignificantes diante do poder transformador do fogo. Dessa

forma, o incêndio da imagem figurativiza a temática do poder implacável do fogo, que a tudo transforma, e da sua superioridade das forças do mundo natural diante das construções humanas. Os limites e os contornos tornam-se tênue fumaça espalhada pelo céu e as certezas se desfazem: não é possível nem mesmo reconhecer a que horas do dia ou da noite a cena acontece.

O artista, ao nos colocar nesse limite entre figuração e abstração, diante do qual não é possível tecer afirmações precisas, nos devolve ao aspecto da obra que é justamente a qualidade de pintura. Esta pintura está o tempo todo retornando nossa atenção para a experiência plástica do espectador diante dela. Pois é justamente quando nos retira da satisfação rápida e superficial de reconhecimento das figuras do mundo é que retornamos para a experiência da cor, da matéria, da textura e luminosidade do céu brumoso e em chamas. Se não conseguimos qualificar, mensurar, a que exato momento do dia a cena parece acontecer, simplesmente desistimos de tamanho controle para gozar da experiência estética diante da obra. É essa qualidade da obra que nos permite pensar na temática da dissolução e do apagamento, à medida em há a passagem de elementos mais concretos, na metade inferior do quadro, a mais abstratos na metade superior, sem que para isso a obra deixe de ser predominantemente figurativa.

O aspecto cromático da pintura reforça o contraste estabelecido entre a metade superior e a metade inferior da obra. Reforça, ainda, a qualidade matérica e pictórica do hemisfério onde encontra-se o céu. O sombreamento é utilizado para conferir volume às figuras presentes na metade inferior do quadro: os arcos da ponte ganham o tratamento sombreado, que reforçam sua volumetria, e o mesmo se dá com as figuras humanas e embarcações. Para o efeito sombreado o artista utilizou de modo geral tons de marrom, nas figuras humanas e embarcações, e cinza, na construção arquitetônica, que são as duas tonalidades que predominam na região inferior do quadro. Na metade superior, ao contrário, predominam tonalidades suaves e luminosas, como amarelos, brancos, rosas e azuis. A exploração dos aspectos matéricos e cromáticos da pintura nos conduz novamente a pensá-la próxima às categorias do Barroco, dessa vez no que concerne ao “plano da expressão”. Retornamos então ao texto de Jean-Marie Floch sobre Immendorf:

Uma tal interdefinição do clássico e do barroco pode ser, aliás, considerada como semiótica *avant la lettre*, na medida em que ela faz reconhecer as duas visões como verdadeiras linguagens plásticas. Com efeito, estas cinco

categorias são solidárias – o que o próprio H. Wölfflin assinalou várias vezes – e a análise desta solidariedade mostra que as duas visões podem ser caracterizadas cada uma por uma relação entre o sensível e o inteligível ou – em outros termos, semióticos – entre um “plano de expressão” e um “plano do conteúdo”. (FLOCH, 2004, p. 260)

Dissemos que a área de maior predomínio do aspecto matérico da obra encontra-se na parte superior do quadro, onde estão figurativizados fogo e céu. Nessa região, a matéria da tinta se apresenta na superfície pelas marcas da pincelada. Tais marcas são registros, rastros de um fazer manual: o ato de pintar, com um determinado tipo de tinta e pincel. O artista nos oferece uma lembrança constante de que estamos diante de uma produção discursiva que se realiza dentro do sistema “pintura”. Ao mesmo tempo em que reconhecemos a figura de um céu, o enunciador nos aponta, por meio das pinceladas aparentes, que não estamos diante do céu, mas de um enunciado pictórico, construído com materiais de pintura.

Para falar do aspecto matérico da superfície, busco referência no texto de Vicente Martínez sobre as marcas da pincelada na obra Windsor, de Robert Ryman:

A pincelada como elemento utilizado tradicionalmente na construção de uma pintura revela o pincel como instrumento desse mesmo fazer e, conseqüentemente, a mão do pintor, que executa uma pintura de certo modo e conduz o pincel carregado de tinta sobre uma superfície. [...] A pincelada mostra, portanto, o homem que pinta. O aspecto manual dessa ação, que é parte de toda a tradição da pintura, seu craft, faz-se presente pela pincelada que, em determinados períodos históricos, esconde-se na superfície da tela de acabamento regular, tonando assim imperceptível ao olho a construção da imagem. Essa pincelada volta a ser valorizada após a invenção da fotografia, no final do século passado, por artistas como Van Gogh, que a resgataram como elemento da linguagem pictórica. (MARTÍNEZ, 2007, p. 112)

No que tange à pincelada aparente, a obra de Turner, apesar de bastante anterior, pode relacionar-se à pintura de Van Gogh, de Monet, ou mesmo de Ryman. As pinturas de Turner e Ryman, no entanto, possuem diferenças fundamentais: esta última trata-se de uma pintura abstrata, em que os temas não são revestidos por figuras as quais possamos reconhecer como imagens do mundo, ao contrário da primeira. No entanto, olhar a obra de Ryman e o texto de Vicente Martínez em relação à pintura analisada abre a possibilidade de considerar qualquer superfície pictórica como um espaço dentro do qual o discurso pictórico é “*encenado*”. Nas palavras do autor sobre a obra de Ryman:

O que está encenado aqui é o próprio discurso pictórico. Estão sendo mostrados os elementos que compõem e organizam esse discurso, como estes são articulados e colocados em ação, seus actantes. É a estrutura que fundamenta esse discurso que está sendo mostrada e problematizada em suas relações estabelecidas pela pintura, ou seja, as determinantes que a condicionam e a operacionalizam. O que está sendo colocado em cena é o próprio discurso pictórico: como este se constrói, suas relações, a própria pintura com os elementos que a caracterizam como sistema signifiante. Não é mais uma pintura como mimesis, como uma representação de alguma coisa do mundo natural – de uma mão, de uma maçã, de uma árvore, etc –, mas como esse discurso se mostra, como articula suas relações. (MARTÍNEZ, 2007, p. 118)

Essa passagem me faz refletir sobre o fato de o discurso pictórico ser também encenado na obra de Turner, mas de forma diferente de como ocorre em Ryman. A figuração é também um dos recursos da linguagem pictórica, fazendo parte das possibilidades de que esta dispõe. Meu interesse pela obra *O incêndio da Casa dos Lordes e Comuns*, dá-se justamente pela variedade de recursos pictóricos que se apresentam “em cena”: a pintura passeia pelas categorias de *figurativo* e *temático* sem deter-se em nenhuma delas, mostrando áreas em que os aspectos matérico e cromático são enfatizados, em relação a outras áreas em que a figuração ganha lugar de destaque. A pintura de Turner parece-me em determinadas regiões em processo de desvanecimento, dissolvendo-se em vapor ou tintas, sendo que parte desse efeito é causado pelo não reconhecimento de elementos concretos em uma pintura predominantemente figurativa.

3.1 Programas narrativos

A obra de Turner “encena” um discurso pictórico, que, diferentemente do discurso encenado na pintura de Ryman, possui o recurso da figuração. As figuras tornam-se atores do discurso encenado, desempenhando o papel de *actantes*. Buscamos a definição que Diana Luz Pessoa de Barros dá para o conceito de *actante*:

O actante sujeito, por exemplo, caracteriza-se por algumas determinações mínimas: adquire a competência necessária à ação e executa-a. Como há diferentes espécies de programas de competência e de performance e maneiras diversas de se encadear os programas, há, por conseguinte, percursos dos sujeitos diferenciados e sujeitos diferentes em cada texto. (BARROS, 1995, p. 84)

Podemos identificar o fogo na obra de Turner como actante sujeito, que opera uma transformação na paisagem e na arquitetura, resultando na transformação de estados da matéria – a queima do edifício, que resulta em vapor e fumaça. Ao mesmo tempo, o fogo na imagem opera a transformação já descrita anteriormente de um nível mais concreto a outro mais abstrato da linguagem pictórica, à medida em que torna os elementos da metade superior da obra mais indefinidos e abstratos do que os presentes na metade inferior. O fogo como sujeito desse programa demonstra sua competência em termos de |poder-fazer|, pois mostra que possui o poder irreparável tanto de transformar a paisagem e a arquitetura, quanto de modificar o nível de concretude da linguagem pictórica. O |poder-fazer| do fogo, nesse caso, não pode ser contido pela força humana. O poder implacável do mundo natural, figurativizado pelas chamas do fogo, consomem o edifício da Casa dos Lordes e Comuns, o qual possui investimentos de valor cultural, social e político, reforçando a debilidade da organização social humana diante do mundo natural.

A esse programa narrativo operado pelo fogo, articula-se outro, cujo papel é representado pelo enunciador da pintura. O actante nesse programa é o pintor que observa a cena, nada podendo fazer para modificá-la. Ele não possui competência para modificar a ação que presencia, mas possui a competência de transformar o que vê em pintura. Ao realizar a obra, executa também o papel de destinador, transmitindo valores a serem reconhecidos pelo destinatário, projetado sobre a figura do espectador da obra. Podemos pensar na pintura da qual se fala como objeto desse programa, no qual são investidos valores, e com o qual o destinatário, espectador da pintura, poderá entrar em conjunção ou disjunção.

Voltemos ao destinatário. Ele está situado na posição de quem assiste a um espetáculo: o programa de transformação operado pelo fogo no edifício da Casa dos Lordes e Comuns. Já se disse que este sujeito não possui competência para agir e alterar o curso da transformação do edifício no momento da combustão, apagando o fogo, por exemplo, mas possui a competência para *transformar aquilo que vê em pintura*. Nesse caso, ainda que a pintura resulte de uma observação ao ar livre de uma cena que o artista presenciou de fato, não podemos dizer que corresponda a um *registro* da cena real. O pintor escolheu seus instrumentos: tela, tinta a óleo, pincéis, emulsões de preparação para a tela, solventes etc.; escolheu um ponto de

vista de observação e realizou a operação de pintar, criando um objeto-pintura que é independente da cena real presenciada pelo enunciador.

Para criar a pintura, o pintor realiza uma passagem do cognitivo ao pragmático, ou seja, do saber ao fazer, em que demonstra previamente à realização da obra um |saber-fazer| que é o saber pintar, que antecede a realização da obra. O enunciador quer fazer uma pintura e possui competência para fazê-lo. Dispõe dos instrumentos de pintura (tela, chassis, tinta a óleo, pincéis, etc.), e a capacidade de fazer uso desses instrumentos para a realização de uma pintura. De sua ação resulta a obra, objeto pictórico.

O enunciatário, espectador da obra, está diante da pintura, e não da cena em si, e é com a pintura que ele se relaciona. A obra o conduz também à posição de espectador de uma cena, como alguém que não possui competência para agir de forma a alterar o destino dos acontecimentos figurados na tela: a transformação da paisagem e da arquitetura pelo fogo. O espectador é convocado a agir no processo interpretativo da pintura, e é nele que pode manifestar sua competência, passando tanto pelo reconhecimento da cena figurativa quanto dos elementos de natureza plástica, executando uma ação ao mesmo tempo cognitiva e sensível. O enunciador-destinador direciona a interpretação do destinatário, mas deixa também espaços de abertura, em que este encontra-se livre para criar sua própria interpretação da obra.

Para os programas identificados, foi usado como referência o texto de A. J. Greimas, “A sopa ao ‘pistou’ ou a construção de um objeto de valor” (GREIMAS, 1983), em que o autor desenvolve os programas narrativos articulados na realização de uma receita culinária. A seguinte passagem identifica a panela onde se prepara a sopa como “espaço utópico”, lugar onde ocorre a transformação de estados do alimento:

O PN1 principal é reconhecível: a) pela atribuição que lhe é feita de um espaço autônomo: a “panela” que pode ser considerada como um espaço utópico, lugar das principais transformações do /cru/ em /cozido/. À panela, espaço próprio do PN, opõe-se o “almofariz”, espaço autônomo do PN2. (GREIMAS, 1983, p.7)

Nesse sentido, podemos pensar no quadro, a tela esticada sobre o chassis, como um “espaço autônomo”, no interior do qual se desenvolvem ambos os programas: é o espaço em que a matéria-tinta torna-se linguagem pictórica e

também no qual se desenvolve a transformação de um nível mais concreto de linguagem (metade inferior da tela) a outro mais abstrato (metade superior da tela) operada pela ação do elemento fogo.

Diante da passagem de um nível mais concreto de linguagem para outro mais abstrato tendo o incêndio como ponto de transformação, encontramos a oposição semântica de base *continuidade x descontinuidade*. Novamente é feita uma referência à contraposição entre “visão de mundo barroca” e “visão de mundo clássica” desenvolvida por Wöllflin, associando as categorias *unidade indivisível* e *efeito de forma aberta* figurativizado pela metade superior da obra, características do barroco, em oposição à maior definição e limite entre as figuras que se encontram na metade inferior da obra.

3.2 Monocromia x Policromia

Ainda que na obra analisada o céu da cena onde está figurado o incêndio seja multicolorido, contendo tons que variam entre rosas, amarelos, azuis, brancos e violetas, a passagem de um tom a outro é difusa, sendo difusos os limites entre as cores. Pensando a oposição entre monocromia e policromia em relação às minhas obras, há um conjunto em que trabalho com diversas cores que contrastam entre si, divididas em recortes geométricos precisos, e outro em que as variações de tonalidades se dão pela sobreposição de camadas das telas translúcidas (a exemplo da imagem 36). Neste último, os limites entre as tonalidades são difusos e é pela maior concentração de camadas que sutilmente diferenciam-se as áreas de cor, característica que comparo com o céu vaporoso da paisagem de William Turner. A monocromia e a gradação de cores dá unidade ao conjunto, integrando-o, e a passagem não demarcada de uma tonalidade à outra relaciona-se com o “efeito de forma aberta” desenvolvido por Wöllflin como característica da espacialidade barroca.



Imagem 36. Cores Quentes para Goethe, 2010. detalhe.

4. Laranja para Goethe: estrutura e cor



Imagem 37. Laranja para Goethe, 2010 (ano de idealização do projeto). Flanelas de limpeza, dimensões variáveis. Vista da montagem realizada para a exposição 20: Pintura e pictorialidade em Brasília. Espaço Cultural Marcantônio Vilaça, TCU,

A obra *Laranja para Goethe* trata-se de uma instalação formada por flanelas de limpeza montadas lado a lado, com um espaço de aproximadamente 10 cm entre si, afixadas diretamente sobre a parede por tachinhas. Essa obra é inteiramente monocromática, e composta por apenas um material, a flanela, apresentada sem modificações. Em outras obras em que utilizo materiais cotidianos, estes são transformados para fazer parte do trabalho: os sacos de frutas e as telas de contenção, por exemplo, são recortadas e costuradas, bem como os panos de chão e a lona. Por apresentar o objeto cotidiano sem modificações, considero que esta obra aproxima-se do conceito de ready-made desenvolvido pela obra de Marcel Duchamp, a qual se apropria de objetos cotidianos e os resignifica ao trazê-los para o espaço expositivo.

A espacialidade dessa obra também é diversa das outras de minha autoria de que tratei nos capítulos anteriores. É a única cuja extensão depende do formato/tamanho da área de parede ocupada. Os outros trabalhos, ainda que montados diretamente sobre a parede, tratam-se de um conjunto autônomo: após a desmontagem conservam ainda seu formato e extensão. A monocromia e a repetição do mesmo material em *Laranja para Goethe* e o pequeno intervalo entre as flanelas fornece unidade à instalação, prescindindo da costura como elemento de conexão.

Meu interesse nesse trabalho é a percepção da cor laranja, que, sendo intensa e expansiva, nos imerge enquanto expectadores em seu espaço. Considero que o trabalho pode ser explorado de diversas maneiras: cabe pensar se pode ocupar espaços curvos, cantos, inclinações. Qual efeito teria se as flanelas ocupassem uma extensão maior de parede, podendo cobrir angulações diversas, bem como o chão ou o teto do espaço? A montagem dessa obra, cujo projeto já existe desde 2010, trouxe-me a consciência de que a maneira de estruturação de uma obra é parte de seus aspectos conceituais, sendo essa a questão na qual pretendo me aprofundar nos próximos rumos desta pesquisa.

Pretendo prosseguir minha investigação tentando solucionar as perguntas que me coloco no terceiro capítulo deste trabalho: “será que faz sentido procurar materiais tão diversos e com características marcantes para simplesmente tratá-los como um elemento compositivo? E se o trabalho saísse de uma vez da parede? Qual o risco de uma obra de pintura perder de vez sua estrutura que a relaciona com a parede?”. Considero essas questões como um limite, um muro, que agora preciso saltar para que o trabalho prossiga. Pretendo a partir de agora experimentar novos formatos, estruturas e materiais.

Concluo que pesquisar pintura é principalmente entrar em contato com as obras, olhar várias vezes e procurar perceber o que cada obra tem em particular, e o que pode nos ensinar. Essa pesquisa parece não ter fim, um interesse engata-se em outro e vai assim se desenvolvendo, numa teia de relações, que nos remete novamente à questão do texto como tecido:

Texto quer dizer Tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu acabado, por detrás do qual se conserva, mais ou menos escondido, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia generativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito desfaz-se, como uma aranha que se dissolve a si própria nas secreções construtivas da sua teia. Se gostássemos de neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (hyphos é o tecido e a teia de aranha). (BARTHES, 1973, p. 112)

Recentemente iniciei a leitura das cartas de Van Gogh a seu irmão e tenho me impressionado com os detalhes que o artista observa e descreve do seu cotidiano: a qualidade da paisagem, a tonalidade das folhas, da neve, a posição dos objetos no espaço e as reflexões que apresenta sobre as exposições de arte que visita e sobre as obras de outros artistas. Reflito sobre o paralelo entre as percepções do mundo de Van Gogh e as decisões tomadas em sua pintura, o que me leva a crer que nosso trabalho como artista encontra-se além e aquém do ateliê: está em mutação e relaciona-se intimamente com nossa experiência de contato com o outro, bem como com diversos objetos artísticos e culturais, fatores políticos e

sociais, percepção do espaço, dentre outros. Desvendar a ocupação espacial dos meus trabalhos é o ponto de partida de um caminho cujo resultado ainda não posso prever, pois como a teia de que nos fala Barthes, a pesquisa em arte desenvolve-se por um tramar constante de relações que se desdobram de maneira constante.

BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1922.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1996.

_____. *As flores do mal*. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *O Esplim de Paris: pequenos poemas em prosa*. Tradução: Oleg Almeida. São Paulo: Martins Claret, 2010.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Do inteligível ao sensível: Em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. São Paulo: Educ, 1995.

_____. *Teoria Semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2005.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1973.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas; magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. Paris, capital do séc. XX. In: FERNANDES, Florestan; KOTHE, Flávio (orgs.) *Coleção Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Ática, 1985.

BOIS, Yves-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRANDÃO, J. S. *Mitologia Grega volume II*. Petrópolis: Vozes, 2001.

CALABRESE, Omar. Breve semiótica do infinito. In: *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1993.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio (orgs.) *Mallarmé*. Coleção Signos. São Paulo: Perspectiva, 1975.

DOSSE, François. *História do estruturalismo: Volume I O campo do signo – 1945/1966*. São Paulo: Editora Ensaio, 1993.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília [orgs.]. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

FIORIN, J. L. A noção de texto na semiótica. In: *Revista Organon*, UFRGS: Porto Alegre, v. 9, n. 26, 1995.

_____. Greimas e Propp: conjunções e disjunções. In: OLIVEIRA, Ana Claudia; LANDOWSKI, Eric (org.). *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. 1 ed. São Paulo: EDUC, 1995, v. 1, p. 71-79.

_____. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2008.

FLOCH, Jean-Marie. De uma crítica ideológica da arte a uma mitologia da criação artística: Immendorf 1973-1988. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (org.). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das Cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GREENBERG, Clement. Rumo a mais um novo Laocoonte. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997, p. 45-60.

_____. Pintura Modernista. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997, p. 101-110.

GREIMAS, A. J. As aquisições e os projetos. In: *Introdução à semiótica narrativa e discursiva*. Coimbra: Livraria Almedina.

_____. La soupe au pistou ou la construction d'un objet de valeur. In: GREIMAS, A. J. *Du sens II. Essais sémiotiques*. Trad.: Edith Lopes Modesto. Paris, Seuil. 1983

_____. Os atuantes, os atores e as figuras. In: *Semiótica narrativa e textual*. São Paulo: Editora Cultrix. 1977.

_____. Semiótica figurativa e semiótica plástica. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (org.). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004, p. 75-96.

_____; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2013.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *Originalite de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris: Macula, 1993.

_____. Uma Visão do Modernismo. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997, p. 163-174.

MARTÍNEZ, Vicente (org.) *Armadilhas para poeira e luz*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

_____. *Robert Ryman e a pintura vista como um campo de relações*. In VIS – Revista do Programa de Pós-graduação em Arte – v. 6. Brasília: Editora PPG – Arte UnB, 2007.

MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. Lisboa: Ulisseia, 1972.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PLATÃO & FIORIN. *Lições de texto leitura e redação – 2ª edição*. São Paulo: Ática, 1997.

POE, Edgard Allan. *Os melhores contos de Edgard Allan Poe*. Círculo do Livro S.A. São Paulo: Cultrix, 1984.

_____. *Histórias extraordinárias*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1987.

RASTIER, F. Sistemática das isotopias. In: GREIMAS, A. J. (org.). *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1975.

RIMBAUD, Arthur. *Rimbaud Livre*. Coleção Signos; Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1992.

ROSKILL, Mark. *The letters of Vincent van Gogh*. Londres: Flamingo, 1983.

STEINBERG, Leo. Outros Critérios. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997, p. 175-183.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WESCHER, H. *La história del collage. Del cubismo a la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

Periódicos/impressos/publicações

Enciclopédia Einaudi volume 17. *Literatura - Texto*. Imprensa Nacional – Casa da moeda.

FERREIRA, Matias Monteiro (org.) *Vinte, Pintura e Pictorialidade em Brasília, 2000-2014*. Catálogo. Brasília: Tribunal de Contas da União, TCU, Espaço Cultural Marcoantonio Vilaça, 2014.

KRAUSS, Rosalind. *Escultura no campo ampliado*. *Gávea*, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, PUC-Rio, n. 1, 1984.

MARTÍNEZ, Elisa de Souza. *O escultor, a deusa e as histórias de canibalismos*. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXIV Congresso Brasileiro de Comunicação – Campo Grande/MS – setembro 2001.

VOLPINI, Lincoln. *Pintura, interrelações e aplicações básicas*. Apostila do curso de pintura da EBA – UFMG. Belo Horizonte, 2007.

Fontes digitais:

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. Catálogo da exposição *Desenhar no Espaço* [29 de Julho a 31 de Outubro, 2010]. Disponível em <<http://www.coleccioncisneros.org/collections/exhibitions/desenhar-no-esp%C3%A7o-funda%C3%A7%C3%A3o-iber%C3%AA-camargo>>. Acesso em 4 abr 2015.

MOMA. The Museum of Modern Art. Press release da exposição *The Art of Assemblage* [MoMA Exh. #695, October 4-November 12, 1961], Nova York, 4 out 1961. Disponível em <http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2897/releases/MOMA_1961_0112_110.pdf?201>. Acesso em 27 jul 2015.

