

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO EM POÉTICAS VISUAIS**

***APARIÇÕES: FRAGMENTOS DE UM IMAGINÁRIO***

Texto apresentado como  
requerimento parcial de  
dissertação de mestrado ao Curso  
de Pós-Graduação – Mestrado em  
Artes Visuais do Instituto de  
Artes da Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul.

**RODRIGO BUENO RAMOS DE OLIVEIRA  
ORIENTADORA: PROFA. DRA. ROMANITA DISCONZI**

**PORTO ALEGRE, MARÇO DE 1997**

## SUMÁRIO

RESUMO.....	7
ABSTRACT .....	8
I – APRESENTAÇÃO .....	9
II – REFERENCIAIS TEÓRICOS .....	18
1. A poética do fragmento .....	18
2. A citação distópica .....	24
3. A <b>schemata</b> : repetições fantasmáticas? .....	26
III – A AUTONOMIA FORMAL DO QUADRO .....	32
IV – A ICONOGRAFIA .....	39

## 1 O Retrato

.....

... 39

### 1.1A Influência do Retrato: Breve Histórico

..... 39

### 1.2A Experiência Subjetiva do Retrato

..... 44

### 1.3O Retrato como Fetiche

..... 48

2 O Grotesco e o Estranho nas Imagens..... 50

3 O Corpo Figurado ..... 57

4 Reflexões Acerca dos Elementos Iconográficos ..... 59

V – TÉCNICAS E PROCEDIMENTOS ..... 63

1 O **Sgraffito** e a **Grattage** ..... 63

2 A **Collage** ..... 64

3 A Montagem Expressiva ..... 68

4 A Destruição ..... 71

5 Pintura Gestual e Matérica: O Procedimento Informal ..... 74

VI – ARTISTAS REFERENCIAIS ..... 79

1 Daniel Senise ..... 79

2 Antoni Tàpies ..... 81

3 Francis Bacon ..... 84

VII – APARIÇÕES: FRAGMENTOS DE UM IMAGINÁRIO – AS PINTURAS .....	87
--	----

VIII – CONCLUSÃO .....	105
------------------------	-----

IX – BIBLIOGRAFIA .....	111
-------------------------	-----

1 Bibliografia Específica .....	111
---------------------------------	-----

2 Bibliografia Geral .....	114
----------------------------	-----

3 Revistas e Catálogos 117 .....	117
----------------------------------	-----

#### ANEXO: REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

- *Primeiras Aparições* ..... prancha n.1
- *Dois Amantes* ..... prancha n.2
- *Visão Noturna* .....prancha n.3
- *Dois Perfis e Mão* ..... prancha n.4
- *Pobre e Podre Marat* ..... prancha n.5
- *Squizaparição* ..... prancha n.6
- *Cinco Perfis, a Mão, o Gestual e a Assinatura* ..... prancha n.7
- *Três Perfis, Um Três Quartos, Dois Frontais e Mondrian* ..... prancha n.8
- *Visão Tétrica* ..... prancha n.9
- *Persimon ... Por Acaso* .....prancha n.10
- *A Insustentável Leveza de Lauer* .....prancha n.11
- *Sob o Céu Que Sufoca* .....prancha n.12

## RESUMO

Esta dissertação compõe-se substancialmente de duas partes. Uma, as pinturas em técnica mista, incorporam arbitrariamente tanto elementos figurativos-representativos, quanto procedimentos da pintura informal, resultando em insólitas combinações onde a imagem final é fragmentada. A outra, o texto reflexivo, tem como objeto encontrar e compreender sua iconografia, suas técnicas, procedimentos, referenciais históricos e teóricos em artistas, críticos e teóricos da arte, enfim, resgatar uma ordem interna dentro do resultado de um trabalho que se pauta, não restritamente, mas em grande parte, pela intuição.

A reflexão buscou nas seguintes balizas seus subsídios: o **retrato**, o **grotesco**, pinturas **informal** e **matérica**, o *sgraffito* e a *grattage*, a *collage* e a **montagem**, a noção de *schemata* (E. Gombrich), a **destruição** (De Mèredieu), a **poética do fragmento** e a **citação distópica**.

## ABSTRACT

This dissertation is composed substantially of two parts. The first deals with mixed technic which arbitrarily embody figurative-representative elements as well as informal painting proceedings, which result in insolite combinations where the final image are fragmented. In the second part the objective of the reflexive text is to find and to comprehend its iconography, its technics, proceedings, historical and theoretical references in artists, critics and theoreticians of art, in short, recover an internal order in the result of a work that is regulated, not restrictedly, but in a great part, by intuition.

The reflexion searches for its elements within the following boundaries: the **portrait**, the **grotesque**, **informal** and **material (mática)** painting, the *sgraffito* and *grattage*, the

*collage* and *montage*, the notion of *schemata*, the **destruction**, the **poetic of fragment** and the **distopic quotation**.

## I – APRESENTAÇÃO

A pesquisa *Aparições: fragmentos de um imaginário* apresenta um conjunto de doze pinturas, mais este respectivo texto. Suas imagens são elaboradas sobre suporte de papel em técnica mista, incorporando recursos do desenho e da pintura figurativa, como o *sgraffito*, o pastel seco e a pintura à óleo. Faz uso também de técnicas e procedimentos modernos e contemporâneos, como a **collage**, a **gratage**, a **montagem expressiva**, pintura **gestual** e **matérica**, e procedimentos de destruição herdados da anti-arte. Estes são a rasgadura, o descascamento, o uso de materiais pobres ou de origens alheias à pintura, como a cola de **carpet**, a massa corrida e embalagens usadas. O fio condutor entre estas técnicas e procedimentos está nos fragmentos de imagens e/ou visões fragmentadas como elemento comum.

O fato da elaboração das pinturas seguir um princípio intuitivo não nega o caráter de pesquisa deste trabalho. Este, aliás, constitui-se num ponto fundamental, entre outros, para a chegada aos resultados. Vem ao lado das indagações a respeito das técnicas, procedimentos, referenciais históricos e teóricos, subjacentes nas pinturas, que porventura intervenham ou revelem um “fio condutor”. Embora pareça que esta pesquisa se incline a tomar a direção sobre a investigação sobre a origem das imagens na psique humana, e o texto faça citações de autores ligados de algum modo à psicanálise (Gombrich, Aumont, Baudrilhard), os trabalhos direcionam-se mais para uma crítica cultural, mesmo que enfocada sob um processo de auto-referenciação pessoal.

São discutidas questões da pintura, a partir de uma abordagem iconológica e histórica. Aborda o retrato, passando por conceitos como o de **schemata**, elaborado por Gombrich. Os esquemas pré-existentes à execução das pinturas, nem sempre conscientes, interferem no processo de criação destas obras, embora exista um esforço de elaboração teórica inclusive destes aspectos.

A **schemata** consiste, segundo Gombrich, em esquemas mentais pré-concebidos que irão interferir na leitura e na produção das imagens: como se o olhar fosse sujeitado a um código aprendido e ensinado, semelhante ao caso da linguagem escrita, com a diferença de esses esquemas serem códigos mais flexíveis. Durante o processo de elaboração das pinturas desta pesquisa, havia o costume de começar a desenhar as figuras em partes

isoladas, com nos momentos de reflexão, quando começamos a rabiscar num canto do papel. Percebi então uma certa repetição nesses esboços, como se houvesse algo em comum mesmo em diferentes figuras. A insistência nesses esquemas é uma das hipóteses da forma como as imagens surgem na elaboração das pinturas.

Intimamente relacionada com o conceito de **schemata**, surge a idéia da “aparição”. Nas pinturas desta pesquisa, ela está ligada às questões da fragmentação da cultura vista por diversos autores, como Calabrese e Souriau.

Étienne Souriau (1994) relata que o termo aparição é utilizado para assinalar o aparecimento brusco de algum ser sobrenatural nas artes plásticas e no teatro. Ela é representada figurativamente na pintura, e podemos observá-la sobretudo através da arte religiosa, pelo empréstimo de temas da literatura, da arte simbólica e alegórica.

Conforme Souriau, a aparição precisa diferenciar-se em relação às outras personagens figuradas na cena do quadro para ser reconhecida. É, por exemplo, o isolamento que acontece nos temas da *Anunciação* na iconografia religiosa, onde o artista marca a imagem do Espírito Santo com um clarão ou uma aura, representando uma fratura entre o mundano e o supra-mundano. Podemos identificá-la também, por exemplo, na obra *Ronda Noturna*, de Rembrandt, na maneira que o artista inseriu uma criança em meio a vários personagens adultos: esta aparição surge

diferenciada das outras figuras tanto pela diferença de cor, como de idade e tamanho. A aparição é, de certo modo, um efeito causado pelo isolamento de certos personagens.

Este isolamento observado na aparição caracteriza também o fragmento, segundo a análise morfológica de Omar Calabrese. A fragmenação é uma característica do mundo contemporâneo. Seguindo Calabrese, em *A Idade Neobarroca* (1988), origina-se da síndrome do botão (*zapping*)”, ao trocarmos de canal de tv, visitando lugares distintos em fração de segundos. Contextualizando esta lógica para os nossos dias, poderíamos pensar também nos videoclipes musicais e no vídeo experimental como formas mais contemporâneas de expressar a fragmentação, proporcionando um fluxo descontínuo de imagens, produzindo um “discurso” através de *frames*, que segundo Jameson (1996) caracterizaria a esquizofrenia causada pela fragmentação do mundo atual. O isolamento também marca os vínculos estabelecidos através do computador. Se a televisão isolava as pessoas do convívio social no conforto de seus lares, a informática veio a proporcionar, além disso, relações virtuais estabelecidas via redes.

Estamos diante do papel plasmador que a televisão exerce sobre a subjetividade humana: o mundo apresenta-se aos pedaços, não raramente ampliado pelo *zoom* da câmera. Fica-se diante de uma compressão espaço-temporal onde, não-raro, perdem-se os referenciais do que é ficção e do que é realidade. A memória histórica achata-se numa “retrospectiva de final de ano”, a nos

apresentar uma coleção de fragmentos de memória. Indiretamente, isto acaba por forjar um novo gosto e uma **estética e poética** correspondente – que é justamente a do **fragmento**. Constitui-se num referencial teórico a ser explanado, sendo justificado por dizer respeito à sua presença como elemento constitutivo das composições na pesquisa, numa relação dialética do plano formal dos trabalhos com a cultura contemporânea.

A questão de retrato, que será abordada a seguir, lembra o olhar da câmera. Quando se pensa nas encomendas características de certos períodos históricos, ou nos auto-retratos, é chamada a atenção para as questões em torno de como se dá o olhar para si próprio, e evocam-se assim as teorias sobre a constituição da identidade. Ao mesmo tempo, surge o debate em torno das argumentações sobre o acúmulo de modos de representação na contemporaneidade, enfim, sobre os fragmentos tomados como índices de significação.

Despedaçar as figuras e dispô-las aleatoriamente por sobre o plano compositivo correlaciona-se com a falta de unidade do mundo exterior, onde a posição do sujeito (momentaneamente o artista e sua “obra”) insinua-se como um efeito deste objeto (o “mundo exterior” de algum modo figurado na obra). O efeito diz respeito ao que de antemão é um ato ilusório, pois os instrumentos de percepção da realidade – rádio, televisão, jornais (e até a arte) – há muito tempo vem demonstrando sua capacidade de predeterminar nossa representação do mundo.

A fragmentação verificada nos trabalhos desta pesquisa é a desconstrução de um universo pessoal, e a reconstrução resulta, não raras vezes, na impressão de que as pinturas não estão terminadas. A figuração resultante pode provocar indagações a respeito de analogias com modos históricos de pintura, como o Surrealismo e outras tendências figurativas mais atuais.

Fredric Jameson, crítico marxista norte-americano, nos seu livro *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, caracteriza a pintura mais recente como “Surrealismo sem o inconsciente”, porque os artistas atuais praticam a figuração que, embora pareçam estar resgatando os ideais do Surrealismo, é sem a profundidade esperada quando se pensa Ter o inconsciente, pessoal ou de grupo, como referente (JAMESON,1996, p.190).

De acordo com De Fusco no seu livro *História da Arte Contemporânea*, os artistas neo-figurativos da **Transvanguarda** apegam-se antes aos rótulos do que aos conteúdos. Não pintam acreditando em sua força de expressão, buscam “artifícios de poética” através de uma arte sem compromissos, apresentam, à maneira figurativa, o que já é dado pela história da arte. É a reversibilidade de todas as linguagens do passado (DE FUSCO, 1988, p.3050-351).

Esta pesquisa não tem a intenção de se identificar com quaisquer correntes artísticas, embora não se possa negar uma datação histórica nos procedimentos. Quando são juntados diferentes elementos da linguagem da pintura, como, por exemplo,

retratos bem realistas, figuras distorcidas e pintura informal, há a intenção de criar um espaço onde diferentes elementos aparentam estar forçadamente a viver juntos. Assim, se cada um é tomado isoladamente, mesmo tendo a pintura como linguagem comum, a impressão que resta é a de que existe uma consciência dividida entre várias maneiras de pintar, onde a imagem resultante é fragmentada e pouco harmônica. Esta espécie de indecisão, ou melhor, a própria decisão de incluir na pintura qualquer estilo ou técnica de pintura, resulta na dificuldade, ou talvez na inviabilidade, de se obter um cânone em torno do qual se possa organizar uma análise ou interpretação dos presentes trabalhos.

Conforme Jameson, na obra já mencionada (JAMESON, 1996, p.101), o abalo na crença de que alguma ideologia privilegiada pudesse levar inevitavelmente ao “paraíso na Terra” (“o fim das ideologias”) trouxe consigo a incapacidade de se criar um sistema hermenêutico ou interpretativo para configurar a realidade. O objeto de arte agora se recusa a se dirigir para nós com fins ideológicos, dissolvendo-se, por vezes, numa digressão de conteúdos esparsos. Não podemos mais nos apoiar seja, por exemplo, na teosofia de Madame Blavatski (musa espiritual de Kandinski), seja na ordem do inconsciente (que guiou as experiências surrealistas). É um esforço desconstrutivo que guia parte da pintura contemporânea a incorporar incessantemente formas de valores diversos e até antagônicos, sob o risco de cair na destruição total dos valores artísticos.

Esta pesquisa, questionando os próprios valores da pintura, também procede pela incorporação de alguns elementos da linguagem pictórica, misturando retratos e figuras grotescas com pintura informal e matérica. Tudo é trazido ao plano, e por serem feitas em papel, a materialidade traduz melhor a superficialidade da pintura.

Posto desta forma, o produto que é resultado da intervenção artística, em seus elementos tomados isoladamente, se oferece como um texto no qual podemos reconhecer, por exemplo, um gotejamento de tinta que lembra a ação de Jackson Pollock, um nú frente ao espelho que remete à conhecida obra *Persimon* de Robert Rauschenberg, ou até uma aglutinação de matéria que, apesar de não se parecer com nenhuma obra em particular de Antoni Tàpies, pode suscitar a presença de algum de seus procedimentos.

O retrato será abordado por representar um gênero visto pejorativamente na arte contemporânea. Tornou-se obsoleto com o advento da fotografia, passando a segundo plano, ou ainda, transformado apenas num recurso didático do ensino da arte. O retrato possibilita a representação idealizada do sujeito, pois, de certa forma, ao sermos retratados, escolhemos um ângulo pelo qual sejam ressaltadas nossa beleza e nossas qualidades. Ao nos depararmos com uma fotografia, que expõe nossos defeitos ao olhar do outro, temos um impulso de destruí-la. Portanto, nesta produção o retrato funciona como um significante do narcisismo do mundo contemporâneo.

Para explicar a aparição das imagens na história da arte nas pinturas desta pesquisa, a **citação distópica** torna-se um referencial para a imprecisa origem iconográfica de uma parcela das imagens usadas nas pinturas. Constitui-se, em síntese, de uma referência que não indica claramente seu contexto de origem. Pode ocorrer tanto na conformação das imagens figurativas, quanto, por exemplo, na possibilidade aberta para que uma mancha de tinta na composição seja reconhecida como “gestual” ou “matérica”.

As técnicas e procedimentos utilizados na elaboração das pinturas também podem revelar ligações com a história da arte. A **collage** (ou colagem) e a **grattage** (raspagem, literalmente traduzida) são utilizadas nesta pesquisa como técnicas de composição. A primeira baseia-se na retirada ou deslocamento de algo ou alguma coisa de seu lugar habitual, inserindo ou fundindo com algo de realidade diferente. A Segunda, desenvolvida por Max Ernst, é principalmente aqui utilizada como um recurso para conseguir certos efeitos aleatórios.

Nas pinturas desta pesquisa utiliza-se em parte da **collage**, basicamente por considerar o reaproveitamento dos meus próprios trabalhos anteriores. Ela resulta numa espécie de reciclagem ou até bricolagem<sup>1</sup> do imaginário pessoal. O Próprio saber-fazer atual, encarado enquanto uma herança cultural pessoal, insere-se neste reaproveitamento sob forma de colagem imaginária.

---

<sup>1</sup> Embora o texto que se segue faça referências às assemblagens e bricolagens de R. Rauschenberg, optou-se por não confundir as pinturas com o objeto da **bricolagem**, ficando este conceito fora de maiores considerações. Para fins desta pesquisa, o conceito da **collage** pareceu bastar.

A **montagem expressiva** concerne ao método de organização dos elementos compositivos, de modo a produzir sentido, associada ao princípio da *collage*. Para tanto, será utilizada a definição de Júlio Plaza em seu livro *Tradução Intersemiótica* (1987). Este tipo de montagem busca o sentido pelo contraste de elementos díspares, organizados simultaneamente.

Por fim, serão apresentados os trabalhos práticos com observações calcadas nos referenciais ao longo do texto.

## II – REFERENCIAIS TEÓRICOS

### 1 A Poética do Fragmento

Um dos referenciais teóricos desta pesquisa foi estabelecido através da reflexão sobre o método empregado na constituição das pinturas, e do cruzamento desta reflexão com a leitura de *A Idade Neobarroca* de Omar Calabrese (1988). O conceito **poética do fragmento** indica um fenômeno cultural marcado pela produção de obras artísticas na arquitetura, pintura, cinema e outras áreas, que valorizam esteticamente o gosto pelo fragmento. Pode resultar, em contrapartida, numa poética de recepção de fragmentos, onde o espectador sente prazer ou é impelido a fruir obras pedaço a pedaço e pelas possíveis sensações

que o aspecto de irregularidade suscita. Para permitir uma compreensão de como as pinturas se relacionam com a poética do fragmento, será resgatada brevemente a distinção que aquele autor estabelece entre as noções de pormenor e fragmento.

Primeiramente, são um par de termos interdefinidos relacionados com a dialética da polaridade parte/todo, um não se explica sem o outro: a parte sempre remete ao todo. O autor usa a premissa de que pormenor e fragmento podem ser diferenciados de dentro da condição de sinônimos orientados do pólo “parte” (a parte pode se manifestar ou como detalhe, ou como fragmento), e estabelece interdefinições quando postos em oposição recíproca. Assim, o pormenor e o fragmento, referidos a tipos de divisibilidade como o corte e a ruptura, assumem etimologias próprias.

Etimologicamente, fragmento deriva do latim *frangere*, significa quebrar. Já o detalhe vem do francês *de-tail*, significa “talhar de”. O fragmento é uma parte já separada do todo, não necessariamente indica sua origem (a origem sendo como a imagem do inteiro, que está ausente no momento da contemplação do fragmento). O detalhe, por sua vez, remete à sua origem, pois não está separado desta – o uso do *zoom* pela câmera do cinema e da televisão é um exemplo, pois aproxima repentinamente uma parte de uma cena mais ampla, e depois torna a voltar para o quadro inteiro. O *close* nos fornece uma parte do corpo (o rosto, p. ex.), é uma operação detalhante que pode mostrar o restante do corpo. Nos meus trabalhos o retrato, p. ex., não se reduz ao

detalhe, criando uma situação de ambigüidade, pois de certa forma é um detalhe do corpo de alguém, mas como é uma imagem fixa, nunca poderá revelar seu todo (o corpo), pairando, assim, um vazio característico do fragmento.

O fragmento se refere a uma interrupção dada pela fratura, ou como no caso de meus trabalhos, pelo rasgo. É sua característica não possuir contornos definidos. Como material criativo, ele serve para evitar a certeza na leitura de uma obra. Tal como uma ruína, é apenas contemplado na sua casualidade<sup>2</sup>. Diz Calabrese que o fragmento “não é explicado” (CALABRESE, 1988, p.88).

No resultado de rasgar o papel percebemos o fragmento, seus contornos pouco nítidos e irregulares podem remeter à configuração de uma ruína. A análise de suas linhas limítrofes permitirá não a sua reconstituição, mas sua reconstrução. Na análise reconstitutiva, o objeto resultante do ato de detalhar é visto como produto de uma causalidade: podemos voltar atrás na cadeia causal e contemplar todo o processo. Dessa forma, Calabrese vai dizer que o detalhe pertence a uma estética de alta fidelidade, por este poder remontar fielmente ao inteiro de origem. Numa análise reconstrutiva, característica da estética do

---

<sup>2</sup> Walter Benjamin usou, em *A Origem do Drama Barroco Alemão*, a figura da ruína como metáfora da história: “A palavra *história* está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza. A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob esta forma, a história não se constitui como um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio.” (BENJAMIN, 1984, pp. 199-200). Tem-se o intuito, nesta pesquisa, de figurar a marca da

fragmento, só se pode remontar ao inteiro através de hipóteses, o que dá margem a incertezas.

Encontra-se acima uma analogia com o problema da transcrição do que se imagina para a tela: a aparição da figura é fugaz, vem aos fragmentos, pois o que está realizado sobre a tela nunca transpõe com fidelidade o que foi elaborado mentalmente no processo criativo. A formação da imagem em pintura é sempre outra coisa, uma reconstrução. Assim também o é com a verbalização da imagem onírica. Freud, por exemplo, tratou-a como fragmento no livro *A Interpretação dos Sonhos* (1976, v.IV), assim como em *Delírios e Sonhos em 'Gradiva' de Jensen* (1976, v.IX).

André Breton também tinha um certo gosto pelo fragmento, pois, atento à teoria freudiana sobre o inconsciente e o sonho, ordenava fragmentariamente a imagem unindo partes isoladas na colagem, operação muito simples mas que era suficiente para estorvar a significação.

Ernst Gombrich refere-se ao efeito causado pelo procedimento artístico de tomar fragmentos e construir uma nova obra, como “efeito de isolamento de contexto” (GOMBRICH, 1991, p.33). Para ele, artistas como Rauschenberg colaboraram para mudar a percepção de coisas antes passadas despercebidas, tais como cartazes descolados, formas e texturas de muros deteriorados, pedaços de objetos recolhidos da lixeira e outros

---

transitoriedade através do artifício da pintura. A metáfora da ruína pode ser usada para

dejetos. Se a arte trabalhou muito tempo com o prazer do reconhecimento direto da natureza dentro do quadro, artistas como ele são responsáveis pela inversão do processo de reconhecimento: ao olharmos para uma de suas obras, temos o reconhecimento não da realidade em um quadro, mas do efeito inverso, de quadros dentro de sua obra (em *Persimon* vemos a **Vênus no Banho**, de Rubens); outra inversão se dá quando olhamos para um cartaz rasgado com sobreposições e, ao isolarmos aquele trecho com o olhar, reconhecemos algo como a obra de Rauschenberg. Assim, um quadro pode oferecer inconscientemente um símbolo com o qual é possível codificar impressões fugazes, como manchas num muro velho, ou até manchas e imagens pertencentes a quadros de outros artistas em que o espectador, ilusoriamente, identifica como “citações”.

A questão do efeito de isolamento é muito pertinente a esta pesquisa, pois existe não somente na configuração que as pinturas assumem , mas também na operação do olhar do espectador que busca reconhecer nele algo daquilo desejado, em relação à memória de suas experiências. O título de uma das pinturas desta pesquisa (*Persimon... por acaso*, prancha n.10) surgiu quando uma pessoa conhecida me perguntou se o quadro estava a citar a obra *Persimon*, de Robert Rauschenberg.

Nas pinturas desta pesquisa as figuras nunca aparecem por completo. Estão fragmentadas, incompletas ou em partes. Podemos

---

espelhar, neste caso, o declínio histórico da pintura no cenário da história da arte.

imaginar o restante, mas nunca teríamos certeza de como seriam originalmente. Elas não são “detalhes” (resultado de operações detalhantes), no sentido de explicar melhor o inteiro por meio de uma parte, conferido por Calabrese. Aludem a um inteiro ausente. Partindo desses pedaços de pinturas, singularizados ao terem sido isolados de um contexto anterior (que por sua vez só pode ser dado por uma operação imaginária), as obras desta pesquisa resultam num sistema composto de fragmentos, ou aparecem autônomos, como em *A Insustentável Leveza de Lauer* (prancha n.11), ora interrelacionados pela estética de suas bordas, como em *Persimon... por acaso* (prancha n.10).

Para concluir este tópico, é necessário fazer uma breve definição do papel ativo do olhar, pois é ele o responsável, muitas vezes, pelo isolamento de certas partes de um quadro, e deste modo fruindo-o aos pedaços, fragmentariamente.

No livro *A Imagem*, Jacques Aumont (AUMONT, 1993, p.124) analisa o olhar em relação às idéias de Freud e J. Lacan sobre a **pulsão**, remodelagem da antiga noção de **instinto**.

Segundo Aumont, a palavra pulsão origina-se de um verbo latino que significa “empurrar”, o impulso, seu primeiro elemento. O termo também se define pelo objetivo, que é a sua satisfação, e pelo seu objeto, o meio pelo qual ela satisfaz seu objetivo. Além disto, ela possui uma fonte, a qual Freud entendeu como que “fixada” parcialmente pelo corpo, como anal, oral fálica etc., onde estas pulsões parciais exprimem um prazer isolado relativo a estas

fontes. A **pulsão escópica** seria particularmente a que aciona a necessidade de ver, compõe-se por sua vez de um objetivo (ver), uma fonte (o sistema visual) e um objeto (o meio pelo qual a fonte alcança seu objetivo). Mas Lacan, segundo consta, difere a necessidade de ver do desejo do olhar: a necessidade, como a fome, é saciada no consumo de seu objeto – a comida -; ou de enxergar para não cair num buraco, por exemplo. No entanto, o desejo (de olhar) satisfaz-se apenas parcialmente com aquilo que objetualizou, então o olhar está constantemente se deslocando para um ou para outro objeto.

Aumont nos lembra que Lacan introduziu a idéia do olhar como “objeto *a*”, referindo-se à pintura – o quadro como fornecendo uma espécie de “alimento ao olho” e satisfazendo parcialmente a pulsão escópica. Convém frisar também que a arte moderna, ao destruir a ilusão da perspectiva (responsável em parte por restringir o olhar a um determinado campo – o contido dentro dos limites do quadro) deu ao olhar do espectador um papel mais ativo. Não há mais “um” centro privilegiado para o qual ele deva se dirigir. Assim, um mínimo detalhe em toda a extensão da pintura pode ser suficiente para a “alimentação” do olhar.

O “olhar” se distingue do ato sensorial de “ver”, pois além de ser um mero captador da imagem em vias de interpretação, ele transforma o quadro numa espécie de alimento para o olho, satisfazendo parcialmente pulsões do espectador. Por exemplo, Para um especialista em análise de obras artísticas, uma parcela do quadro suscita toda uma cadeia de interpretações que, estando ou

não conforme às intenções do artista, é reveladora talvez não do que deva ser vista na obra, mas do fato de que o reconhecimento ou o interesse naquele ponto é fruto do desejo do olhar.

A fragmentação nas pinturas desta pesquisa funciona como um depósito de alimentos para esse olhar, porque ele se detém nos pedaços de figuras e nos acúmulos de matéria oferecidos por elas.

## 2 A CITAÇÃO DISTÓPICA

Outro conceito de Calabrese que embasa esta pesquisa, referente à iconografia, é o de **citação distópica**. A citação é tida em sua forma mais comum como sendo a inserção de uma parte de um texto Y num texto X e este, por sua vez, assinala tal inserção. De um ponto de vista semântico, os dois textos devem se harmonizar, a citação deve ser de algum modo pertinente em relação ao enunciado em que se inscreve, deve ser justificada, “verdadeira” (marcada por elementos de controle, como as referências bibliográficas, para provar sua relevância), e marcada por aspas (o que equivale a “outra voz” dentro do texto) ou parafraseada.

A pintura,, se tomada como um texto visual, também possui suas paráfrases e suas aspas. Picasso, por exemplo,

parafraseou a série de pinturas sobre os fuzilamentos de maio de Goya. Artistas pós-modernos como Rauschenberg, ao reproduzir uma imagem do passado “tal qual é”(como no caso da inserção da *Vênus no Banho* de Rubens) em seus **combine-paintings** (que nada mais é que uma citação-ajuntamento de diversas linguagens, indiferenciadamente) põe aspas na citação (citação direta), muito embora negue-a como uma forma de controle sobre esse passado.

A **citação-distópica** é esta maneira de se apontar para o contexto, mas de forma obliterada ou difusa, com a tendência de atualizar ou anular o passado, ou seja, deixando-se clara a forma de tratá-lo como um texto, um constructo. No caso desta pesquisa, isto pode ser exemplificado entre alguns trabalhos, como *Três perfis, um três quartos, dois frontais e Mondrian* (prancha n.8) e *Pobre e podre Marat* (prancha n.5). Pate-se de ícones, que são em seguida modificados. É o que acontece nas mãos em posição de louvor do primeiro e o personagem Marat retirado do quadro de Jacques-Louis David, no segundo. A figura de Marat na obra de David é um símbolo do racionalismo e da revolução. Em minha pintura é transformada (num código pessoal) na figura do declínio e da degradação da razão.

O chapéu e outros adereços usados sobre a cabeça funcionam como um código pessoal que distingue pessoas do meu convívio cotidiano de figuras puramente imaginárias ou retiradas do contexto da história da arte, às vezes fazendo distinção entre o

sagrado<sup>3</sup> e o profano, como no caso da obra *Três perfis, um três quartos, dois frontais e Mondrian*.

No entanto, no caso da pintura *A insustentável leveza de Lauer* (prancha n.11), o uso do chapéu coloca o personagem num intervalo entre a realidade do “meu colega Lauer representado” e um mundo puramente de fantasia, aludindo ao duende, por exemplo. Assim, existe uma lógica nas construções de algumas obras, porém nem sempre literal, pois podem desencadear diversas leituras.

### **3 A *Schemata*: Repetições Fantasmáticas?**

Um dos métodos de criação de figuras consiste no emprego de nossa faculdade psíquica de projeção. Quando se procura figuras nas manchas de tinta, isto faz com que se comece a operar o que o teórico da arte Ernst Gombrich denomina de *schematas*, esquemas mínimos para a construção de configurações já pré-constituídos em nossa mente. Este processo determina sobretudo a produção das figuras: assim, se “encontramos” uma figura na mancha, é porque, de certo modo, ela já se encontrava esboçada no nosso imaginário. Deste modo, desfaz-se a noção do olhar desinteressado, pois há uma predisposição em configurá-la,

---

<sup>3</sup> Chapéu, **hat** em inglês, pode assumir o sentido figurado de “dignidade de cardeal” ou de “investir no cardinalato” [MICHAELIS. Concise Dictionary. São Paulo:

determinada pelas experiências passadas. Para o artista figurativo, as *schematas* são esquemas, relações básicas e geométricas que ele pode moldar e modificar para poder imitar a realidade dos objetos. Isto não se constitui propriamente numa novidade, ressalta Gombrich, os antigos gregos chamavam *cânon*.

No estudo histórico desse autor sobre os modos de representação (em especial no livro *Arte e Ilusão*), relata que a imitação da realidade sempre esteve ligada ao que a psicologia denomina de “contextos mentais”: o que percebemos como sendo realidade num quadro não é muito mais que aquilo que aprendemos a ver como real. Um quadro de Constable pareceu um borrão de tinta aos seus contemporâneos, que não compreenderam sua vontade de dar a impressão do momento fugidio, precedendo assim os impressionistas. Gombrich demonstra através de um desenho gótico de Villard de Honnecourt, de um leão visto de frente, que enquanto este pareceu uma imagem fiel da realidade (foi desenhado do “modelo vivo”) para seus contemporâneos, hoje mais parece uma estilização ornamental. Mesmo os estudos de anatomia de Da Vinci, até para os mais contemporâneos tido como um símbolo do desenhista perfeito, possuem distorções que não passariam incólumes pelos médicos na atualidade.

Mas como esta pesquisa não trata e não se sustenta de imagens que buscam causar impressão de extrema fidelidade aos objetos do mundo, não há interesse de esmiuçar toda a teoria sobre os limites da semelhança, já efetuada brilhantemente por

Gombrich. Convém, sim, frisar o aspecto lúdico do papel da *schemata* e de seu uso livre nas pinturas.

Numa passagem em seu livro *Arte e Ilusão*, intitulada *A Imagem nas Nuvens*, esse autor especula sobre a faculdade de projeção que estimula a imaginação das pessoas, colocando-nos frente à nossa tendência a imitação, seja manipulando tintas, seja apenas no papel de observadores, vendo imagens nas nuvens ou num muro velho. Muitos artistas, ao longo de tempos diferentes na história da arte, tem demonstrado interesse nisso, como Leon Baptista Alberti, Da Vinci, Constable e Max Ernst. No entanto, menciona Gombrich, houve quem chegasse ao ponto de transformar o método casual de manipulação das manchas em modelos de criação, como no caso do paisagista do século XVIII Alexander Cozens, que publicou o livro *Um Novo Método Para Ajudar a Criação No Desenho De Composições Originais De Paisagens*.

Nesta obra acima, o pintor diz certa altura que “Desenhar (...) é transferir idéias da mente para o papel (...) fazer borrões é fazer manchas (...) produzindo formas ao acaso (...) das quais a mente recebe sugestões (...). Desenhar é delinear idéias; fazer borrões é sugerí-las.” (GOMBRICH, 1995, p.195). Interessa a esta pesquisa aliar a parte mais descompromissada da composição dos trabalhos, como a idéia acima de desenhar e pintar com o gosto de

quem faz borrões, com os esquemas construtivos (as *schematas*) que põe à disposição do pintor um sistema de classificação<sup>4</sup>.

Hoje em dia, muitos artistas exploram este lado do “exercício de pintura “deixando figuras esboçadas e incompletas em seus trabalhos. Por um lado este fato pode ser visto como referência aos livros “assim se desenha”, por outro assinala uma espécie de recorrência de figuração na pintura, mas retomada de modo abstrato e vazio.

Para explicar melhor esta situação, será relacionado o papel das *schematas* como um **fantasma**, a partir da leitura empreendida pela dissertação de mestrado de Alberto M.R. Semeler *Pintura Tridimensional: Fantasmas, Reciclagens*. Diferenciando **faantasma** e **fantasia**, aquele (fantasma) se apresenta como um caráter mais real, por configurar uma realidade psíquica estruturante, influenciando a vida prática do sujeito, enquanto este (fantasia) se refere mais à atividade da imaginação propriamente dita. Ilustra com um exemplo da psicanálise, quando o discurso ou o relato da histérica sobre uma suposta sedução por parte de seu pai pode não passar de uma invenção, uma construção imaginária – uma **fantasia de sedução** -, mas o fato de seu relato se repetir várias vezes, mesmo que os personagens mudem, aponta para uma estrutura fantasmática, que tem conseqüências práticas

---

<sup>4</sup> Divisão do rosto em quatro partes, em olhos, nariz e boca, por exemplo, é a medida mais comum entre os que estão aprendendo, e é uma fórmula que se popularizou nos livros comerciais de “assim se desenha...” (Parramón é o mais presente neste caso). Assim, certos traços permanentes do rosto humano são permutados em várias figuras que, apesar de diferentes, guardam uma medida entre si que permite que identifiquemos uma característica comum entre elas (estilo).

para a sua vida. Assim age o fantasma, inexistente em si, mas presente nas repetições. Semeler salienta que...

(...) é mais relevante o caráter de repetição que possui o **fantasma** no psiquismo do sujeito , articulando-se a seu **sintoma** que metaforiza-se com o **recalque do fantasma**. A repetição provocada pelo **fantasma** na vida do sujeito, suas relações, seu comportamento e conduta, sua postura frente ao mundo e sua percepção, são todas constituídas a partir do **fantasma**. (SEMELER, A. M. R. *Pintura Ttridimensional*, 1995, p43).

Esta repetição fantasmática faz com que as *schematas* estejam presentes no momento instaurador das pinturas, como forças invisíveis que guiam as mãos do pintor. Leonardo da Vinci, numa de suas passagens do *Tratado da Pintura*, já se referia a elas como uma “alma que forma nosso próprio juíza ainda antes mesmo que se torne explicitamente em nosso próprio juízo” (DA VINCI, *apud* GOMBRICH, *El Legado de Apeles*, 1993, p. 142). Gombrich (*ibid*) diz que Leonardo estava cômscio de suas repetições e da tendência natural do artista a repisar esquemas invisíveis, subconscientes (a “alma”), mas não depois do artista contar com várias experiências.

Com misto chegamos ao ponto da **poética do fragmento**: as **aparicões** surgiram durante o processo de pintar semelhante a um exercício descompromissado de um caderno de esboços; a consciência sobre elas surgiu somente depois de constatada sua recorrência.

Esta reflexão sobre a lógica de construção das imagens – as aparições -, conclui que há um provável liame entre o gosto pelo fragmentário, marcado por motivos profundamente culturais, e a maneira também fragmentária de pintar sem Ter um projeto pré-definido, influenciada pela repetição das *schematas*, resultando em imagens compostas de figuras incompletas e cujo sentido fica em suspensão, pela dificuldade de se identificar com uma narrativa linear.

### III – A AUTUNOMIA FORMAL DO QUADRO

Com o advento dos movimentos modernos da arte, o quadro é considerado como um conjunto de signos que, tanto o artista como o espectador, reconstróem sobre um motivo que é ou representa, em última instância, alguém em específico.

O deslocamento do ponto de vista simbólico da obra como representação do mundo sob seu ponto de vista formal, encontra seu parâmetro na ciência da máquina. O objeto artístico passa a ser visto como um objeto em si, irreduzível a qualquer outro objeto natural, que exclui os efeitos ilusórios, pois, simbolicamente, é um objeto que possui tanto uma estrutura quanto funcionamento próprio, como afirma Giulio Carlo Argan no livro *Arte Moderna* (ARGAN, 1992, p.304).

No quadro moderno, segundo este autor, a tinta e outros elementos que servem para a produção de quadro não são mais considerados enquanto um meio de representação, pois possuem sua própria “realidade objetual”. O quadro atualmente aspira a apresentar suas qualidades materiais. Um exemplo é o cubismo, que passa a inserir materiais até então estranhos à pintura, criando a *collage*: tudo poderia, a partir de que o quadro é uma construção cromática, servir como um elemento, gráfico ou pictórico, como recortes de jornais e revistas.

Para Argan, o advento da era industrial deixou os modelos artesanais de produção em crise, e a arte não poderia se furtar a essa crise por estar vinculada historicamente a este modelo de produção. A repetição e a segmentação do trabalho são vistos com destruidores do momento criativo de trabalho artesanal, onde o trabalhador detinha a visão da totalidade da produção e dos fins aos quais se destinava seu produto. Na indústria, estranhado desta realidade, ele está alienado ao trabalho. Em suma, o artista passa a ser o último herdeiro do espírito criativo do trabalho artesanal, e resta a ele tentar demonstrar que o papel do indivíduo neste tipo de sociedade é dar a ela modelos de trabalho criativo (ARGAN, 1992, p.301).

A criação, na obra que destrói ou dispensa a representação realista do mundo externo, espelha-se no processo genético da operação artística. Este tinha o intuito de propor-se a partir de uma estrutura interna de funcionamento, e é nesse sentido que a arte propôs renovar a experiência da realidade: na homologia

estrutural entre a sua estrutura interna e a da sociedade industrial – funcionalista. Ela passa de representativa (reprodução mimética da aparência externa das coisas e do mundo) para funcional (se interioriza, fala de seus códigos, de seus elementos).

A partir dessa visão do quadro moderno, o conceito de representação não é mais vinculado apenas à arte figurativa, pois os elementos da pintura (manchas, pontos traços, etc.) dispensam a necessidade de configurarem um objeto reconhecível do mundo real para “representarem” algo. Os quadros de Mondrian são representações não-figurativas, visam uma rigorosa representação do espaço. A pintura de Francis Bacon é figurativa, mas não-representativa. Isto ocorre porque, segundo o argumento de Argan (in *Arte e Crítica da Arte*, 1993, p.110), a forma representativa deve revelar algum valor que esteja na realidade, e não basta a semelhança com o objeto. As pinturas da pesquisa *Aparições...* podem ser incluídas nesta lógica do autor, pois, muito embora inclua figurações, que são representações de pessoas ou de objetos, elas buscam destruir os valores representativos pela fragmentação.

Argan (1992) relaciona a idéia funcional aos movimentos construtivistas, como o Cubismo, O Cavaleiro Azul, O Suprematismo e Construtivismo Russo. Paralelo a isto, o funcionalismo arquitetônico e urbanístico com sua retórica “orgânica”, onde ruas são pensadas como “artérias” para o “corpo” da cidade. O Dadaísmo e o Surrealismo escapam ao “modelo funcional”, porque eles pleiteavam a irredutibilidade da arte ao

sistema cultural. Seus trabalhos não aspiram à pureza formal que muitas obras daqueles movimentos parecem querer nos passar. No seu tempo, o destino dado à cultura e a ciência para a Primeira Guerra Mundial, levantava suspeitas sobre o papel progressista da arte. O apelo ao sonho, ao inconsciente e ao *nonsense* foi a maneira que encontraram para escapar da redundância com fins políticos que a sociedade se dirigia, onde seria bom o que fosse útil, não importando as conseqüências que isto trouxesse.

Algumas vertentes da arte moderna buscaram radicalizar a idéia da realidade própria do quadro, reduzindo a pintura à sua condição de superfície, como se quisessem extrair dela sua essência última. O teórico americano Clement Greenberg forneceu na década de 40 fortes influências sobre esta tendência. Segundo suas formulações, cada arte deveria buscar sua própria especificidade, eliminar interferências de outras áreas, como a literatura. A pintura, por exemplo, deveria encontrar sua principal característica, a de ser uma aplicação de uma película de cor a uma superfície plana e bidimensional. A representação de objetos constitui, nesse sentido, numa interferência literária indesejável, ou quem sabe do teatro, devido ao fato de lembrar a encenação de algo. Podemos concluir que, sem conotações com o mundo externo, o quadro se autonomizou para que pudéssemos fruir melhor suas qualidades estéticas.

Atualmente, as tendências pós-modernas de pinturas procuram se contrapor à este modelo reducionista e purista, pois não há apenas um único valor no qual uma forma de arte, como a

pintura, ou a própria arte, possa se resumir. Parece que, durante um tempo, o círculo artístico privilegiou um determinado discurso sobre o que deveria ser arte, excluindo tudo o que lembrasse formas do passado. Passam agora a recuperar, sem constrangimentos, o que a cultura artística fossilizou. Por vezes essas tendências (Neo-Dadaísmo, Arte Pobre, Transvanguarda) acolhem a herança subversiva do Dadaísmo pela liberdade de seus experimentos.

Os dadaístas pretenderam romper com toda uma tradição estética, no entanto, ampliaram a arte ao estetizar o mundo pela incorporação de objetos até então considerados não-estéticos. As pinturas da pesquisa *Aparições...* relacionam-se indiretamente com os procedimentos dadaístas, ao agregar ao plano do quadro materiais provindos de outras fontes, como embalagens reutilizadas, cola de **carpet**, e outros, buscando a desarmonia e o *nonsense* no fabrico dos trabalhos.

Outro referencial indireto para esta pesquisa provém dos neo-dadaístas, artistas da década de 60 considerados os herdeiros diretos do movimento Dadá. Para o crítico Pierre Restany, são continuadores do Expressionismo Abstrato, porque sua lógica criativa ainda é tradicional, não busca rupturas.

De Fusco (1988) aponta que a grande diferença está justamente no relacionamento com a tradição precedente: aquele movimento negou o que vinha antes, era excludente; os neo-dadaístas eram inclusivistas porque misturavam tudo, sem atentar

para as diferenças materiais ou de contexto, como se fosse detrito, inclusive o próprio objeto artístico (por isto a inclusão do expressionismo abstrato). O Dadaísmo, segundo este autor, ao desestetizar a arte, reduziu a “obra a outras obras”, como se fossem mais um objeto dentre os vários que o mundo oferece. Robert Rauschenberg, por exemplo, mistura, indiferenciadamente, reproduções da *Vênus no Banho*, de Rubens, com reproduções de imagens do cotidiano e outros objetos – tudo é reduzido a dejetos de consumo.

Nas pinturas desta pesquisa aparecem misturadas diferentes formas de figuração, algumas bem realistas, outras distorcidas e de caráter expressionista, além de formas totalmente discrepantes, como a pintura informal. Fazem parte de meu arcabouço pessoal, um depósito imaginário que está entre o fragmentado aprendizado acadêmico, com suas lições espelhadas em livros de arte e experiências práticas: desenhos de observação, formas de construir um retrato, catalogações da história da arte, ou mesmo fórmulas de pintura abstrata moderna. Declarados obsoletos por não passarem de pura repetição de uma maneira, são dejetos da sociedade artística que vêm estar em situação homóloga com o lixo da sociedade de consumo. Ao partir desta consideração, trato-os como meus “resíduos de consumo”.

As pinturas desta pesquisa apresentam simbolicamente o fracionamento de uma consciência pessoal através da inclusão de todo e qualquer elemento que possa ser retirado desse depósito. Por isto, podem parecer, aos olhos de quem não possua este código

peçoal, desarmônicas, desintegradas e sem sentido. Este fracionamento parece querer dizer que há mais de uma consciência falando ao mesmo tempo num mesmo lugar (a pintura), e remete ao aspecto esquizofrênico da arte pós-moderna levantado por alguns teóricos contemporâneos, como David Harvey e Fredric Jameson.

Harvey (*Condição-Pós-Moderna*, 1992, pp.45-46) diferencia a fragmentação na arte modernista pelo fato de que a primeira, além de conter um caráter esquizóide – fragmentador -, possui um segundo momento unificador e totalizante, ou seja, ainda procurava dar um sentido à sua fragmentação, enquanto na pós-modernista ainda impera apenas uma das faces da arte moderna – o lado niilista destruidor. A esquizofrenia pós-moderna fragmenta a linguagem sem procurar dar ordem ao seus cacos, formando uma obra que agrega significantes distintos e sem relação entre si.

Jameson (1996) dia que a pintura atual como a de Rauschenberg e a de David Salle, praticam uma espécie de “superficialidade planejada” ao dispor, lado a lado, blocos distintos de significação. Isto afasta a possibilidade de o observador encontrar um significado seguro, porque não se oferece um referencial básico em torno do qual se possa relacionar tais blocos. Assim, eles são apenas apresentados, sem se preocupar em fechar sentido, caracterizando a obra como uma imagem esquizofrênica.

## **IV – A ICONOGRAFIA**

### **1 O Retrato**

#### **1.1A Influência do Retrato: Breve Histórico**

O gênero do retrato é um marco referencial para as pinturas da pesquisa *Aparições: Fragmentos de Um Imaginário*. A origem deste meio de representação é incerta, mas especula-se que tenha surgido no Egito por volta da terceira dinastia dos faraós. Longe da idéia que temos hoje a respeito deste gênero, seu modelo era canônico e rígido. Era construído para a permanência eterna do

espírito *ka* (que se traduz por “alma imortal”) e representava o seu duplo.

Em latim, existem três termos para retrato – **imago**, **effigies** e **simulacrum** – que podem desencadear outros significados. Este tipo de imagem era, e continua a ser, um termo tão largamente utilizado quanto sua significação tem sido vaga. Os italianos dos Quinhentos e dos Seiscentos comumente empregaram os nomes de *ritrato* e o verbo *ritrarre* para o nosso retrato (ou o *portrait*, ou ainda o verbo *to portrait*, em inglês); *ritrarre* ainda pode significar **apresentar** (“**to render**”) ou **reproduzir** (*to reproduce*). Lorne Campbel conta que Parmigianino fez o retrato de Carlos V após tê-lo visto em público apenas uma vez. O retrato significa, deste modo, **reproduzir**, pois o artista se alçou em esquemas próprios, pré-constituídos, para ativar sua memória a reproduzir a figura do imperador.

A noção do retrato com a função de estabelecer relações de semelhança com os traços físicos da pessoa retratada é moderna, firmando-se por volta do Renascimento italiano. Mas há indícios de que o retrato individual frontal, com os traços sugeridos mais por sombras do que por contornos, encontre sua origem nos retratos de Fayum e Palmira, na conjunção da tradição funerária egípcia e do estilo greco-romano. Talvez esteja nessa conjunção, ao longo dos séculos, um dos motivos que leva o retrato a ser associado aos desejos de permanência do ser humano, não tanto de sua alma, mas de seu ser.

Ao levarmos em consideração a perspectiva multiangular e a síntese feita com economia de traços dispensados aos personagens retratados do reino egípcio (1298-1235 a.C.), o espírito do retrato egípcio está muito mais próximo ao nosso gosto atual do que dos grandes períodos dos retratos renascentistas. Assim como os egípcios, os cubistas, Matisse, Gauguin, Rouault e outros se utilizaram largamente do contorno marcado.

Na continuação de uma linha retratística funerária, há o registro de sua prática pelos etruscos por volta dos séculos VIII a I a.C., geralmente sobre as paredes das tumbas (pois nossa concepção de quadro é moderna, provinda dos retábulos medievais), com um sentido diferente dos egípcios: ao tempo que eles partiam do eterno para desembocar no temporal, os etruscos inclinam-se, ao passar do tempo, a se afastar da concepção primitiva que previa a ressurreição do morto do seu sepulcro para a continuação, no além, de uma vida baseada no modelo terrestre. Com a influência das idéias e mitologia gregas, eles passaram a conceber uma vida póstuma de condições puramente imaginárias, em que seu “reino das sombras” corresponderia mais ou menos ao inferno de Hades (concepção grega), mas dele se distinguindo pelo fato de o morto se diferenciar dos seres fantásticos.

As conquistas de Alexandre levaram ao solo italiano as influências do helenismo, que foram associadas à tradição da cultura etrusca. O retrato individual romano, em específico na estatuária, desenvolveu-se a partir de cópias de obras gregas.

Até meados do cristianismo, constata-se a idéia da superação da morte e a do exercício eficaz da função imperial eram as motivações fundamentais para a produção de retratos. Com a adoção da religião cristã, desaparece uma dessas razões, porque a superação da morte não é mais relacionada diretamente à representação na imagem. Segundo Francastel, esta nova crença rechaçava a transmissão da vida através da imagem, proclamando a separação completa da alma e do corpo. Em consequência disto, a religião passou a se preocupar com a idolatria, caindo numa iconoclastia e na destruição simbólica do corpo (FRANCASTEL, 1978, p.44).

No entanto, assegura o autor, o retrato não sumiu durante todo o tempo que se seguiu entre a baixa antigüidade e o Renascimento, como é comum se pensar, pois continuou desenvolvendo-se de forma crescente na estatuária, principalmente entre os séculos III e IV, como ornamento de objetos utilitários para uma elite reservada, como dípticos consulares e nupciais, baixelas e vasilhas.

O uso do dourado, que interessa a esta pesquisa parece ter um remoto precedente nessa época. Nela encontram-se discos de cristal dourados, com perfis, de diminutas dimensões (dois a vinte centímetros). Pelo que sugere Francastel, alguns serviam para decorar as tumbas. Um exemplo destes retratos meticulosamente pintados, já com noções de claro-escuro, é o de *Gala Placídia e Seus Filhos* (século V d.C., mas incrustado numa cruz do século XIV d.C.).

Há um aspecto deste gênero de pintura a ser considerado, a saber, o da encomenda. É neste âmbito que tem sido determinada a forma última da pintura em função do seu destino. Como garantia da transcendência do espírito *ka*, no antigo Egito, praticou-se uma retratação desprovida de características naturalistas, posto que estas eram vistas como transitórias.

O retrato foi um meio de se fazer figurar, enquanto “doador”, diretamente numa cena da mitologia religiosa. Assim fez Jan Van Eyck, em torno de 1425, no quadro *A Virgem do Chanceler Rolin*, que ficou conhecido com o nome do doador. O oferecimento de um objeto de santidade lhe dava o direito de recordar por meio de sua imagem o benefício que resultava para a causa da fé. Sob este prisma, a figura dos doadores pode ser considerada uma forma de “aparição”, ou seja, a única maneira em meio a um certo hieratismo predominante nas artes daquela época de a pessoa interferir numa cena já consumada pelo mito histórico. A aparição representa sempre uma interferência na cena, é uma interferência vinda sempre de uma outra ordem, no caso, uma aparição de uma figura não-mítica numa cena mítica.

Em outros momentos, simplesmente tiveram como destinatário o burguês com o privilégio de se auto-contemplar e ter aquilo que, outrora, fora privilégio de uma casta muito restrita. Esta última modalidade domina as encomendas individuais desde o início do século XIX.

A indústria do retrato individual remonta ao século XVII, mas era então considerado por todos, mesmo pelos pintores, como um gênero inferior, perdendo em importância para as cenas ditas históricas ou religiosas. Artistas como Rembrandt desqualificavam-no como uma forma séria de arte, pois tinham o preconceito calcado no rol dos “grandes temas”, como a pintura de temas históricos.

Pierre e Galiene Francastel fizeram um balanço histórico do retrato e apontam que, na medida em que se difundiram as fórmulas elaboradas nos séculos passados, nas classes cada vez mais amplas da sociedade, observa-se também o questionamento do retrato como gênero artístico. Este questionamento está vinculado a dois fatores: a transformação da noção de quadro pela arte moderna – não mais entendido como um fragmento mágico desprendido da natureza, mas como um elaborado produto da sensibilidade pessoal de alguns indivíduos, fazendo a necessidade de vincular o retrato à imagem fiel do modelo passar a segundo plano -, o outro vincula-se às renovações das concepções das épocas acerca das funções do espírito e do papel do valor do indivíduo na sociedade.

## 1.2A Experiência Subjetiva do Retrato

A questão do retrato evoca uma época em que essa modalidade artística correspondia a um ideal estético. Em geral, o modelo deseja aparecer belo em suas encomendas, e o pintor procura agradá-lo. Porém isto pode dar origem a um jogo perverso, onde a obsessão pela imagem trai o desejo da pessoa ou da civilização que a elegeu como seu ideal de verdade. Há um caso exemplar de um retrato que Goya fez da família de Carlos IV da Espanha (1800), no qual o rei aparece como um bobo e a rainha como uma dominadora.

O modelo em perfil está muito presente nesta pesquisa. Simbolicamente, este modelo representa uma redução voluntária do ponto de vista em favor de uma simetria absoluta. Isto pode se adequar à necessidade de mostrar os traços de caráter da pessoa, apresentando um “espelho da alma”, onde o artista pode dar para a imagem do retratado contornos que lembram os de animais, como o leão (suscitando agressividade, imponência) ou algo mais jocoso, como o da anta ou da toupeira. Podemos encontrar uma explicação em Umberto Eco (ECO, 1988, p.45). Para ele, a tendência a estabelecer uma linguagem do rosto é derivada de uma pseudo-ciência muito antiga, a fisiognomonia, que procura julgar a natureza de uma pessoa através da observação de sua estrutura corporal.

Nas pinturas desta pesquisa não há um compromisso fixo com a fisionomia. Algumas vezes o perfil aparece apenas com o contorno, tornando-o anônimo e enigmático como uma sombra. Em muitos filmes de suspense, a sombra anuncia uma aparição sinistra e desconhecida

Remete também aos recursos mecânicos dos retratistas da Renascença de conseguir maior fidelidade na reprodução do rosto desenhando em cima da projeção de uma sombra.

O auto-retrato, forma de arte onde o artista representa-se a si próprio, mostra a vantagem de ter-se sempre à mão seu próprio modelo e de não depender dos outros. Mas há um inconveniente prático, pois quando se olha através de um espelho, não se tem mais que uma imagem invertida de si. O olhar do artista com relação ao seu modelo está carregada dessa relação especular, com a qual pratica uma espécie de reconhecimento de si no retratado.

Segundo Jacques Aumont, no livro *A Imagem*(1993, p.118-119), a teoria de Lacan apresenta esta situação especular em relação ao simbólico (a cultura). Nesta teoria, o imaginário constitui-se na interpretação do simbólico pelo indivíduo, segundo Aumont. A primeira formação que a criança faz de si no espelho, entre os seis e oito meses, é canônica em relação às outras imagens, pois ela será uma espécie de matriz que nutrirá dialeticamente seu imaginário. Existem basicamente três fases do processo de identificação da própria imagem. A primeira confunde

a própria imagem com a realidade; a segunda a criança se dá conta de que é uma imagem; depois toma consciência de que se trata da sua própria imagem. Ela vai unificando as partes de seu corpo até chegar à imagem do corpo inteiro, onde a reconstrução só pode ser feita com base nas identificações precedentes, simetricamente inversas. A qualidade da forma como a criança percebe e codifica sua imagem primitiva será muito importante, daí nasce um ponto de apoio significativo que nutrirá dialeticamente seu imaginário, pois as identificações posteriores dar-se-ão com recorrência às já operadas.

O auto-retrato, ou simplesmente o retrato, marca o quadro com a lembrança de um espelho, onde a cada olhar o artista volta-se às experiências da infância, quando se olhou pela primeira vez num espelho e deu-se conta de sua individualidade, de seu próprio corpo.

Não seria incorreto afirmar, com base nisto, que quanto melhor a pessoa se retrata, melhor irá retratar as outras pessoas sem lhes imputar traços seus ou que não lhes convém, pois tendo uma boa noção de sua própria imagem estará apta a reconhecer bem os traços alheios, desde que domine os truques da pintura ou desenho.

Especula-se muito, por exemplo, se as imagens contidas nos desenhos e pinturas de Leonardo são ou não sua própria imagem, pois são consideradas muito parecidas com ele. Os limites de semelhança com sua própria fisionomia, realmente, não

poderemos nunca sabê-los, a não ser que confiemos esta realidade aos relatos de sua época sobre sua semelhança. Porém, em última análise, os relatos estão condicionados ao repertório de esquemas reprodutivos que a sociedade da época consagrou, suas *schematas*. Gombrich nos mostra, em *Arte e Ilusão*, que aquilo que vemos ou se via como “semelhante” ou “parecido” sempre esteve determinado por esquemas perceptivos socialmente aceitos.

Outro aspecto subjetivo de retrato é o que move o desejo de sua aquisição. Francastel (1982) afirma que o surgimento da fotografia em 1850 não apagou o prestígio dos retratos à óleo, apesar de ela ter significado um novo meio (mecânico) para a fixação dos traços pessoais de um indivíduo, e ter abalado as estruturas do desenho e da pintura como meio (artesanal) privilegiado de fazer este registro. Mas ocorre na sociedade uma distinção entre o retrato executado por artistas e o confiado aos artesãos.

Na sociedade contemporânea, na qual a figura do artista é supervalorizada<sup>5</sup>, fomenta-se muito o desejo da aquisição de algo deste gênero, ainda que totalmente modificado, desde que seja feito por alguém tido como um “artista”.

---

<sup>5</sup> Toma-se como pressuposto para esta supervalorização o contexto no qual Harald Rosenberg se refere ao artista como uma ficção de artista, dentro do processo de supervalorização de sua pessoa: depois que as correntes mais niilistas da arte chegaram ao ponto de dissolver até negar por completo o direito à arte de se fixar num objeto, restaria então a figura do artista. O exemplo mais cínico, no entanto esclarecedor, é o da resposta de Andy Warhol a um repórter sobre um questionamento se sua obra *The*

### 1.3 O Retrato Como Fetiche

Há uma correspondência entre a questão do fragmento e o impulso que as pessoas tem de se verem representadas parcialmente num pedaço de tecido ou de papel, escolhendo uma ou outra pose como se fosse a melhor. Sabe-se que estas determinações sobre a melhor maneira de ser contemplada vem de fora, a possibilidade de escolha acaba por se reduzir à alienação do sujeito a tal ou qual maneira de ser representado.

Gilles Néret (*Arte Erótica*, 1994, p.35) diz que o artista acaba sempre fazendo o seu auto-retrato, mesmo quando pinta uma mulher nua. A escolha dos seus modelos está condicionada a tipos que habitam seu interior. Há sempre uma parcela de projeção nesta atitude, o quadro nasce de um desejo narcísico, cada ponto do modelo em que o artista mais se detém pode se constituir em apoios de projeções corporais ou até em substitutos: como se olhássemos para um belo rosto e desejassemos que fosse o nosso próprio. No caso da pintura informal, podemos praticar essas projeções no relevo da tinta, com sua rugosidade trazendo à mente sensações de pele.

---

*Chelsea Girls'* seria " arte": "sim", pois se foi feita por um artista só poderia ser arte, uma tautologia que resume a situação.

Olhar o quadro como um fetiche corresponde a retirá-lo da condição de um objeto depositário mágico de um sujeito (o artista) que captura o “ser” (supostamente contido na imagem do retratado) e o devolve “pleno de significados” (incluindo o seu desejo narcísico), para encará-lo em sua realidade própria de superfície pintada. Não precisamos reduzir a pintura apenas à tinta e excluir a figuração do retrato, como seria de esperar da pureza formal pleiteada por Clement Greenberg. Basta ver o quadro como um artifício.

Jean Baudrillard, em *Para uma Crítica da Economia Política do Signo*, esclarece que o termo fetiche significa, na sua origem, coisa fabricada, um artefato, um trabalho de aparências. **Fetiche** vem da palavra portuguesa “feitiço” (significa “coisa artificial”) e também do latim *facticius*. Predomina, neste termo, o sentido da **factura** (feitura), de “imitar por sinais” (BAUDRILLARD, 1972, p.96).

O retrato, resultado da decomposição do corpo em partes, é, desta maneira, um fetiche, pois é uma imitação, fabricação através de sinais de manchas e traços de um determinado rosto. Imita visando outra coisa além da pura semelhança – a forma de reapresentação da pessoa à sociedade mediante uma escolha (um ponto de vista), um modo de ser imaginário diferente do que ela é. Esta se aliena de sua própria realidade concreta para ser aquele objeto fabricado (o retrato).

Uma maneira de tentar “desfetichisar” o retrato é contrariar sua vocação, despedaçando-o, reduzindo-o a figuras estranhas ou, quando conhecidas, percebidas de modo diferente do habitual, como em *Visão Tétrica* (prancha n.9). Neste quadro há uma sucessão de retratos: o de minha companheira, um autorretrato, um retrato de um antigo conhecido e um retrato imaginário. Nenhum deles reporta a uma situação real, nem chegam a impor-nos uma narrativa linear, embora cada fragmento figurativo possua, em si, um conteúdo narrativo. Mas para G. Néret, todas as deformações da arte remetem ao desejo de duplicidade do artista na obra, mesmo que seja por negação, deformando a imagem, como fizeram os artistas expressionistas, cubistas e também os surrealistas (NÉRET, 1994, p.36). Então, é vã a tentativa de fugir ao fetiche na pintura.

## **2 O Grotesco e o Estranho nas Imagens**

Nesta pesquisa, a iconografia mostra de maneira geral uma ênfase em referenciais pessoais, algumas vezes personagens do cotidiano transformadas em figuras grotescas ou estranhas, em função de apresentarem-se em partes, rasgadas ou obstruídas. Estes dois termos se aplicam às imagens de meu trabalho, porque o grotesco é historicamente um gênero de pintura que visa provocar

um certo alheamento do mundo e se articular em torno da mescla de realidades distintas, resultando algumas vezes em figuras monstruosas.

O monstruoso está relacionado com a idéia do estranho que habita o imaginário, sendo reconhecido como estranho pelo fato de conter algo conhecido, de acordo com a teoria freudiana. Quando as figuras são despedaçadas, transformadas em fragmentos, ou deformadas, exagerando num ou noutra aspecto do indivíduo, são perdidos, em parte, os referenciais, provocando efeitos de estranheza.

Na representação de algumas figuras fantásticas ou de pessoas do convívio cotidiano, ocorrem deformações com algumas características do grotesco e que podem provocar estranhamento. Na imagem de um colega de mestrado em *A Insustentável Leveza de Lauer* (prancha n.11), são ressaltadas algumas partes de seu rosto, sem cair totalmente na caricatura, pois aparece também a representação de seu dilaceramento, suscitando repulsas que dificilmente podem ser associadas ao motivo caricato. Outra característica presente, tanto nesta como noutras pinturas, é a mistura de diferentes realidades: a imagem figurativa e a abstrata, enquanto estilos históricos, referem-se a realidades próprias, autônomas em seus modos de ser.

Além destas características, o aspecto das cores sombrias da maioria das pinturas desta pesquisa pode desencadear conotações com a origem do termo grotesco – a gruta. É em grutas

onde normalmente ocorrem achados arqueológicos. Os trabalhos, tanto e suas imagens quanto nas técnicas e procedimentos empregados, podem remeter aos aspectos sombrios e às inquietações de uma busca arqueológica. As “aparições” fazem parte de meus “achados mentais”.

Segundo Luiz Hanns, no *Dicionário Comentado do Alemão de Freud* (1996), *Das Umheimliche* é o termo original em alemão, o que na teoria de Sigmund Freud é utilizado habitualmente por “o estranho” e “sinistro”. Pode significar algo aproximado a “inquietante”, “esquisito”, “assustador”, “misterioso” ou também “macabro”. Na etimologia, *heim* indica o local de moradia (casa, aldeia, pátria), e o *un*, prefixo de negação, equivale a “des” ou ainda “in”, em português (este último sugerindo uma função aumentativa : incrível, incomensurável).

No artigo que leva este nome, Freud levanta o caráter ambíguo deste termo por variar entre o “familiar” e o “desconhecido”. Esta ambigüidade, por sua vez, está relacionada à sensação de inquietude do sujeito pelo retorno do material recalçado (de certo modo conhecido), há tempo estabelecido em sua vida mental e que em algum momento irrompe sob a forma de algo desconhecido e assustador.

Numa das possíveis conotações, o “estranho” assume um conteúdo fantasmagórico, o que o torna inapreensível ou inefável, levando-o para o terreno da irrealidade ou do “realismo fantástico”.

Wolfgang Kayser (KAYSER, w. *O Grotesco*, 1986) procurou delimitar a natureza do grotesco usando o termo “estranho” para referir-se a este gênero, porque geralmente expressa um alheamento ao mundo motivado pela angústia de viver. A cena de um quadro grotesco é absurda, pois sua estrutura não nos permite uma orientação segura do mundo.

Na análise de Kayser (1986, p.17), a palavra grotesco e suas variações em outras línguas encontra sua origem na palavra ***grotta*** (gruta). Ela designava determinada espécie de ornamentação até então desconhecida no século XV, descoberta por escavações em Roma e posteriormente em outras regiões da Itália.

Enquanto arte, afirma o autor, o gênero do grotesco foi considerado pelos contemporâneos da renascença como uma moda bárbara, sem ligações com a realidade, tendo em vista os critérios de verdade natural das descrições de Vitrúvio na obra *De Architectura*. Era difícil para um homem de sua época aceitar formações fantásticas e não observáveis na natureza, como um ser humano com asas no prolongamento de uma fonte da qual brotam arabescos:

(...) todos esses motivos, que se originam da realidade, são hoje repudiados por uma voga iníqua. Pois aos retratos do mundo real, prefere-se agora pintar monstros nas paredes (...) Nos seus tímpanos, brotam das raízes flores delicadas que se enrolam e desenrolam, sobre as quais se assentam figurinhas sem o menor sentido. (...)

Tais coisas, porém, não existem, nunca existirão e tampouco existiram. (VITRÚVIO *apud* KAYSER, *op. cit.*, p.18).

Além do caráter lúdicos contidos no estilo grotesco, Kayser (1978, p.20) resgata da Renascença dois significados, concernentes à percepção do mundo, contidos nas expectativas da pesquisa *Aparições: Fragmentos de um Imaginário* – o angustiante e o sinistro. Para o homem da Renascença, o grotesco parecia suspender as ordenações da realidade, pois elas estavam baseadas na nítida separação de domínios do real: dos utensílios, das plantas, dos homens e dos animais, além dos conceitos da estática, da simetria, das proporções – a ordem natural das grandezas deveria ser presevada.

A mistura do humano e do animalesco aparece como a característica mais importante do grotesco, sendo o monstruoso a mistura dos domínios, e de tudo o que parece desordenado e desproporcional.

Uma das tentativas de conceituar o grotesco ocorreu em conexão com a caricatura. O grotesco tende a se diferenciar do caricatural, pois este se limita ao chiste, enquanto o grotesco se inclina a ser um espetáculo tragicômico.

Peter Brueghel, o Velho, foi um pintor que à sua época teve seus trabalhos considerados mais grotescos do que Hierônimo Bosch, devido a seus contemporâneos não terem encontrado em suas figuras um parâmetro da realidade, como é o

caso da representação do inferno cristão em Bosch. Talvez o inferno fosse para os contemporâneos de Bosch uma realidade paralela, assim viam sentido nisto. Bruegel causava um estranhamento insuportável com suas representações do cotidiano. Bosch ainda atrelava-se à ordem divina. Sob a qual criava suas figuras fantásticas cheias de tentação, culpa e punição.

Nas pinturas de Bruegel, o elemento estranho e sinistro era buscado dentro do plano da própria realidade – não se referiam àquele inferno comumente imaginado, cheio de monstros e capetas – mas ao próprio mundo cotidiano, transfigurado, entre o horror e o riso, de um modo que ela parecesse insuportável quando deveria parecer confiável e pautada na ordem natural das coisas. Assim, desestabilizava a realidade, figurando-a entre nosso mundo e um outro mundo. Em nossa época, as pessoas também parecem ter perdido a confiança na estabilidade do mundo, representada pela crença na ciência. Sua ordem natural, a idéia do progresso contínuo se rompeu, e com isso voltam todos os fantasmas “já banidos”: seitas religiosas, previsões de fim de mundo, dogmatismos políticos de direita à esquerda, e outros, transformando o mundo num espetáculo grotesco onde se misturam o moderno e o arcaico.

Uma das características do grotesco, como afirma Kayser, é sua tendência ao humor negro, mistura de cômico e trágico. O grotesco também intencionava alheamento ao mundo, combinando elementos dos mais inverossímeis, despedaçar a realidade reunindo forçosamente coisas distintas. Para o autor, estes indícios

do grotesco estão presentes na lírica moderna, embora esta não seja inteiramente determinada por esse gênero.

Os surrealistas buscaram a inspiração no grotesco para dissociar os sentidos. O modo de organizar fragmentos de imagens, díspares entre si, parecia-lhes a melhor maneira de despedaçar a lógica racionalista do mundo. A frase do poeta Rimbaud: “O poeta converte-se em visionário mediante uma prolongada, extraordinária e consciamente exercida dissociação dos sentidos” (RIMBAUD *apud* Kayser, p.140) antecipava a tarefa surrealista. A transcrição desta frase sob a forma das obras desse movimento encontra seu germe no quadro de Hierônimus Bosch, *O Inferno Milenar*, onde o observador fica permanentemente em busca de indicações que lhe permitam dar algum sentido àquela cena.

Isto é procurado durante o processo de montagem das pinturas desta pesquisa, quando as figuras são dispostas de modo a subverter seu conteúdo narrativo. Em *Visão Tétrica* (prancha n.9), retratos foram rasgados e colados e posições diferentes no quadro, de modo a apenas insinuar um sentido, como um jogo de olhares, sem o comprometimento com o seu fechamento.

Na opinião de Kayser, o Surrealismo aproxima-se do grotesco apenas na forma de suas imagens, pois seu programa afasta-se dele, na medida em que pleiteia encontrar uma realidade maior, ou mais elevada, em formas associativas até então negligenciadas pelo racionalismo. O grotesco não pleiteia nada

disso. Outra questão em que aquele programa (não as obras) afasta-se do grotesco é a da crença em solucionar a contradição entre sonho e realidade, numa espécie de realidade absoluta, a declarada “surrealidade”. O grotesco não busca conciliar realidades, nem solucionar nada, mas o estranhamento do mundo a partir do próprio homem.

Também a pintura metafísica se relaciona com o espírito do grotesco. A obra de De Chirico, ao suspender as relações correntes entre os objetos, como na dissolução concomitante das coisas na ordem do tempo, onde objetos da antigüidade vinham parar ao lado dos modernos, atingia o estranhamento pela união do heterogêneo, afirma Kayser. Tomadas “por si”, reduzidas ao estatuto de “coisas”, suas representações fazem-nos sentir algo de sinistro no mundo. As pessoas, transformadas em manequins, fundem os domínios separados do orgânico e do inorgânico (o mecânico) – razão necessária para a obtenção do grotesco, segundo ainda o autor. A mescla daquilo que é temporalmente heterogêneo abala nossa orientação do mundo, como chaminés de fábricas sobre edifícios renascentistas ou estátuas gregas com instrumentos banais do cotidiano moderno.

As pinturas desta pesquisa também misturam o temporalmente heterogêneo, se levarmos em consideração que a pintura informal e a pintura figurativa pertencem a tempos (cronológicos) diferentes da história da arte. Misturar o arcaico e o moderno em composições forçadas (o grotesco aparenta ser “forçado”) é a maneira encontrada para lidar com o “material

recalcado” de meu depósito imaginário. A imagem resultante pode parecer estranha ou grotesca para o observador habituado a ver pinturas com tratamento uniforme e de um só estilo.

No livro *El Legado de Apeles* (1993, pp. 115 – 153), Gombrich aponta para uma grande variedade de desenhos de Da Vinci, aos quais se pode atribuir esta designação de grotescos, mas com uma peculiaridade interessante para a execução das pinturas da pesquisa *Aparições: Fragmentos de Um Imaginário*. São imagens que, a despeito de seu caráter de pesquisa, eram feitas com a liberdade de um rascunho. É como se estivesse numa aula ou assistindo a uma palestra e, de repente, surgisse o desejo de rabiscar algo no canto do papel que estava sendo usado para anotações. Esta espontaneidade esteve presente durante quase todo o processo de elaboração das obras.

### **3 O Corpo Figurado**

O corpo figurado na história da arte, desde os kouros, pietás, crucificações, nus, indica uma relação de distanciamento, onde corpo de artista e corpo de modelo são mantidos à distância, “elididos da materialidade da obra”, como afirma De Mèredieu (1994, p.270). Exemplifica isto com uma famosa gravura de Dürer a representar o artista desenhando o modelo, onde aparece um aparato especial para ajudar a decalcar o seu “exato” contorno: a

forma ou contorno são considerados imateriais, posto que são elididos de todo suporte corporal. Para ela, a pintura hiperrealista aprofundou ainda mais esta distância do carnal, ao manter o corpo dentro de uma ficção puramente reprodutiva ao querer mostrá-lo mais nítido do que realmente ele é. Os avanços técnicos (como a fotografia e o vídeo) são responsáveis, dentro dessa ótica, pela redução sistemática da intrusão do corpo na obra, e fazem cada vez mais a ação da pintura parecer um ritual primitivo.

As pinturas da pesquisa *Aparições...* incluem tanto formas de representação do corpo humano – braço, cabeça (retrato), tronco -, figurados segundo a lógica que De Mèredieu aponta como distanciadoras do pintor e sua tela, como os procedimentos que remetem aos rituais primitivos, aproximadores entre pintor e tela, como o espalmo de mãos e o caminhar em cima da pintura.

Em 1961, o artista Manzoni deu ao corpo uma dimensão privilegiada que até então não possuía na arte, pois ao se postar sobre um pedestal ou assinar o corpo de uma mulher, passou ele a ser o suporte ou a matéria da obra de arte. A Body Art, como passou a ser conhecida, fez com que o corpo passasse a figurar diretamente, exposto, pintado, dilacerado, ou cultuado. A ação erra então sobre ele (fisicamente), e não mais indiretamente, como na figuração de uma tela à óleo. Denis Oppenheim, representante desta linha, disse que o artistas deve tornar-se o instigador e a vítima de sua arte: certa vez executou uma ação na qual ficou durante cinco horas com um livro aberto sobre o peito e debaixo

do sol, para, no final, comprovar a mudança de cor de seu corpo, que ficou marcado com uma delimitada área branca.

#### **4 Reflexões Acerca das Referências Iconográficas**

Mãos, pegadas, troncos e cabeças compõe o universo do corpo figurado desta pesquisa. A mão é um signo carregado de conotações, Pode se constituir num dos nós de ação dinâmica mais expressivos com que o artista pode contar. Os dedos, por serem mais articulados do que o restante do braço, abertos, fechados, indicando algo ou junto se estendendo, interferem muito no sentido que a representação pode adquirir. Na iconografia religiosa, pode passar de microtema a ação central, concentrando aí todo um ápice de significação, como no tema da criação contido na obra de Michelângelo na capela Sistina.

Nos seus *combine-painting*, Robert-Rauschenberg costumava isolar a reprodução da imagem da mão de Kennedy com marcações ao seu redor, intencionando chamar a atenção para um gesto típico do ex-presidente. Este gesto, segundo ele, tinha as mesmas conotações do gesto do personagem “Tio Sam” chamando as pessoas a se recrutarem. Políticos ou ditadores de todo mundo transformaram a mão num referencial simbólico muito forte, seja na saudação do dirigente nazista, seja na promessa estampada na mão de um candidato presidencial brasileiro.

No desenho de observação da figura humana, a mão é freqüentemente utilizada como medida de construção de outras partes do corpo. Para elaborar o desenho de um rosto em tamanho natural, se leva a mão ao próprio rosto, certificando de sua (própria) dimensão (polegar no queixo e dedo mínimo na crista da testa), transpondo-a como medida à folha de papel. Isto significa que o que se tem por tamanho natural não é muito mais que um reflexo de nossas próprias proporções. Além de sugerir esta dimensão espaço-temporal na pintura, suscita sujeira e descuido, pois percebemos que ela foi feita no chão e não no cavalete. Esta armação, posicionada para o ato da pintura à altura do rosto, é historicamente o tripé do quadro como “janela que se abre para o mundo”, por onde o olhar pode percorrer uma realidade fantasiada e geralmente limpa e bonita. Ao se desvincular do chão para novamente ganhar a parede, tradicional local do “quadro-janela”, carrega um pouco daquele local onde dificilmente alguém abriria uma janela. Na seqüência, procurarei demonstrar como são sobrepostas neste novo quadro, simbolicamente falando, as realidades de dois extremos de nosso corpo: a dos pés e a do rosto.

O rosto é sempre mostrado, pois nossas roupas o deixam descoberto, e o espelho do banheiro, posicionado tal qual o cavalete, todas as manhãs o mostra (parcialmente e inversamente, mas o mostra), a ponto de poder afirmar que forma um quadro seu, uma janela que se abre para a introspecção. Tal qual Narciso, fixamo-nos e admiramos no que pensamos ser a nossa própria imagem. Assim este quadro que se apresenta “à nossa imagem e

semelhança”, é nosso Deus, Deus criador, pois é a partir dele que operamos as futuras identificações e criações de imagens. Se amamos o que vemos é porque esta coisa é bela, por isto mesmo devemos reconhecer nos quadro, como também na janela imaginária, algo como uma imagem especular, bela, limpa. Mas como se trata de imagem especular, aparece “indiretamente”, como é também a condição da imagem pintada, semelhante, mas outra.

Já os pés, não por acaso, são considerados uma das partes mais difíceis de serem desenhadas, são pouco observados. Geralmente, estão cobertos pelos calçados, isolados do contato com o solo \_ lugar da sujeira -, mas nos acostumamos com a idéia de que são sujos devido a esta proximidade entre pés e chão. Uma semelhança é suscitada por esta justaposição: a realidade dos pés é a da sujeira. Podemos considerar que esta realidade é transposta para o olhar da pintura feita no chão, enquanto que a realidade do rosto é a do olhar instaurado entre a relação antropomórfica que a pintura de cavalete tem historicamente com ele e o espelho.

O olhar do rosto é um olhar parcial, que transforma seu objeto preferido num fetiche: o olhar vagueia e pára no detalhe que mais lhe chama a atenção.

## V – TÉCNICAS E PROCEDIMENTOS

### 1 O *Sgraffito* e a *Grattage*

A técnica do *sgraffito*, segundo relato da pintora e restauradora Lenora Rosenfield, consiste basicamente em criar uma grafia sulcando uma superfície previamente preparada com uma capa (camada) de gesso (no meu caso, com a massa corrida). Surgiu no século XIV, no norte da Itália, estendeu-se pela Europa, transformando-se com rapidez numa técnica decorativa de fachadas, utilizada principalmente para reproduzir esquemas gráficos preparatórios. Existem basicamente dos tipos de *sgraffitos*: o de **uma capa** e o de **dupla capa**.

Este último consiste na sobreposição de capas de diferentes cores, tons ou padrões, onde o esgrafiado revela a diferença de camadas. O de uma capa emprega apenas uma

camada, e a ação de sulcar tenciona contrapor o valor da superfície da capa à textura revelada do fundo.

A *grattage*, técnica aliada ao **automatismo psíquico** surrealista, se assemelha muito a este procedimento, embora com objetivos diferentes: visa, na raspagem de uma superfície pintada, revelar os extratos subjacentes e a fibra da matéria, em movimentos instintivos que visam burlar o controle consciente, estimulando a imaginação. Argan define-a, em seu livro *Arte e Crítica da Arte* (1993, p.94), como uma técnica especificamente surrealista.

Os trabalhos desta pesquisa utilizam-se de um recurso que está entre a *grattage* e o *sgraffito*, pois diferentemente da técnica surrealista, não visa driblar o controle consciente, e nem se resume a ser um procedimento decorativo. Esta técnica é utilizada principalmente pela associação de valores e efeitos de sulcamento e da grafia com efeitos obtidos na raspagem, abrindo claros sobre a espessura da capa de tinta, o que também pode tomar forma de algo situado sob a tela. Há a semelhança deste procedimento com o *sgraffito* de dupla capa, pelo fato de as pinturas possuírem freqüentemente camadas.

## 2 A Collage

Enquanto procedimento dentro da técnica da montagem, a *collage* (ou **colagem**) – utilizada em minhas pinturas – ressalta o aspecto material e fragmentário das representações figurativas, criando uma dimensão auto-referencial do quadro, pois abre a possibilidade, dentre outras, de o espectador fruir a pintura como uma superfície na qual se apresentam pedaços de papéis pintados.

Esta técnica foi popularizada pelos cubistas, surrealistas e dadaístas, retomada posteriormente pelos neo-dadaístas. O Cubismo a utilizava na combinação de qualidades formais segundo um princípio construtivo: o fato” cru” dos jornais com traços e manchas.

As colagens, nesta pesquisa, estão mais próximas da técnica dos dadaístas e dos surrealistas. Os dadás visavam-na como um procedimento anti-artístico e destruidor: não havia mais material privilegiado para o campo da arte. Além do mais, algumas colagens dadaístas, como os *Merzbild* de Kurt Schwitters, eram também montagens.

Os surrealistas, ao retirar os objetos de seus lugares habituais, viam a colagem como uma maneira de perturbar a percepção condicionada.

Os neo-dadás, um lixo a mais nas sociedade de consumo a ser eleito como objeto estético, porém, sem a elegância da transformação pictórica cubista.

Em comum entre todas as colagens existe a metafísica do significado “já pronto” que se encontra, por exemplo, numa reprodução de um anúncio de cosméticos ou na reprodução da *Vênus de Milo* (signo de “arte”), A colagem mudou a relação entre pintura e o mundo exterior à pintura. Sua revolução consistia, dizia Tristan Tzara, na sua incorporação de “uma peça da realidade cotidiana que entra em relação mútua com qualquer outra realidade que o espírito tenha criado”<sup>6</sup> TZARA *apud* ROSENBERG, Harold, 1983, p. 174, trad. Por OLIVEIRA, R. B R. de).

O conceito de *collage* é formulado teoricamente nos textos de Max Ernst como o “(...) acoplamento de duas realidades aparentemente inacopláveis sobre um plano que aparentemente não lhes convém ...” (ERNST *apud* CHIPPEL, 1988, p. 432). Ela serve para desarticular o sentido original proposto pela figuração tradicional, que é o sentido denotado e articulado numa encenação onde elementos possuem um referencial seguro. Assim como no gênero do grotesco, ela busca subverter a organização da realidade figurada. Ao tirar os elementos de seus lugares habituais inserindo-os num novo contexto, a *collage* buscava o estranhamento.

Tristan Tzara foi outro artista que teorizou o princípio da *collage*. Ele tinha em comum com outros artistas a premissa de que um objeto, quando retirado de seu contexto habitual e inserido

---

<sup>6</sup> “a piece of everyday witch enters into relationship with every other reality that the spirit has created.”

noutro, sempre carrega consigo, simbolicamente, um pouco das funções anteriores.

Para Max Ernst, Como sublinha Gilbert Lascault em *sur La Planète Max Ernst* (LASCAULT, 1991, p. 20), a *collage* poderia ser apenas “mental”, dispensando a cola, e usar qualquer figura que surgisse no momento de pintar sem ter que recortar imagens de algum outro lugar, como revistas ou jornais. Os trabalhos desta pesquisa também utilizam da “colagem sem cola”. Se a colagem serviu para ampliar a realidade da obra de arte, que incorporou outras realidades, também serviu, como bem observou o crítico Rosenberg em *Collage: Phylosophy of Put Togethers* (in: *Art on the Edge*, 1983, p. 176) para atacar o caráter repetitivo da própria arte. Quando Robert Rauschenberg se apropriou da imagem da Action Painting em seus “Combine-Painting, a “técnica” da Action Painting também representava uma espécie de colagem, que lhe serviu para integrar os vários objetos agregados sobre um plano.

Tanto a imagem de Kennedy quanto um pedaço de embalagem e a pincelada “à lá Action-Painting” são artifícios para Rauschenberg. São coisas “já prontas”, tipificadas culturalmente e disponíveis para serem utilizadas como objetos de consumo. A este tipo de objeto, tendendo ao tridimensional, damos o nome de bricolagem. A pesquisa *Aparições: Fragmentos de um Imaginário*, ao procurar se limitar ao bidimensional, baliza-se mais pela colagem.

Dentro do princípio da colagem, o Novo-Dadaísmo de Rauschenberg se diferenciou do Dadá pelo “inclusivismo”. Para Dadá importava negar a tradição precedente, já para o Neo-Dadaísmo tratava-se de incluir tudo o que fosse consumível, incluindo os objetos culturais. Isto possibilitou reduzir a obra a outras obras ou a objetos contemplados pela sua imanência e pela casualidade, possibilitando assim não somente recuperar a pintura para estes “já prontos” materiais semanticamente marcados, mas recuperar a própria pintura como *dejà-vu*.

Para De Fusco (1988, p.313), as pinturas neo-dadaístas incorporaram os valores pictóricos do Informalismo, transformados em fundos “brutalistas”, “matéricos” ou com “drippings”. Isto explica em parte a recorrência, tanto nos neo-dadá, como nas pinturas desta pesquisa, da matriz abstrata que encontra em Pollock um forte significante, e de outras formas ou gêneros artísticos. Podemos ver esses elementos como “colagens mentais”, pois sua aparição nos trabalhos desta pesquisa, enquanto maneiras de pintar extraídas de meu “baú imaginário”, dispensa a cola.

### 3 A Montagem Expressiva

A **montagem expressiva** é outro conceito que diz respeito às questões técnicas e semântica das pinturas. Oriunda do cinema de Sergei Eiseinsten, buscava o sentido articulado na memória, pois a montagem dos planos do filme era feita de modo a estabelecer uma seqüencialização de blocos de tempo. A relação entre estes era dada por relações temporais implícitas, cabendo ao espectador estabelecê-las intelectualmente para criar o eixo narrativo. Outra característica, segundo Jacques Aumont (*in: A Imagem*, 1993, p.95), é a de que o princípio da montagem, como Eisenstein a concebeu, está baseado na idéia de que a imagem é estruturada como linguagem interior. Teria este cineasta se baseado em pensamentos primitivos “pré-lógicos”, como o pensamento infantil e o dos povos considerados “primitivos”, para deles extrair algo em comum: a tendência a estabelecer ligações de “curto-circuito” entre elementos significantes e a confiança na associação um tanto livre de idéias.

Para Júlio Plaza em *A Tradução Intersemiótica* (1987, p.139), a montagem expressiva difere da montagem narrativa porque, ao organizar os elementos, privilegia o espaço e a simultaneidade pela justaposição de planos, ao invés da diacronia. Segundo ele, este tipo de organização estimula a imaginação ao fazer com que o espectador “tropece” intelectualmente nas

diferenças e lacunas entre uma imagem e outra, sendo forçado a verdadeiros exercícios para ligá-las entre si. Ao utilizar de imagens parciais, cria um espaço onde eles convivem simultaneamente. Neste contexto, o sentido é expresso metonimicamente por uma operação intelectual.

Tendo como baliza os conceitos de transcrição de formas, do livro de Plaza, é possível notar que em algumas pinturas da pesquisa *Aparições...* os elementos se organizam de duas maneiras básicas na montagem expressiva. Na primeira, buscam o sentido pela **contigüidade por referência**, com o emprego de elementos de forte carga simbólica. Para o autor, neste tipo de contigüidade a linguagem não muda, somente o contexto do signo que estiver em questão. No caso da sucessão de perfis e de outras figuras nas pinturas *Cinco Perfis, a Mão, o Gestual e a Assinatura* (prancha n.7) e *Três Perfis, um Três Quartos, Dois Frontais e Mondrian* (prancha n.8), pela simples mudança de contexto destes signos, a serialização faz com que os elementos se desfaçam da singularidade que possuíam noutro contexto (a de retrato de parede, por exemplo), subvertendo as expectativas do intérprete ao aparecer fora do contexto habitual (colados como um elemento qualquer, de mero valor pictórico e posicional). Na segunda maneira, o sentido dá-se por **semelhança por justaposição**. Neste caso, segundo Plaza, a proximidade entre os materiais é o que pode revelar qualidades antes imperceptíveis quando autônomos. Por exemplo, na pintura *Pobre e Podre Marat* (prancha n.5) foi aproveitada a materialidade da cola de carpet,

que se mostrou adequada, quando quase seca, para representar algo entre “tripas” e a deformação de um cadáver. Devido à justaposição, é possível perceber o fator da irregularidade que marca as rasgaduras e o descascamento, e também a parcialidade das figuras.

Excetuadas estas duas maneiras, a montagem é vista nos títulos de algumas das pinturas, como *Dois Perfis e Mão* (prancha n.4), *Cinco Perfis, a Mão, o Gestual e a Assinatura* e *Três Perfis, Um Três Quartos, Dois Frontais e Mondrian*. Estes títulos apresentam a justaposição dos elementos utilizados na montagem das respectivas pinturas.

Convém frisar que, nas pinturas deste projeto, a montagem é apenas um parâmetro para a análise das pinturas, não se tem a intenção de reduzi-las à questão desta técnica. Por isto, é associada ao procedimento da colagem, pois ambas as técnicas são juntadas quando buscam a produção de sentidos basicamente no choque entre materiais e elementos diferentes da linguagem pictórica que são deslocados de suas funções anteriores (representações realistas como pertencendo à pintura “tradicional”; manchas como pertencendo à pintura “moderna”), como nas elaborações figurativas junto à traços de pintura gestual e matéria informe.

Através das técnicas da colagem e da montagem, nas pinturas desta pesquisa os elementos foram dispostos seguindo um princípio pessoal automático, vinculado à intuição, do “aqui fica

bom, ali falta outro”, depois retrabalhados. É um procedimento que investe contra a figuração como sendo palco de uma narrativa linear, pois a temporalidade da imagem não é montada de modo a fornecer a sensação de tempo cronológico.

## 5 A Destruição

Excetuando-se os ataques dos instrumentos necessários para a produção de uma obra (a punção e o cinzel na escultura, por exemplo), a destruição<sup>7</sup> na arte foi até agora essencialmente metafórica ou simbólica. Até mesmo os ataques de Duchamp à *Monalisa* (na ação de colocar um bigode) ou o apelo das vanguardas à tábua rasa, o “ponto zero” de Paul Klee, e a destruição dadaísta e surrealista operam ainda no nível metafórico e verbal, faltando-lhes a dimensão física da destruição.

Sob este aspecto, Saburo Murakami foi um dos precursores da destruição. Na exposição do grupo Gutaï (Toquio, 1956), ele atravessou uma seqüência de telas de papel. O artista plástico Arman queima, serra, quebra e pulveriza o objeto para depois expor seus vestígios (sua obra *Pierrot Macon*, 1973-74, é

---

<sup>7</sup> Noção definida por Floréncia De Meredieu, in *Histoire Matérielle et Immaterielle de L'histoire Moderne*; 1994, p.226 em diante.

um bandolin destruído e decomposto sobre massa de cimento). Os anos sessenta foram marcados pela influência da anti-arte, onde as operações de destruição se multiplicaram. Tinguely fez nesses anos máquinas que parodiavam o sistema de consumo, construídas de modo a se destruírem ao longo de grandes *happenings*. *Homenagem à New York, Fim do Mundo n.1 e n.2*, e em 1969 apresentou em Berna, na Suíça, uma máquina programada para se destruir. A Land Art trouxe outra dimensão da destruição nos anos 60 e 70, ao insistir sobre uma produção efêmera que sofria a ação corrosiva do tempo. A Body Art radicalizou-a ao atentar contra a última personalização do objeto artístico – o corpo humano, despedaçando-o.

A destruição também ocorre ao nível físico dos trabalhos desta pesquisa, porém de maneira mais modesta que a Body Art. Física e metaforicamente ao mesmo tempo, é a atuação sobre sua durabilidade e a precariedade em que se apresenta: por serem feitos de papel e de outros materiais empregados sem muitos cuidados, correm o risco de deteriorarem num prazo relativamente curto, não como nos *happenings*, de Tinguely, mas na expectativa de uma duração média de trinta anos. Nas pinturas de *Aparições...* há igualmente destruição do material figurativo com intervenções como o descascamento (*pillng*) da superfície pintada, o rasgamento e a adição de materiais não pertencentes à pintura. É uma destruição física do material, mas que também opera ao nível da linguagem figurativa, posto que visa a dissociação do sentido figurativo tradicional (narrativo). Neste sentido aproximam-se as

pinturas da pesquisa so intuito de artistas da Nova Figuração, como será tratado no tópico dos artistas referenciais com o exemplo de Francis Bacon.

A decomposição cubista, por exemplo, não pode ser tomada dentro da noção de destruição aqui empregada. O cubista destrói o objeto, mas visa a harmonização entre as partes em torno de um único critério estrutural, como procediam Braque e Picasso. A destruição na pesquisa *Aparições: Fragmentos de um Imaginário* não pretende recriar a realidade a partir de seus fragmentos, mas semelhante ao espírito do grotesco, afasta-se da realidade a partir de seus fragmentos, numa composição aleatória.

Por exemplo, na pintura *Persimon... Por Acaso* (prancha n.10), há a colagem de pedaços de pinturas (entre elas, retratos) elaboradas pelo próprio pesquisador, mas em épocas e lugares diferentes, e inclui igualmente colagens de pedaços de revistas e jornais. Os cubistas decompunham geralmente um único objeto (a natureza-morta, um personagem) espalhando-o pelo plano do quadro, e buscavam integrar o elemento estranho ao contexto da pintura (o fragmento de realidade do jornal), naquele novo contexto, relacionando as partes com transições de claro-escuro. Já em *Persimon...* há vários objetos, entre eles colagens de revistas, unidos arbitrariamente sobre um plano mas que permanecem isolados em suas posições com unidades ontológicas: o velho recorte de jornal que ao mesmo tempo assinalava seu valor posicional como elemento gráfico e significante do mundo moderno na colagem cubista, agora torna a se fechar em si como

um material morto, um resíduo agregado ao plano do quadro desta pesquisa ao lado de outros materiais mortos – tintas simulando gestos, planos ou até retratos, onde a ligação mais provável é a linguagem da pintura sob o artifício do quadro.

### **5 Pintura Gestual e Matérica: O Procedimento Informal**

Nas pinturas deste projeto também há lugar para a matéria que não alude ao gesto, ao contrário da Action Painting, onde o ato de derramar ou jogar a tinta sobre a tela indicava a presença da ação do artista sobre sua superfície. A arte matérica de Antoni Tàpies buscou elevar a matéria a signo de si própria, esvaziando-a de qualquer referencial simbólico.

Para Giulio Carlo Argan, em *Arte Moderna* (1992), o procedimento desses artistas informais – seja na valorização do gesto ou na valorização da matéria -, fez derivar uma iconografia do “não”, espelhando uma parcela da crise da arte do ponto de vista de ciência européia, negando os valores fossilizados pela tradição.

Quando são vistos nas pinturas tanto a linguagem iconográfica mais tradicional – como no caso as imagens de representação humana – como os procedimentos que lembram a poética do informal – no caso as manchas e o acúmulo de matéria

– há a inclusão das duas tradições, tanto a da iconografia do “não” como a idéia oposta. Há momentos onde estas linguagens se misturam, como no caso do resgate da técnica de Leonardo Da Vinci de criar figuras extraíndo-as das manchas. Diz ele:

Você deve olhar para certas paredes manchadas de umidade ou para pedras de cor desigual. Se tiver de inventar fundos de quadro, poderá ver nessas paredes e pedras a semelhança de paisagens divinas, adornadas com montanhas, ruínas, rochedos, florestas, grandes planícies, colinas e vales da maior variedade. Poderá ver nelas também batalhas e estranhas figuras em ação violenta, expressões de fisionomia, e roupas, e uma infinidade de outras coisas, que poderá completar e reduzir a suas formas próprias (DA VINCI *apud* GOMBRICH, 1995, p.200).

As manchas das pinturas deste projeto, conseguidas pelo procedimento gestual de espalhar sobre toda a extensão da superfície do papel camadas de tinta, remetem de forma indireta à Action Painting de Jackson Pollock, pela tendência a aplicar a tinta de modo aleatório, método batizado por ele de *dripping* de que encontra sua origem nos preceitos do **automatismo psíquico**<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Quem definiu este termo em relação ao Surrealismo foi André Breton em *Que é Surrealismo?*: “Surrealismo, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se pretende exprimir, quer verbalmente, quer por escrito, quer por qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral.”(BRETON *apud* CHIPP, Herschel. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p.417). O automatismo psíquico se baseava no processo da **associação livre**, desenvolvida especialmente nos textos de Freud sobre a análise dos sonhos (*Die Traumdeutung – A Interpretação de Sonhos*). É um método que consiste em se tomar os fragmentos esparsos do que o paciente imaginou nos sonhos e “decifrá-los” como um enigma. Já para os surrealistas, a escrita automática e o automatismo psíquico

dos surrealistas, especialmente no modelo do automatismo de André Masson. É bem verdade que Pollock se diferencia por utilizar-se da pintura antes como uma descarga de tensão e para opor-se a qualquer planejamento, sem pretender representar ou exprimir alguma realidade, fosse subjetiva, fosse objetiva (ARGAN, 1992, p.622).

Segundo Icléia Cattani (CATTANI *et all.* 1991, p118), Masson costumava a começar a desenhar ou pintar impulsivamente, sem ter nenhuma imagem em mente. Num segundo momento, ele dava ordem na composição, ressaltando as figuras ou objetos que a imagem lhe sugeria.

Este modo de proceder de Masson esteve presente no começo de muitas pinturas desta pesquisa. Mas meu procedimento de espalhar aleatoriamente as tintas está muito mais próximo do modo de Pollock, ou até mesmo dos neo-dadá, pelo fato de não acreditar mais que haja lugar para o acaso<sup>9</sup>, idéia subjacente ao automatismo psíquico surrealista. No entanto, aproximamo-nos, quanto aos procedimentos, no aproveitamento das sugestões de figuras ou objetos que as manchas oferecem. Isto está consoante com as idéias freudianas sobre o mecanismo psíquico das projeções, retomadas por Gombrich em vários de seus estudos sobre a representação pictórica, sobretudo em *Arte e Ilusão*,

---

mantinham um conteúdo utópico e redentor, ao pleitear uma pretensa verdade oriunda do discurso inconsciente, algo que para a psicanálise freudiana é impossível.

<sup>9</sup> A leitura dadaísta e surrealista do inconsciente freudiano, na qual os artistas se inspiraram, pode estar equivocada. Na tese sobre o determinismo psíquico, Freud colocava o inconsciente regido por uma absoluta sobredeterminação, não havendo, portanto, lugar para o **acaso**.

quando este último relaciona-as àquilo denominado de “contexto mental” (GOMBRICH, 1995, p 238) – onde nascem as condições para haver a ilusão de figuras em nossa percepção. É um “estado de prontidão” no qual ajustamos imagens ou cores que vão vagamente em nossa mente e que, de repente, ao ser posta frente a uma determinada mancha ou traço, encontra nestes uma configuração provisória.

Sendo assim, há ligação entre o automatismo e os desenhos chineses, com seus escassos traços a delimitar a forma, a sugestão do “muro” de Da Vinci, ao método dos borrões de Alexander Cozens e empregado por Constable, ou ainda ao teste de Rorschach<sup>10</sup>.

Nas pinturas desta pesquisa há lugar tanto para a mancha na função sugestiva, tanto como “ponto de partida” para a elaboração de figuras, ou ainda, dela por si mesma, como foi para a **Action Painting**, Além de figurarem de fundo nas pinturas, podem vir a atuar em primeiro plano transformadas em figuras. Assinala-se também que as projeções estiveram presentes todo o tempo do processo das pinturas, ativando a elaboração de meus fantasmas – as aparições.

Na obra *Quatro Perfis, a Mão, o Gestual e a Assinatura* (prancha n.7), o gestual pode ser interpretado como aparições em

---

<sup>10</sup> Teste psicológico que consiste em várias lâminas contendo borrões onde o aplicador pede à pessoa que diga tudo aquilo que está vendo, mesmo os detalhes aparentemente mais insignificantes.

forma de paródia, se olharmos a esponja colada sobre o quadro (quase ao centro, ao alto) como se lá tivesse sido “esquecida”.

Na pintura *Primeiras Aparições* (prancha n.1) é possível observar algo próximo do quadro de Albrech Altdorfer *A Virgem Entre os Anjos*. O artista (renascentista alemão com muitas influências do gótico tardio) reduziu as formas dos anjos a uma série de pontos luminosos. Estas figuras são interpretadas pelo conhecimento do contexto no qual estão inseridas. Já neste meu trabalho, segui a disposição de apenas sugerir muito sutilmente as imagens aladas, deixando vago o contexto para a sua possível interpretação: é possível saber que elas estão ou vem de cima (o céu?), e o título mesmo, que possui conotações religiosas, apenas sugere este sentido. São apenas “aparições”, não se sabe quem são nem da onde vêm.

## **VI – ARTISTAS REFERENCIAIS**

### **1 Daniel Senise**

A pintura do brasileiro Daniel Senise serve de referencial a esta pesquisa porque busca aliar os aspectos de materialidade à figuração. Seus procedimentos técnicos se assemelham a alguns aqui adotados. Ao invés do cavalete, ele utiliza o chão para estender o suporte a ser pintado. Deste modo, as interferências surgidas na tela, derivadas de restos de sujeira e de outras pinturas, são valorizadas durante o processo de adição de cola e de pigmentos. Como ele utiliza um tecido bem permeável, a tinta, composta de cola e pigmentos, traspassa-o, grudando-o ao chão e

aos restos de outras pinturas que ali já se encontravam. Difícil deixar de comparar este primeiro resultado com a imagem de um muro velho, com manchas ricas em sugestões.

Nos trabalhos também há, assim como nos procedimentos de Senise, marcas aleatórias que conduzem o olhar a uma (adjetivando a sujeira...) “sujidade”, através das marcas de pegadas presentes em algumas pinturas, indicando que as pinturas foram feitas no chão. Isto ainda demonstra uma atitude de aproximação orgânica entre o pintor e sua obra, diferente da posição distanciada da pintura de cavalete. Pollock, como é sabido, difundiu este método de trabalho ao quebrar a divisão topológica “céu e terra” e transformar a tela num campo de indícios de sua ação.

Outro procedimento de Senise, interessante do ponto de vista desta pesquisa, é do “trabalho por partes” na elaboração da iconografia, com evidente simetria. A articulação entre figura e fundo se harmoniza e se integra pelo tratamento indiferenciado entre eles: as imagens, geralmente incompletas, surgem e tornam a sumir nas manchas. Deste modo, fragmenta fragmenta as figuras e consegue dar um ar de envelhecido e de sujeira que interessa para minha pesquisa.

Nos primeiros trabalhos da série de pinturas desta pesquisa (*Primeiras Aparições* e *Dois Amantes*, pranchas n.1 e n.2, respectivamente) ainda havia uma preocupação semelhante à de Senise, de incorporar figura e matéria com tratamento indistinto, e

figuras incompletas surgindo do fundo e suas manchas, sempre articulando-as umas às outras por passagens suaves de figura a fundo. No decorrer de outros trabalhos, as figuras tornaram-se mais evidentes, distanciando as pinturas da metáfora do muro velho. No entanto, o apelo à materialidade (entendida como o destaque dos valores de superfície do material empregado – o volume acentuado da pasta da tinta, a precariedade do suporte, etc.<sup>11</sup>) foi mantido, mas de outra forma: não mais naquela integração dada pela passagem sutil entre figura e fundo, configurando um jogo gestáltico, mas num plano mais intelectual que perceptivo, onde aparece o conflito entre duas materialidades, a do fundo “abstrato” e a da materialidade da figura, tornado evidente pelo isolamento do fragmento pela colagem.

## 2 Antoni Tàpies

Antoni Tàpies, artista proveniente de Barcelona, é conhecido na arte por ter dado relevo ao uso e valor de materiais pobres. Seu aprendizado como autodidata não ignorou a prática de

---

<sup>11</sup> As figuras também são consideradas como mais um material. Isto é evidenciado pelo uso da colagem de imagens feitas em separado, depois inseridas e retrabalhadas.

técnicas de desenho e de aquarela, especialmente copiando reproduções de Van Gogh e o Picasso do período pré-cubista. Em declarações suas, transparece seu desprezo pela arte acadêmica, simbolizada pela espessura da tinta, mas fazia as suas concessões ao que aos olhos de sua época poderia ser considerado um resquício acadêmico – a figuração do auto-retrato.

Nas pinturas da pesquisa *Aparições...* a espessura da tinta não alude ao desprezo pela arte acadêmica, ao contrário, pode ser vista como revertida em um academismo da arte moderna, incorporada junto a outros academismos, dentre eles o auto-retrato.

Um dos pontos para um diálogo entre as pinturas desta pesquisa e a de Tàpies são suas obras figurativas do período compreendido entre 1945 a 1947. São trabalhos com aspectos bem simplificados e disformes, de figuras esboçadas onde as cores assumem vida própria e onde o limite dos corpos não aparece marcado. Pode haver alguma relação entre esta produção e a do período imediatamente precedente (1943-44), no qual ele praticou uma variedade de desenhos de estilos bem variados, entre eles auto-retratos convencionais e composições com figuras. Esta relação entre dois períodos produtivos aponta à profusão dessas imagens, mas sem cair num convencionalismo. O modo como as emprega, em meio à valorização crescente da matéria, levou-o a diluir uma na outra até o ponto em que a matéria é sublimada em experiências de cores puras, formas e linhas elementares (1952-53).

A pesquisa *Aparições...* também procurou aproveitar as experiências pessoais anteriores com o desenho figurativo, juntando-as às mais recentes da pintura informal. O grau de diferença está em que esta pesquisa chegou a resultados onde não se pretende mais integrar ou harmonizar os fragmentos de pinturas (as diferentes linhas de pintura). Nos últimos trabalhos, em especial, eles são juntados arbitrariamente e forçados a conviver sob a linguagem da pintura de um modo que pareça forçado, ou seja, sem haver total integração – isto reforça a poética do fragmento característica das pinturas desta pesquisa.

Ao invés de prosseguir num caminho semelhante ao de Tàpies (com a figura sendo totalmente diluída na matéria), as pinturas desta pesquisa mantêm a relação entre a matéria e figura no momento anterior da diluição desta última. Os elementos figurativos e matéricos são forçados a conviver em conflito no mesmo espaço, como duas unidades” ontológicas”, digamos assim, ou blocos distintos, como no caso da pasta de tinta e das figuras “coladas” em *Dois Perfis e Mão* e *Cinco Perfis, a Mão, o Gestual e a Assinatura*. A tinta ganha relevo e transforma-se num signo indicial de “pintura”. As figuras são tomadas “em si”, pelo simples prazer de seu exercício. Às vezes, elas se coadunam de modo a formar um só corpo, como no caso da representação das tripas pelo uso da cola em *Pobre e Podre Marat* (prancha n.5), *A Insustentável Leveza de Lauer* (prancha n.11), *Visão Tétrica* (prancha n.9) e *Sob o Céu Que Sufoca* (prancha n.12).

Outro ponto do diálogo pode estar na utilização do papel. Para Tàpies, dentro de seu processo de transformação dos materiais pobres, o papelão era considerado uma matéria rica em sugestões por ser uma matéria anônima, neutra, e fácil de rasgar. Nas pinturas desta pesquisa, aproveitou-se das características do papel craft, que permitem descascá-lo em camadas, é um material bem propício para as colagens.

A superfície do muro também é um ponto comum de inspiração, na herança direta de Da Vinci e dos surrealistas. Tàpies (que em catalão significa “muro”) gostava do efeito causado pela mistura de materiais – areia e terras, papéis, pó de mármore, pedaços de tecidos. Enfim, ele criava uma sedimentação não para dali extrair figuras, como nas visões de batalhas do muro de Da Vinci: voltava-se à imagem do muro pela sua materialidade, seja esta considerada pelos seus aspectos simbólicos que lhe suscitava (do anonimato de uma testemunha do tempo), seja ela considerada nos seus aspectos táteis-visuais. Nas pinturas da pesquisa *Aparições...* também se manifesta o apreço pelos aspectos materiais, porém sem abrir mão da figuração.

### **3 Francis Bacon**

Outro artista referencial para esta pesquisa é Francis Bacon. O que interessa em suas pinturas é a ressemantização da figura. O modo como ele a deforma é no sentido de perturbá-la, através de um senso de dissolução da forma. Não se trata de um regresso ao elementarismo formal que guiou os artistas das vanguardas históricas (as vinculadas aos movimentos analíticos da arte). Ele não pretende a obtenção de formas “puras” e a interrelação orgânica dos elementos do quadro, pois o modo como ele as marca e situa na composição, isolando-as como nas citações que faz de uma pintura de Velázquez (*Estudo Número 1 do Retrato Inocência X de Velázquez*; 1961), reduz a riqueza de tratamento que possuía a imagem original para conferir-lhe um tom depreciativo, de figurinha da história – artificial, inventada. Consta que Bacon não tinha visto o original, e tal qual Lichstenstein, estava interessado sobretudo pelo aspecto da reprodução gráfica. O modo de conhecimento do mundo através de reproduções em publicações é paradigmático para o procedimento em questão.

Para Giulio Carlo Argan, em *Arte e Crítica de Arte* (1988), a figuração de Bacon não valoriza a figura e tampouco se constitui numa forma representativa que dignifica a pessoa humana. Representa a manifestação da degradação do homem na sociedade atual, sua redução ao nível do signo, como se o indivíduo fosse reduzido a números estatísticos de opinião pública.

Jean-Luc Chalumeau, em *Histoire Critique de L'Art Contemporain* (1994), diz que as figuras nas pinturas de Bacon desempenham um papel importante na composição, mas aparecem rompidas com o papel de “figurativo” no sentido de veicularem um sentido que lhe é acessório. Não se trata, por exemplo, de figurar a idéia de violência através da sua representação, mas de provocar esta sensação, agindo agressivamente na materialidade da figura. Isto é indicado pelas marcas de dilaceramento. Há um sentido de destruição em seu material figurativo. Isto impede de ver as referências históricas como citações que visam ligar fatos passados a realidades presentes. Seus procedimentos (marcações com círculos, a tinta esfregada no rosto do retrato, etc.) acabam por isolar as imagens, a exemplo de Inocência X, tratando-a como se não possuísse nenhum conteúdo, destruindo as conexões entre ela e seu contexto de origem.

Vejo o ponto de contato entre as minhas pinturas e a de Bacon neste sentido, onde o material mesmo (as figuras, as manchas, os reaproveitamentos de materiais) transmite sensações a respeito de mutilações, resíduos, fragmentação, ruína, e onde o uso da figura não significa um retorno à representação no sentido que lhe dá Argan.

## VII – APARIÇÕES: FRAGMENTOS DE UM IMAGINÁRIO – AS PINTURAS

Este capítulo pretende verificar particularmente em cada pintura as observações feitas nos capítulos anteriores, malgrado já se tenha procurado, à medida do desenvolvimento deste texto, identificar brevemente as questões levantadas em alguns trabalhos a título de exemplificação.

*Primeiras Aparições* (1,54m x 1,81m; técnica mista; 1994; prancha n.1) é, como o próprio título indica, a primeira pintura do conjunto total. Sua iconografia não faz menção ao retrato, referência iconográfica à qual se deu destaque neste texto. São aparições por representarem uma interferência no universo abstrato figurado no quadro: as figuras encenam um surgimento do

fundo da pintura informal. Esta, por sua vez, sem a interferência das figuras, poderia ser reconhecida como um gênero abstrato, por um espectador familiarizado com o abstracionismo.

As figuras que aparecem apenas sugeridas na parte superior do quadro podem remeter indiretamente ao processo de elaboração da pintura, método que utilizou-se das sugestões de imagens identificáveis em borrões de tinta, além do apelo às *schematas*. De seu repertório, optou-se em usar apenas o recurso de criar leves silhuetas através da acentuação do negro do fundo. Na aparição do centro-alto, há ainda ligeira sugestão de detalhes da face com o recurso do claro-escuro.

Neste quadro também é possível observar a presença de técnicas e procedimentos informais e aleatórios no uso das tintas na composição do fundo. A *grattage* surrealista é um exemplo, utilizada para trazer à superfície formas casuais, como marcas do piso do atelier.

Notamos no quadro a estética fragmentária. No alto, a borda de sua moldura-limite<sup>12</sup> configura-se irregularmente, aludindo à questão da fratura que nos deixa em aberto a hipótese do complemento da pintura. As figuras também obedecem à estética do fragmento, onde o espectador é posto diante de um “muro velho”, com o qual estabelecerá um jogo de encontro e complemento das figuras.

---

<sup>12</sup> Distingue-se, para fins de análise, a **moldura-limite** da **moldura-objeto**: a primeira é a borda da pintura, sua fronteira material e tangível; a Segunda é um objeto, o

A quase indiferenciação entre as figuras e a matéria que compõe o fundo é o que permite coadunar figura e matéria neste quadro. Aquelas, no entanto, aparecem integradas ao fundo, não se caracterizando o insólito aspecto “forçado” da montagem de figuras (representações realistas) com pintura informal, presentes em especial da Quarta pintura em diante (ver seqüência das pranchas).

Na pintura intitulada *Dois Amantes* (1,26m x 1,44m; técnica mista; 1994; prancha n.2), há uma velada referência ao uso do retrato, embora anônimo, pois o referente se diluiu pela falta de condições para seu reconhecimento.

Durante o processo de elaboração da figura situada mais à esquerda do quadro, partiu-se da memória de alguns traços pessoais para a configuração do rosto. Este procedimento é típico, conforme sugere o estudo de Gombrich em *La Imágen y el Ojo*., da rememoração de *schematas*. A distorção na cabeça foi feita com a liberdade que caracteriza os exercícios de figuras grotescas de Da Vinci. O autor acima diz, na mesma obra, que muitas das figuras grotescas deste pintor remetem à sua própria imagem, provavelmente porque o experimento do auto-retrato permitiu-lhe gravar na memória seus traços mais pertinentes. Nesta pesquisa, este tipo de experimento também ajudou a criar um repertório próprio de esquemas mentais que auxiliaram na produção das

---

emolduramento, criado para reforçar a idéia dessa borda. Estes termos são retomados de empréstimo de Jacques Aumont, em seu livro *A Imagem* (1993, p.144).

figuras, embora não se tenha a intenção de compará-las diretamente com as daquele pintor.

A da figura da direita remete ao perfil de uma colega do atelier do curso de mestrado que, sem ela saber, serviu de modelo.

O sentido de aparição se mantém no modo como as figuras surgem para o espectador que fica sem indicativos de sentido para elas, porque a origem iconográfica é vaga, remetendo à imaginação do pintor.

A imagem mostra também indícios do processo da pintura, onde se ressalta a dimensão de proximidade entre obra/autor tratada no tópico *O Corpo Figurado*: a iconografia remete não somente à figuração do corpo através de sua simulação pela pintura (vista nas imagens mencionadas acima), mas à real interferência do corpo no quadro dada pelos indícios figurados nas marcas de sapatos.

Dos procedimentos técnicos, o *sgraffito* e a *grattage* seviram de dois modos: o primeiro mais pertinente para traçar os contornos das imagens; o segundo para, em alguns pontos do quadro, revelar as camadas inferiores e assim e assim dar um efeito em profundidade das qualidades hápticas<sup>13</sup> da pintura.

---

<sup>13</sup> A qualidade da superfície da imagem quando como se “vista de perto”: o relevo da tinta, o aspecto da repulsa entre tintas não miscíveis, o desfibramento do papel pelas raspagens ou pela rasgadura, por exemplo. Retomando o papel ativo do olhar expresso na nota n.16, estas qualidades hápticas podenm provocar efeitos de identificação na psique do espectador, servindo-lhe de “alimento para o olho”.

Também figuram neste trabalho elementos oriundos da pintura informal e matérica, como no pequeno acúmulo de tinta situado na área escura à direita da imagem feminina. Este elemento serviu para dar um certo equilíbrio para a composição, desviando ligeiramente o olhar que sente sua presença incômoda, forçando o espectador a indagar-se sobre o significado daquele resíduo. Uma das características da montagem, seja narrativa ou expressiva, é este “tropeço intelectual”, como mencionado no tópico sobre a montagem.

A estética do fragmento se faz presente na fragmentação das figuras. Ao lermos esta imagem por sua incompletude, baseando-nos nos preceitos da montagem expressiva e da montagem narrativa, evidencia-se um eixo narrativo implícito na encenação da aparição/desaparição das personagens em meio à matéria da qual, idem, se decompõe. É neste último movimento – a decomposição da figura em matéria -, onde se assinala a noção de destruição (vista em capítulo sobre técnicas e procedimentos) da figura como matéria.

Na pintura *Visão Noturna* (1,12m x 1,52m; técnica mista; 1994; prancha n.3), vemos mais claramente a estética do fragmento, a começar por suas bordas (a moldura-limite). Vale lembrar que uma das funções históricas da moldura é a de separar, perceptivamente, a imagem do que está fora dela, causando o isolamento de um determinado espaço para que este se torne mais visível. Deste modo, há uma transição entre o interior e o exterior da imagem que passa necessariamente pela moldura. Para Aumont

(*op. cit.*, p.147) ela é um indicador de um mundo à parte que se reforça quanto mais a imagem for representativa ou narrativa de um valor imaginário notável, dando acesso a este mundo. Os renascentistas viam-na na metáfora da “janela que se abre para o mundo”. Ainda, segundo este autor, a moldura vem adquirindo progressivamente um valor autônomo até atingir funções retóricas: o artista a manipula conscientemente.

Ciente de que a arte moderna já derrubou todas as barreiras sobre a questão da moldura, a ponto de não distinguir aquilo que é interno do que é externo ao objeto artístico, os trabalhos desta pesquisa não pleiteiam remontar a esta questão. No entanto, as conquistas daquela arte nos permitem focalizar a pintura como um determinado objeto. Voltando ao problema da fragmentação, a rasgadura das bordas da moldura-limite pode representar a corrosão pela ação do tempo histórico do objeto “pintura”, que correntes da arte já declararam morto. Se nos dois primeiros trabalhos, *Primeiras Aparições* (prancha n.1) e *Dois Amantes* (prancha n.2) esta noção ainda estava vaga, esta pintura passou a assumi-la como um valor.

Para que esta interpretação se conclua, é necessária a relação entre a irregularidade da moldura-limite com a incompletude da sinistra figura que aparece à direita da imagem. Esta relação é possível por causa do caráter de indeterminação formal tanto de uma quanto de outra, estendendo-se para o resto do quadro, onde há a predominância de manchas.

Ao lado inferior esquerdo há algo parecido com um ponteiro, realizando um movimento em semi-círculo, aludindo à passagem cronológica do tempo. Pelo clima criado através da precariedade da imagem, pode-se deduzir que não é um tempo de avanço, como do progresso, mas de declínio. A figura, iluminada de baixo para cima, acentua o clima sinistro da composição, pois estamos acostumados a associar a idéia do monstruoso e do infernal a este tipo de iluminação, possivelmente devido às inúmeras imagens do demoníaco vistas desde a mais tenra idade. Considerando seu posicionamento ao lado deste ponteiro, e ao ser revelada como uma espécie de auto-retrato, pois para ser feita este espectador partiu de sua própria imagem, o quadro torna-se uma montagem de fragmentos que vão ao encontro (o que não é muito pertinente para fins de pesquisa) da angústia relativa ao estranho absoluto – a morte.

Começa a surgir um outro elemento que não tem muita atenção de nosso olhar, mas nem por isto é menos importante na composição: as pegadas. Sua presença causa pequenos desvios de atenção, cruzando com sutileza toda a imagem. Assim, o quadro volta-se constantemente a algo entre uma janela imaginária, com sua estrutura de espelho, e uma superfície térrea, com a estrutura de um mapa, sem ilusões.

A pintura *Dois Perfis e Mão* (1,18m x 1,32m; técnica mista; 1994; prancha n.4) incorpora materiais diversos como restos de pintura, um pedaço de filtro de automóvel, pintura informal, fôrma reaproveitada de pizza transformada num perfil,

adesivo metálico e recortes figurativos contendo uma mão e uma silhueta. Para tanto, utiliza-se da **colagem** como procedimento técnico, ao literalmente “colar” os elementos no quadro. A **montagem expressiva** está presente como uma operação semântica, associando tanto os aspectos figurativos-representativos do trabalho, como os matéricos, buscando um “choque” visual ao juntar esses elementos antagônicos.

Na imagem em perfil da direita podemos sentir o efeito da citação distópica. Apesar de deliberadamente não pretender representar ninguém em especial, sabe-se que muitas personagens eclesiais e reais foram representadas através do modelo em perfil, e a partir do século XIV já era comum ver perfis executados por Masaccio e Pisanello. Despojado de alusões de ordem psicológicas e centrado na imagem da cabeça, em contrapartida aos modelos mais comuns dos retratos de figura inteira nos quais era comum ser adornado com vários elementos decorativos e de vestuário dirigidos à distinção e ostentação, é comum ver no perfil do retratado alguma vestimenta em sua cabeça, não invariavelmente exótica para nós.

Não cabe aqui fazer o inventário de todas as formas possíveis de identificação dos modelos da história da arte com o da pintura *Dois Perfis e Mão* (prancha n.4) ou com os das demais. A citação distópica anula a história e apropria-se apenas dos traços mais pregnantes de alguns vestuários de cabeça, em especial da liturgia religiosa. Transformados num signo de distinção e poder, julga-se que são elementos mais apropriados para figurar

como (uma das) aparições devido às suas relações com o religioso e o supramundano.

A lógica desta montagem é apenas compositiva, com a disposição dos elementos visando um equilíbrio de peso. O que possibilita a harmonização dos fragmentos é uma espécie de transição entre eles com o fundo, viabilizada pela simulação, via pintura, de prolongamento. Por exemplo, no perfil da esquerda, apesar do recorte, sugere-se a sua continuidade para a tela por uma equivalente área mais clara. No da direita simula-se uma “roupa” como continuidade, apesar d marcante contraste entre os valores do brilho metálico e da opacidade da tinta. Estas são maneiras encontradas de diluir a figura na matéria.

A relação entre as partes dá-se também na ligação entre significantes. No perfil prateado há a figuração do tórax com o pedaço de filtro de ar aludindo às funções do respirar. A moldura deste fragmento, feita de restos de tinta, relaciona-se metonimicamente, por suas qualidades materiais, com a espessa pintura que domina a superfície do quadro.

Na parte inferior da moldura-limite, percebe-se a atuação da estética do fragmento, com a irregularidade do rasgamento aludindo à casualidade em que se encontra um objeto que está em ruínas.

Na pintura intitulada *Pobre e Podre Marat* (2,87m x 1,44m; técnica mista; 1994; prancha n.5) repete-se a fragmentação da borda interior da moldura limite.

Esta pintura está entre uma montagem e uma colagem imaginária. Nela é possível reconhecer alguns de seus elementos figurativos como citações distópicas. O primeiro é na repetição da vestimenta par a cabeça (espécie de chapéu). Foi inspirada nas “femme 100 têtes” (“mulheres 100 cabeças”) de Max Ernst. Segundo Gilbert Lascault (*Sur La Planète Max Ernst*, 1991) há entre o senso etimológico do chapéu e a da cabeça algo em comum no sentido de centro dominador, como se um reafirmasse o outro. Max Ernst teria se aproveitado disto para realizar várias colagens intituladas “mulheres 100 cabeças”. A princípio, segundo seus escritos, seriam mulheres auto-suficientes e recusadoras de qualquer senso de dominação. Também recusavam ser definidas. O sentido do título é ambíguo: podem Ter várias cabeças e nenhuma.

Em *Pobre e Podre Marat* entrecruzamse figuras carregadas de referencial simbólico tendo a cabeça como centro de dominação. À direita da imagem feminina com o chapéu feito de embalagem reciclada<sup>14</sup>, há um ligeiro esboço de um personagem com algo na cabeça que pode lembrar uma mitra, o chapéu dos papas. Abaixo está uma reformulação da imagem de *Marat Morto*, de Jacques-Louis David (pintor da Revolução Francesa).

Estas três figuras acima se relacionam entre si não apenas por seus referenciais simbólicos. Procurou-se aproveitar da própria

---

<sup>14</sup> Abre-se aqui um parêntesis. O reaproveitamento da embalagem, no senso da assemblagem ou da bricolagem, sempre carrega consigo algumas conotações de sua função original: guarda ou carrega algo, e no caso de uma embalagem tipo “tetra-brik”, guarda-se algo protegendo da interferência da luz, o que nos é muito sugestivo, pois a luz é um signo muito importante para a razão iluminista – lançar luz sobre algo é querer

materialidade para suscitar alguns sentimentos no espectador, como no caso da cola da carpet em Marat, usada para representar tripas e decomposição, e ao mesmo tempo dar-nos a sensação de repulsa. Outro exemplo é na representação do cérebro de Marat: uma imagem feita de estopa enrolada com massa corrida e costurada no papel, da qual se estende uma tripa de cola de carpet. A massa, ao secar, rachou-se. Vemos aqui um dos aspectos do processo de destruição física do quadro.

A pintura *Squizaparição* (1,49m x 2,18m; técnica mista; 1995;prancha n.6) traz consigo a questão da segmentação do quadro, na tentativa de reunir arbitrariamente vários fragmentos.

Uma das características do pensamento esquizofrênico é o de expressar uma explosão de fragmentos, sem no entanto conseguir uní-los num discurso coerente. O título deste quadro surgiu da constatação da dificuldade, senão da impossibilidade, de “lê-lo” com alguma coerência. Não há linha mestra a seguir, pois é necessário, como diria Fredric Jameson, mergulhar na sua superfície e seguir o fluxo dos seus fragmentos para compreender que em cada trecho seu encontramos divisões características da fratura, e, ao mesmo tempo, uma falsa tentativa de unir as partes. Sabemos que o quadro é algo artificial, falso.

Começemos pelas bordas. Vemos, com certa evidência, que foram emendadas, como se deliberadamente o pintor quisesse “corrigí-las”. É um gesto falso, proposital. À esquerda da imagem

---

conhecer, retirar algo de seu obscurantismo. Marat, figurado apodrecido, é um dos

vemos o aparecimento de uma figura expressionista<sup>15</sup>, da qual corremos o olhar para uma seqüência de outras figuras que aparecem sem qualquer conexão lógica, a não ser a própria pintura. O próprio quadro é finalmente seccionado ao meio por uma faixa, como se quisesse nos avisar desta, não divisão, mas separação. Ao mesmo tempo notamos que a faixa, levemente inclinada e superposta ao quadro, remete-nos ao sinal proibitivo das placas de trânsito: algo atrás desta faixa está intedito.

Na pintura *Cinco perfis, a Mão, o Gestual e a Assinatura* (1,37m x 2,18m; técnica mista; 1995; prancha n.7) a colagem de desenhos é uma maneira de torná-los auto-referentes. Ao aparecerem isolados, com suas bordas rasgadas, vêmo-las mais facilmente como “exercícios de desenho”, como expressado no tópico sobre os desenhos grotescos de Leonardo. Nesta pintura há um choque entre qualidades diferentes: a do fundo informal contra o elaborado tratamento dispensado às figuras. É onde a colagem vai de encontro a uma das características da montagem expressiva, na busca de um sentimento particular no espectador pelo choque entre materiais e elementos de linguagens diferentes. O título “em si” é uma montagem.

Sob a seqüência de perfis, há a repetição de um mesmo esquemapreparatório, sutilmente mostrado pela figura maior: a

---

símbolos desta razão.

<sup>15</sup> Outra coisa falsa, artificiosa: o passado o tempo das correntes expressionistas, qualquer tentativa de se fazer algo “expressionista” cai derradeiramente na menção déjà-vu do “estilo tal”. Neste ponto podemos reconhecer mais uma **citação distópica**, porque o que se presencia não se refere a algo definido do passado, senão ao fantasma

divisão aproximada do rosto em três vezes o tamanho do nariz, ou a distância de um palmo, do queixo à testa. Ao lado direito vemos surgir a mão: uma verdadeira aparição, pois é uma interferência que serve para nos lembrar (como se fosse um esboço de uma memória involuntária, já que o esboço pode representar um pensamento) que ela é parâmetro de medida, como explicitado no tópico que reflete sobre alguns elementos iconográficos.

A esponja situada quase ao centro-alto da composição, colada com a própria tinta do quadro, ironiza a pintura gestual. Ao mesmo tempo serve para quebrar a harmonia da composição, fragmentando-a, cria uma lacuna ao não estabelecer uma comunicação com os outros elementos. Neste ponto a fragmentação atua ao nível estrutural da composição. É também um exemplo de destruição.

A pintura *Três Perfis, Um Três Quartos, Dois Frontais e Mondrian* (1,29m x 2,10; técnica mista ; 1995; prancha n.8) é estruturada fisicamente pela colagem de diversos fragmentos. Estes, por sua vez, relacionam-se basicamente assim: 1) o descascamento da superfície abre as faixas que remetem de modo indireto ao geometrismo de Mondrian, indo de um a outro fragmento de imagem; 2) pelo simbolismo implícito entre as citações distópicas da figura feminina desnuda (uma freira?) e a de um personagem religioso com vestimenta prateada, cria-se uma diagonal atravessando o quadro; 3) a qualidade do prateado tanto

---

da distorção da figura que caracterizou aquela corrente. Este fato evidencia também o tópico, já tratado anteriormente, sobre a recorrência pessoal às *schematas*.

do perfil quanto da figura geométrica perto da imagem feminina (fragmentada) é a mesma, provindas da mesma fonte (embalagens de café à vácuo); 4) a simulação de uma sombra de uma figura na posição de três quartos, quase ao centro, realiza uma transição do olhar entre a lacuna estabelecida pela diferença entre um bloco de três imagens em perfil e um bloco de duas imagens frontais.

Observa-se nesta pintura a noção de destruição atuando a nível físico do material figurativo – no rasgo e descascamento das figuras -, e também na função narrativa da figura, posta em xeque ao ser utilizada arbitrariamente nesta montagem expressiva.

*Visão Tétrica* (1,29m x 1,74m; técnica mista; 1995; prancha n.9) é um trabalho no qual se procurou criar um clima tétrico, tendendo ao grotesco, através da dilaceração do suporte e inclusão de imagens pintadas em fragmentos, de reaproveitamento de pinturas anteriores com sucata da terminal elétrico, e também da modelagem de uma orelha em cobre.

Nesta pintura incluem-se técnicas de colagem e montagem, pintura tradicional, *sgraffito* e os recursos da destruição.

É possível constatar a presença do referencial do retrato. Este assume uma dimensão auto-referencial à própria produção anterior, principalmente por partes delas serem reaproveitadas<sup>16</sup>. Tiradas de seu contexto anterior – o de servir para a ostentação da imagem da pessoa em sua sala de estar -, eles recriam outro

contexto, pois partiram do círculo íntimo do pintor para o acesso de um público para o qual poderão ser anônimas. Aqui está o caráter transitório do fragmento: a brecha para o reconhecimento destes retratos (retratos-fragmento) precisará contar com uma história pessoal que se perderá pelo tempo.

*Persimon...Por Acaso* (1,32m x 1,36m; técnica mista; 1995; prancha n.10) é uma colagem de diversos fragmentos de pintura, incluindo retratos e estudos de nu. O modo como foi montada pode, incidentalmente, levar o espectador a reconhecer nela uma citação de algum dos *combine-painting* de Robert Rauschenberg, devido à lembrança que o nu frente ao espelho, figurado na reprodução de uma pintura de Rubens na sua obra pode trazer. Para completar, há o aspecto da fragmentação da imagem, suscitando comparações. Aqui se pode apontar uma característica da citação distópica: usando apenas superficialmente de algumas formas mais pregnantes de outras imagens, ela ativa a memória do espectador que passa a projetar nela, de acordo com seus próprios referenciais, coisas não intencionadas pelo artista.

Existe outra característica importante nesta pintura, a propósito da estética do fragmento. Há uma preocupação formal com os limites do quadro, sua moldura-limite, assim como já apontado em trabalhos anteriores, perdeu a regularidade. Por ser todo composto de fragmentos e com bordas irregulares, esta moldura relaciona-se formalmente com a irregularidade dos

---

<sup>16</sup> Conferir o retrato situado mais abaixo e à esquerda de uma das diagonais.

fragmentos internos, sendo “um todo inteiro” formado de fragmentos que também é, em si, um fragmento.

Na pintura *A Insustentável Leveza de Lauer* (1,39m x 1,80m; técnica mista; 1995; prancha n.11) o fragmento se autonomizou de tal forma que se mostra primeiramente como uma superposição arbitrária de figura sobre fundo. No grotesco há a sobreposição arbitrária de ordens diferentes, muitas vezes resultando em composições aparentemente sem sentido. Aqui, como noutras pinturas desta pesquisa, optou-se por sobrepor o figurativo à pintura abstracionista, sem respeitar critérios estabelecidos de harmonia formal<sup>17</sup>.

Com relação à parte iconográfica, a imagem representa um colega do mestrado (Lauer). Existe um toque de humor sarcástico, dirigindo-se ao grotesco, ao acentuar-lhe determinados traços do seu rosto.

Sua localização bem ao canto esquerdo inferior provoca um ligeiro desequilíbrio na composição. Sutilmente inclinada à esquerda, tensiona tanto a margem da moldura do quadro (sua borda visual) quanto a ortogonalidade da imagem como um todo, ferindo a redundância entre vertical e horizontal. Assim, o peso

---

<sup>17</sup> Uma das características da pintura pós-modernista é não respeitar regras da harmonia formal, incorporando ordens diferentes, como na pintura de David Salle: ele sobrepõe, por exemplo, pinturas à imagem de reprodução. David Harvey, em *Condição Pós-Moderna* destaca este procedimento como dentro do fenômeno, designado por Foucault, da heterotopia: “a coexistência, num ‘espaço impossível’, de um ‘grande número de mundos possíveis fragmentários’, ou, mais simplesmente, espaços incomensuráveis que são justapostos ou superpostos uns aos outros.” (HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 1992, p.52).

visual conferido pela figura se relaciona com o título, pela sensação de que algo está “insustentável” na imagem.

No entanto, a autonomia a que me referi é provisória, pois o fragmento possui elementos matéricos que se relacionam com o fundo. A massa vermelha disforme contida na figura, representando dilaceramento, comunica-se com o vermelho do fundo. O fundo, por sua vez, tem no formato do espatulado semelhanças com plaquetas sangüíneas. Tanto o fundo informe quanto a representação no personagem “Lauer” remetem à possíveis fantasias sobre o interior do corpo, parte esta que nos é estranha apesar dos conhecimentos científicos sobre ela.

Isto aponta para a topologia da matéria, pois tendemos sempre a buscar referências para a construção do sentido: sendo informe, situada fora da figura, não atinge referenciais, suscita o vazio; se contida na figura, atua, representa algo como as vísceras ou a impressão de dilaceramento.

O gorro dourado também precisa do contexto para sua representação. Em si, é plano e de configuração incerta, sem referências. Mas em cima da cabeça é assumido imediatamente como representação. É, além do mais, um signo forte que indica os predicados de pureza, assepsia, esplendor, brilho (pensar em todas as auréolas de santos que a iconografia religiosa nos oferece), luxo, riqueza, status ou ostentação, perenidade, ou seja, todos os indicativos que contrastam com os aspectos escatológicos, seja de

pobreza ou de efemeridade do material utilizado nas pinturas desta pesquisa (o papel dura pouco, a massa corrida racha, etc.).

*Sob o Céu Que sufoca* (1,26m x 2,11m; técnica mista; 1995; prancha n.12) é outra pintura que trabalha com a montagem incongruente de fragmentos. Apesar da linguagem pictórica dominante na tela, eles são mantidos numa determinada autonomia, principalmente pelo modo como a colagem os evidencia. Como noutras pinturas desta pesquisa, há a intenção deliberada de desafiar o espectador a unir os fragmentos entre si, formando um sentido ou um discurso coerente.

A **montagem expressiva**, enquanto operação semântica, insinua uma seqüência narrativa pelos olhares das figuras, mas mantém sua principal característica, que é privilegiar o espaço e a simultaneidade, mantendo as figuras no plano. As figuras, apesar de seus escorsos terem sido feitos segundo algumas leis da perspectiva, não chegam a construir um efeito ilusionístico.

Como em *Squizaparição* (prancha n.6), segmentou-se a imagem total com a presença do descascamento em xadrez, separando as duas figuras laterais. Mas há uma comunicação aérea através da figura de cima.

Mais uma vez a iconografia remete a referenciais de pessoas do cotidiano. São personagens femininas, a maior delas no alto do quadro. Talvez pelo fato de serem mães, isto influenciou involuntariamente na escolha do título, pois é comum em

determinado momento da vida de muitas pessoas acusarem as mães de serem dominadoras, opressoras.

## VIII – CONCLUSÃO

O modo inclusivista de praticar arte faz um resgate do passado sem se comprometer com ele. Não se trata somente de um retorno nostálgico. Isto tem sido definido por alguns teóricos da cultura, como David Harvey, Linda Hutcheon e Omar Calabrese como sintomas da fragmentação da cultura pós-moderna. Pois, como foi descrito na apresentação, ao sermos retratados, selecionamos partes, fragmentos, o que mais nos agrada ou o que julgamos ser uma parte que diz do todo. Narciso morre afogado ao deparar-se com sua imagem esfacelada na fonte. Semelhante ao mito, tememos descobrir nossa imagem esfacelada, preferindo, dessa maneira, perceber o fragmento como o todo.

A indiferenciação de linhas ou linguagens artísticas tem sido um dos resultados da ampla crise cultural, marcada pela descrença na arte como atitude progressista, na ciência e nos

grandes modelos históricos (marxismo, liberalismo, etc.), e pelo ressurgimento de fanatismos místicos e religiosos.

A reflexão sobre os procedimentos e os resultados das pinturas desta pesquisa revelou estar em consonância com algo já apontado pelos teóricos do pós-modernismo, dentre os quais incluem-se Fredric Jameson: a fragmentação e segmentação do quadro, atualmente, vai na direção da descrença em discursos unificadores ou totalizantes<sup>18</sup>. O artista pratica a pintura, mas concomitantemente parece zombar dela ou destruí-la, mas sem criar expectativas quanto a um novo modelo. Mergulhamos na fragmentação, onde o artista apenas apresenta-nos, não pretendendo harmonizá-los, quanto menos procura relacioná-los de uma forma lógica. O modo como as imagens das pinturas desta pesquisa se apresentam, numa reunião arbitrária e foçada de maneiras ou estilos até mesmo antagônicas de pinturas, parece contrariar regras de harmonia formal, mas é o que encontrei para expressar uma crise de identidade artística que parece estar imbricada na cultura num sentido mais amplo.

O pastiche é uma das formas que a indiferenciação de linguagens adquire na pintura contemporânea. Isto nos conduz à reticência que recai quase invariavelmente sobre a questão da

---

<sup>18</sup> Fredric Jameson faz uma distinção entre **totalização** e **totalidade**: esta última sugere a existência da possibilidade de alguma visão privilegiada “por alto” do todo (a Verdade); já a totalização, ou melhor, o “projeto da totalização” (termo que extraiu de *Crítica da Razão Dialética*, de Sartre) tem como premissa a impossibilidade de sujeitos humanos de poder conceber, adotar ou alcançar a tal “visão privilegiada” (JAMESON, Fredric: *Pós-Modernismo: a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ed. Ática, 1996, p. 334) Contra a ambição da Verdade, é aberta a possibilidade de fazermos um “resumo parcial”.

impossibilidade de criar novas formas artísticas, enquanto se aguarda que outras surjam no cenário: cibernética, informática, realidade virtual? Seria mesmo esta a questão mais pertinente, ou talvez fosse melhor indagar sobre a atitude suspeita de fazer arte (ou não-arte)? O quê fazer enquanto se aguarda? Parar? Artistas de linha conceitual, como Robert Morris, optaram por não mais fazer objetos para evitar lotar o mundo com mais um.

É preferida a posição de retaguarda do sujeito que se retroalimenta com os dejetos ou fósseis culturais, como observa, em suma, Harold Rosenberg em seu ensaio sobre a cultura artística intitulado *Shall These Bones Live?* (in *Art On The Edge*, ROSENBERG, 1983): pintar pode parecer uma repetição e nada nos assegura de que algo novo ou diferente nasça daí, mas, em última instância, a expectativa de que algo aconteça se justifica, porque a arte, negando ou afirmando, sempre se fez em cima de movimentos ou gêneros tido como mortos.

O sentido de se continuar pintando parece estar ligado a um impulso de se acrescentar mais um objeto ao mundo na esperança que ele saia, qualquer dia, da sua fossilidade. Rosenberg, em outro artigo (ROSENBERG, 1979) tem uma definição pertinente para o objeto onde não se distingue direito se é obra prima, se é lixo, fóssil ou dejetos, aguardando uma definição: o **objeto ansioso**.

Esta pesquisa foi útil no sentido de identificar os meios técnicos com os quais foi retomar a atividade de produção deste

“objeto ansioso” – a pintura figurativa – sem cair na pura nostalgia, encontrando a origem remota nestes procedimentos nos princípios da *collage* e da **montagem**.

Modelos novos de explicação, como o da destruição e referenciais em artistas como Bacon e Senise também foram pertinentes para entender a contemporaneidade da figuração.

Perceber o papel repetitivo das *schematas* serve para esclarecer um pouco que há alguma lógica na ordem intuitiva do momento instaurador das pinturas, pois são experiências antidas sendo retomadas e refeitas. A experiência do retrato esteve a todo momento presente na construção das imagens, tendo implicações maiores que a simples reprodução de traços característicos de uma pessoa ao atuar profundamente no meu nível subjetivo.

Na ânsia entre não fazer ou produzir algo que dure nasce a necessidade de que as pinturas sejam transitórias, não apenas se apresentem como uma metáfora da ruína, mas estejam fisicamente se dirigindo à ruína, destruindo-se qualquer dia.

No entanto, há momentos em que as pinturas deste projeto parecem contradizer esta expectativa contrária á sua própria perenidade, pois a iconografia do retrato, por exemplo, encontra historicamente sua significação em tentar conservar a imagem de alguém perpetuando-a em outra coisa – a tela (devendo a obra, por conseguinte, ser também conservada) -, além de outras funções adquiridas através da história (ostentação de status, transmitira aspectos psíquicos, etc.).

Talvez o sentido das pinturas resida justamente no limiar instaurado entre dois desejos, o de conservação e o de efemeridade, espelhados nos materiais utilizados.

A Conservação é buscada no domínio dos códigos, pois é por onde o sujeito procura dar à aparente fragmentação cotidiana uma unidade, um sentido. As *schematas* são códigos, remetem a um modo de ver e representar as coisas, servem para tentar fixar nossa relação imaginária com o mundo.

A produção cultural contemporânea tornou-se em determinado momento integrada à mesma lógica da produção de mercadorias em geral, e a busca incessante de mais e mais inovações e experimentações tem em uma de suas facetas o fenômeno da precariedade das obras de arte: o objeto artístico está agora estruturalmente em situação homóloga com os objetos de consumo cotidianos, quanto mais se desgastarem ou quebrarem, melhor será.

Chega-se a um determinado momento da história onde o artista, como um sujeito, se indaga se cada atitude que toma em relação à arte ou à sociedade não é apenas para validar este sistema de consumo, mas vê-se incapaz de dar esta resposta individualmente (corre o risco de tomar a parte pelo todo).

A mistura de elementos de linguagens diferentes (figuras bem elaboradas, gestos, matéria informe) com sua aparente unidade através da linguagem da pintura, apresentada nos trabalhos desta pesquisa é, em última instância, uma tentativa

individual de apreensão da realidade que se nos apresenta plasmada pelo formato televisivo – captamos o sentido no fluxo das coisas em sua superficialidade, como num *zapping*, onde tudo é aparição.

## IX – BIBLIOGRAFIA

### 1 Bibliografia Específica

- ARGAN, Giulio C. . *Arte Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- \_\_\_\_\_.*Arte e Crítica da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.
- BAUDRILLARD, Jean. *Para Uma Crítica da Economia Política do Signo*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1988.

- \_\_\_\_\_ . *A Linguagem da Arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- CAMPBELL, Lorne. *Renaissance Portraits*. New Haven and London: Yale University Press, 1990.
- CHALUMEAU, Jean-Luc. *Histoire Critique de L'Art Contemporain*. Paris: Klincksieck, 1994.
- CHIPP, Herschel B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- DE FUSCO, Renato. *História da Arte Contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- ECO, Umberto. *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FRANCASTEL, Pierre et Galiene. *El Retrato*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1978.
- GOMBRICH, Ernst. *La Imágen y el Ojo*. Madrid: Alianza Forma, 1993.
- \_\_\_\_\_ . *Arte e Ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.

- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ed. Ática, 1996.
- KAYSER, Wolfgang. *O Grotresco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- LASCAULT, Gilbert. *Sur La Planète Max Ernst*. Paris: MAEGHT Éditeur, 1991.
- LYOTARD, Jean-François. *A Abordagem Psicanalítica*. In: DUFRENNE, Mikel. *A Estética e as Ciências da Arte*; 1. Parte. Amadora: Livraria Bertrand, 1982.
- MÈREDIEU, Florence de. *Histoire Matérielle et Imatérielle de L'Art Moderne*. Paris: Bordas, 1994.
- NÉRET, Gilles. *Arte Erótica*. Colônia, Alemanha: Editora Taschen, 1994.
- PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PONGE, Robert et all. *O Surrealismo*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1991.
- ROSENBERG, Harold. *Art on the Edge. Creators and Situations*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- \_\_\_\_\_. *The De-Definition of Art*. New York: Colier Books, 1979.

- SEMELER, Alberto M.R. *Pintura Tridimensional: Fantasmas, Reciclagens*. Porto Alegre, 1995. Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes, Departamento de Pós-Graduação da Universidade federal do Rio Grande do Sul.

## 2 Bibliografia Geral

- ALBERTI, Leon Baptista. *Da Pintura*. Campinas: Editora da Universidade, 1992.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: Pioneira, 1986.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.
- CATTANI, Icléia Borsa et All. *Aspaços do Corpo*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Logique de la Sensation*. Paris: Aux Éditions de la Différence, 1981.
- DISCONZI, Romanita. *Pintura Pós-TV*. São Paulo, 1991. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Artes, Departamento de Artes plásticas, Universidade de São Paulo.

- DOERNER, Max. *The Materials of the Artist*. Londres: Hart-Davis, 1953.
- DUBE, Wolf-Dieter. *O Expressionismo*. Cacém: Editorial Verbo, 1974.
- ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- EHRENZWEIG, Anton. *A Ordem Oculta da Arte: Um Estudo Sobre a Psicologia da Imaginação Artística*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- FERRARA, Lucrecia D'Alessio. *A Estratégia dos Signos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- FREUD, Sigmund. *A Interpretação de Sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v.II.
- \_\_\_\_\_. *Delírios de Sonhos na 'Gradiva' de Jensen*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v.IX.
- GOMBRICH, Ernst. *Norma e Forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- \_\_\_\_\_. *A Psicanálise e a História da Arte*. In: NELSON, Benjamin (org.). *O Século de Freud*. São Paulo: IBRASA, 1959.

- HANNS, Luiz. *Dicionário Comentado do Alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- HONNEF, Klaus. *Arte Contemporânea*. Alemanha: Taschen, 1993.
- HUTCHEON, Linda. *Poética no Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LAPLANCHE, J.;PONTALIS, J.B. . *Vocabulário de Psicanálise*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1983.
- LOSOS, Ludvík. *Técnicas de La Pintura*. Madrid: Ed. Libsa, 1990.
- MAGALHÃES, Lígia C. e VALLEJO, Américo. *Lacan: Operadores da Leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- MENNA, Filiberto. *La Opción Analítica en el Arte Moderno*. Baelona: Gustavo Gili, 1977.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Persectiva, 1990.
- RESTANY, Pierre. *Os Novos Realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

- ROSENFELD, Lenora. *Bruxas, Monstros e Demônios: uma Representação Pictórica*. Porto Alegre, 1995. Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- SOURIAU, Étienne. *Vocabulaire D'Esthetique*. Paris: PUF, 1990.
- XAVIER, Ismail. *Eisenstein: A Construção do Pensamento Por Imagens*. In: ARTEPENSAMENTO. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

### **3 Revistas e Catálogos**

- ART; n.7; jul. 1989.
- ART IN AMERICA; abr. 1992.
- BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. 20.a Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1989.
- BIENAL BRASIL SÉCULO XX. Fundação Bienal de São Paulo. MEC/FAE. 1994.

- DADÁ 1919-1966. Goethe Institut, Munique, 1984.
- GALERIA; n.13, 1989.
- POSTMODERNISM. ICA Documents 4-5. Londres: Intitute of Contemporary Arts, 1986.
- TÀPIES. Paris: Celiv, 1990.

**ANEXO: REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS**