

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS  
MESTRADO

— VER ATRAVÉS —  
da pintura e outras incertezas

RENATA CORRÊA JOB

PORTO ALEGRE  
2011

Renata Corrêa Job

—— VER ATRAVÉS ——  
da pintura e outras incertezas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Poéticas Visuais.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maristela Salvatori

PORTO ALEGRE  
2011

Banca Examinadora:

---

Profª Drª Laura Gomes de Castilhos

---

Prof. Dr. Flávio Gonçalves

---

Profª Drª Maria José Justino

À Leila Fátima Corrêa Job,  
pelo exemplo e superação.

Agradeço sinceramente a todos que tornaram possível essa pesquisa:

Minha família, pela compreensão, apoio material e suporte emocional.

À Janise Corleta de Campos e família, pelo carinho com que fui recebida e acolhida no período inicial dessa pesquisa.

Às queridas Marina Guedes, pelo espaço e palavras que compartilhamos, pela generosidade, e Roberta Benevit, pelo cuidado e apoio de sempre.

À Carolina Hernandez Grassi, por compartilhar desse momento de desafio, as angústias e a saudade. A Danilo Machado, pela sensibilidade.

Agradeço a sinceridade das trocas com as colegas de Pelotas, Carolina Rochefort e Vivian Herzog.

Ao Prof. Dr. José Luiz de Pellegrin, minha gratidão e admiração de sempre.

A Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maristela Salvatori, pelo acompanhamento dessa jornada e à CAPES pela Bolsa REUNI de Apoio à Graduação, que propiciou algumas das melhores experiências e trocas dessa pesquisa: em sala de aula.

A todos os amigos, professores e colegas que deram uma palavra de apoio ou direcionamento nos momentos de decisão e de medo.

A pintura como geradora da reflexão sobre as imagens produzidas: da sutileza e da dúvida. Partindo do suporte, tomar o material como determinante de uma visualidade delicada, de vazios, escorridos, vapores e condensações. Imagens que resistem em se mostrar, propostas tímidas, como pontuação de delicadeza em um cotidiano saturado de imagens. O corpo como medida: da ação artística e da fluidez que dela resulta.

**Palavras-chave: pintura – dúvida – delicadeza – corpo – fluidez;**

# — Abstract —

---

Painting as a reflection on generating images produced: the subtlety and doubt. Starting from the support, taking the material as determinant of a visual delicate, empty, drained, vapors and condensations. Images that resist showing off, timid proposals, as score of delicacy on a daily saturated images. The body as measure: from the artistic action and fluidity that it brings.

**Keywords: painting - doubt - delicately - body - fluidity;**

# Sumário

---

1. Introdução.....	9
2. Ver através.....	14
2.1 Da restrição das palavra.....	16
2.2. Da idéia de corpo a caminho da transparência.....	26
2.3. Da dimensão e do corpo: medidas e visualidades na produção pictórica.....	41
2.4 Do corpo como medida: da ação e do seu resultado.....	47
2.5. Do lugar que acolhe – do lugar que ocorre, e suas influências.....	50
3. Sobre pintura.....	55
3.1 ...	56
3.1.1 Repetição.....	57
3.1.2 Espera.....	62
3.1.3 Propriedade das coisas de buscarem o chão.....	72
3.1.4 Marcar os desencontros – materiais e suas possibilidades.....	76
3.2 Outras incertezas.....	78
3.2.1 Da trama e a grade.....	78
3.2.2 Do lugar como desafio.....	85
3.2.3 De quase-cores.....	93
4. Considerações finais.....	99
Referências.....	103

### **A morte absoluta**

Morrer.  
Morrer de corpo e de alma.  
Completamente.

Morrer sem deixar o triste despojo da carne,  
A exangue máscara de cera,  
Cercada de flores,  
Que apodrecerão - felizes! - num dia,  
Banhada de lágrimas  
Nascidas menos da saudade do que do espanto da morte.

Morrer sem deixar porventura uma alma errante...  
A caminho do céu?  
Mas que céu pode satisfazer teu sonho de céu?

Morrer sem deixar um sulco, um risco, uma sombra,  
A lembrança de uma sombra  
Em nenhum coração, em nenhum pensamento,  
Em nenhuma epiderme.

Morrer tão completamente  
Que um dia ao lerem o teu nome num papel  
Perguntem: "Quem foi?..."

Morrer mais completamente ainda,  
- Sem deixar sequer esse nome.

**Manuel Bandeira**

Mas que céu pode dar conta do teu sonho de céu? Que pintura pode dar conta da tua idéia de pintura?, espelho a pergunta. Como conter algo que é reflexo de um infinito, sem limite, sem medida? O céu, esse inatingível. A criação perfeita, essa ilusão.

Como representar o impalpável? O que escapa? Como a pintura, esse meio limitado, dá conta dessa desmedida? Historicamente, a pintura foi um instrumento através do qual se via algo, que não a pintura. Esse disfarce e ocultamento de suas condições corporais/materiais era crucial para a qualidade da ilusão proporcionada. O material, o corpo era negado para que a ilusão fosse completa.

A pintura é uma tentativa de tradução. Poderiam ser muitas outras. Mas o que é melhor dito através desse plano, dessas cores, dessa condensação? Levo em consideração a materialidade específica de um tecido que traz em si a leveza. De uma tinta, que na sua qualidade líquida, não adere diretamente a esse tecido.

Partindo de uma fragilidade dada tanto no suporte quanto na pintura que resulta dessa relação, e a dimensão entendida como fator de visibilidade, pensada em relação ao corpo, dou continuidade à pesquisa iniciada em 2006, ainda na graduação, modificando algumas abordagens, como a idéia de fragilidade, e ampliando outras, como as relações corpo/pintura. O fazer se mantém como referência primordial da pesquisa que a partir da produção de pinturas, e como exercícios o desenho e a fotografia, busca ecos e dissonâncias em outros fazeres e dizeres. Entre a dúvida e a hesitação, um estar no mundo em suspensão. As diferentes abordagens

materiais dialogam na condição de serem feitas para o olhar, e, ainda assim, resistirem em se mostrar.

A sutileza e a precariedade se estabelecem como valores desde os primeiros trabalhos, e buscando um estado de atenção do olhar, o voile<sup>1</sup> é adotado como suporte, as tintas extremamente diluídas conduzem um diálogo de delicadezas. Uso do material como determinante de uma visualidade da qual o olho não dá conta, atravessa e encontra a parede mais próxima, provocando a sensação de desamparo do olhar, em que só é possível ver através da intensidade.

Busco o espessamento da “intensidade” do olhar como uma espécie de foco a ser atingido para que possa reter a pintura sem atravessá-la. A pintura produzida resulta do impasse de não simplesmente reproduzi-la como aparato que faz ver através de si, e, dadas tantas mortes anunciadas e a diluição do interesse pelo meio, sendo possível como um exercício da dúvida, refúgio da arte enquanto prática.

A ampliação das questões referentes a uma produção de visualidade sutil e delicada se coloca como ponto de inflexão no discurso visual do cotidiano, em que imagens de toda ordem nos abordam diretamente, geralmente em busca de uma comunicação rápida e eficaz. A questão da temporalidade na pintura pode ser pesquisada então a partir da redução de elementos e da promoção da dificuldade de ver, assumindo um caráter de dúvida, mais que de certezas, produzindo questionamentos desde sua constituição.

No contexto da produção contemporânea de arte, investigações e aprofundamentos de uma linguagem podem ser uma chave para viabilizar a compreensão de determinada poética em relação a outras. O eixo motivador da pesquisa é a pintura e suas condições materiais, o desenho e a fotografia

---

<sup>1</sup> O voile é um tecido constituído de 100% poliéster, de trama ortogonal, leve e semi-transparente. A utilização mais comum é para a confecção de cortinas.

como pensamentos complementares, abordados através de linhas, geometria de inviável feitura à mão livre, que para sua execução contam com a mobilização de todo o corpo. Cores em estado de apagamento, como que evaporadas quase instantaneamente ao contato com o ar, deixando um quase-vestígio de sua passagem. A restrição tonal dá conta da idéia de céu, e apenas como idéia, memória que tem origem na representação desse infinito na pintura.

Pintura, ainda. Ainda que precária, quase a não existir, ou sem lugar preciso em um mundo de imagens imperativas, afirmativas. Pintura ainda, mesmo que Guignard já tenha desestabilizado o mundo, ou pelo menos tornado incertos seus contornos<sup>2</sup>. Mesmo depois de todos os gradis modernos, e a expansão da grade em rede<sup>3</sup> promovida por Jackson Pollock. Mas porque, ainda? Porque mesmo entre referenciais tão diversos, como Helen Frankenthaler, Félix González-Torres, Agnes Martin ou Mira Schendel, é possível se discutir pintura. E preciso, diria, como pintora que sou, e também inevitável, como referência primeira de toda uma produção. Qual o lugar da pintura na contemporaneidade? E qual o lugar da minha produção nesse contexto? Questionamentos que se não propiciam respostas definitivas, buscam qualificar as possibilidades de pesquisa e criação.

Um desenho que não é esboço, mas também não define. Desenho que ensaia sua aparição. Desenhos em nanquim branco sobre papel branco, criando grades e relevos. Um desenho que faz ver através de, que ressalta, antes de si, o lugar que o acolhe. Manchas inventadas sobre o papel, retomando e discutindo a pintura através de ações como friccionar, depositar, ativar um suporte. Desenho, ainda.

---

<sup>2</sup> NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**. Ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Editora Ática, 1996, p.131.

<sup>3</sup> CLARK, T.J. **Modernismos**: ensaios sobre política, história e teoria da arte. Org: Sônia Salzstein. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 52.

Ainda fotografia? Ensaios de uma fotografia pictórica. Ou ainda, de uma fotografia que versa sobre uma produção pictórica específica, uma maneira de estar no mundo, tímida, receosa. A fotografia repete a fluidez da pintura, por outros meios. A água corre nos vidros, como na pintura, porém aqui o acaso é mais determinante do que a intenção, na imagem final. Tentativa de ampliar as questões da visibilidade, do que dá a ver e como dá a ver, ainda que seja mais importante como processo que como resultado.

A pintura produzida compartilha de suavidades e de um fazer que não nega o gesto do artista, mas retira dele sua marca expressionista. A estruturação em grades retoma e discute um olhar moderno, discutido por Rosalind Krauss<sup>4</sup>. A pintura e os desenhos que produzo, usando a grade, tomam parte de uma longa tradição moderna, que abrange nomes como Piet Mondrian e Agnes Martin, dentre outros. Procuo problematizar a grade contemporaneamente a partir de dois dispositivos. Na pintura, não afirmo a superfície com opaca, pelo contrário, a coloco em crise ao não resistir ao olhar, que a atravessa. Essa pintura não se dá sobre a superfície, ela refaz a superfície, a reconstrói por entranhamento, não se preocupa em afirmá-la, antes em colocá-la em dúvida, fazer o olhar oscilar ao desestabilizá-la.

Não há a intenção de dar uma forma concreta ao duvidar, mesmo um ponto de interrogação em um texto não garante que estamos a fazer pergunta certa. Se a pintura, depois de tantos anúncios de morte, persiste, já não poderia ser com a inocência de simplesmente restituir-nos o mundo. A pintura então é entendida como campo de experimentações, uma possibilidade de manipulação de seus elementos em que tanto o modo de fazer quanto o resultado tem importância.

---

<sup>4</sup> KRAUS, Rosalind. The Grids. In: **The Originality of the Avant-gard and other modernist myths**. London: Mit Press, 1985.

A pintura não é entendida como o exercício das certezas: de que com claro-escuro se realçam volumes, de uma perspectiva que organiza o espaço, não. O que organiza o espaço são linhas que correm para um vazio. São encontros e quase encontros decorrentes da gravidade. São pequenos acasos que mancham o tecido com seus respingos. Não se vai de pincel em punho construir sequer um gesto evidente: o corpo se coloca na margem. A pintura duvida, ela mesma, do que é, de seu lugar, de sua consistência. Mas ainda assim, tem forma, cor, luz e sombra.

Ver através: função tradicional da pintura, fazer ver através de si, de seus recursos materiais e raciocínios próprios. Ver através da perspectiva (nossa noção de paisagem é construída a partir dessa visão organizada, conforme Anne Cauquelin<sup>5</sup>), como se veria através de uma janela o mundo. Ver através e por causa do limite: a pintura, como também outras técnicas, como a fotografia, nos oferecem um recorte do mundo, uma secção, uma escolha. Procuo ver a pintura não como garantia, como afirmação, como pontuação, e sim um recorte, uma escolha, mas que versam a respeito da dúvida, do duvidar.

A arte é movida pelo duvidar, pelo confronto com o mundo. Mesmo assim a ilusão ainda é vista como um fator negativo: algo que engana. E o que não engana? O que é certeza nesse mundo? O conhecimento científico, assim como a religião, buscam oferecer certezas para nossa angustiante situação de não saber. E qual o papel da arte na construção de confortáveis certezas?

Não caminho em busca de certezas: prefiro compartilhar as coisas das quais duvido. A pesquisa não é vista como uma busca de respostas, senão de perguntas pertinentes a serem feitas para o mundo, através de uma produção de arte.

Ordeno linhas, possibilidade que tenho de ordenar alguma coisa. O que essa ordem repete do mundo? Que ilusão alimenta? Que pergunta lança para a arte?

Pretende-se a poesia. Não a grandiosa poesia dos grandes nomes: pequenas incisões poéticas no cotidiano. Uma imagem um pouco desgastada, em contraste às cores em cada vez mais alta definição. Um pouco de ilusão deliberada, diante das inevitáveis da vida. Uma pequena teimosia poética, essa, de fazer pintura e contrariar a desordem das coisas.

---

<sup>5</sup> CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.

## **Receita pra lavar palavra suja**

Mergulhar a palavra suja em água sanitária.  
Depois de dois dias de molho, quicar ao sol do meio dia.  
Algumas palavras quando alvejadas ao sol  
adquirem consistência de certeza. Por exemplo a palavra vida.  
Existem outras, e a palavra amor é uma delas,  
que são muito encardidas pelo uso, o que recomenda esfregar  
e bater insistentemente na pedra, depois enxaguar em água corrente.  
São poucas as que resistem a esses cuidados, mas existem aquelas.  
Dizem que limão e sal tira sujeira difícil, mas nada.  
Toda tentativa de lavar a piedade foi sempre em vão.  
Agora nunca vi palavra tão suja como perda.  
Perda e morte na medida em que são alvejadas  
soltam um líquido corrosivo, que atende pelo nome de amargura,  
que é capaz de esvaziar o vigor da língua.  
O aconselhado nesse caso é mantê-las sempre de molho  
em um amaciante de boa qualidade. Agora, se o que você quer  
é somente aliviar as palavras do uso diário, pode usar simplesmente  
sabão em pó e máquina de lavar.  
O perigo neste caso é misturar palavras que mancham  
no contato umas com as outras. Culpa, por exemplo,  
a culpa mancha tudo que encontra e deve ser sempre alvejada sozinha.  
Outra mistura pouco aconselhada é amizade e desejo, já que desejo,  
sendo uma palavra intensa, quase agressiva, pode,  
o que não é inevitável, esgarçar a força delicada da palavra amizade.  
Já a palavra força cai bem em qualquer mistura.  
Outro cuidado importante é não lavar demais as palavras  
sob o risco de perderem o sentido.  
A sujeirinha cotidiana, quando não é excessiva,  
produz uma oleosidade que dá vigor aos sons.  
Muito importante na arte de lavar palavras  
é saber reconhecer uma palavra limpa.  
Conviva com a palavra durante alguns dias.  
Deixe que se misture em seus gestos, que passeie  
pela expressão dos seus sentidos. À noite, permita que se deite,  
não a seu lado mas sobre seu corpo.  
Enquanto você dorme, a palavra, plantada em sua carne,  
prolifera em toda sua possibilidade.  
Se puder suportar essa convivência até não mais  
perceber a presença dela,  
então você tem uma palavra limpa.  
Uma palavra limpa é uma palavra possível.

**Viviane Mosé**

Então parece que estou fazendo a coisa errada... mas também não é prosa, poesia, literatura.

Como se a palavra pintura por si só pudesse conter todas as questões pertinentes a uma prática da ilusão (ou desilusão) em duas dimensões. A palavra e a pintura partilham de uma questão: o limite. Muitas vezes o limite, na feitura de um trabalho de arte, é uma arbitrariedade, e, no fim, uma escolha. A dúvida é inerente ao olhar: inventamos uma linha do horizonte para atribuir a certeza de um fim. Mas nossa visão não é infinita. Nossa capacidade de apreensão também não. Restam as palavras para tentar conter o mundo.

Pensando nas dificuldades de tradução de uma produção visual em palavras, Basbaum, no texto “Formas do tempo”, considera:

Vivenciar um trabalho de arte e escrever sobre ele: tarefa cercada da real impossibilidade de representação da experiência, condição que carrega o texto para a região da criação e da invenção, em que a dicotomia reflexão/ficção dá lugar a um tipo de escritura que, por um lado, procura arrancar de sua própria evidência os instrumentos de uma experiência outra, igualmente singular – também insubstituível e intransferível. Nada de pureza crítica ou crua análise técnica; tudo é comentário, conversa, produção de relações, conexões, maquinações que avançam por múltiplos lados, pensamentos em cadeia. Por outro, essa construção textual também investe em uma intrincada trama por dentro da imagem, sabendo-se inseparável da presença do trabalho de arte, enquanto forma heterogênea mas de algum modo complementar: texto e imagem são experiências de modalidades diversas que em algum lugar se encontram de maneira totalmente desencontrada; mas ali, cada campo fora de si produz sombra e luzes de uma dinâmica qualquer. Agora sim, há movimento.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> BASBAUM, Ricardo. Formas do tempo. In: **Revista USP**. N. 40. São Paulo: dezembro/fevereiro 1998-99, p. 48.

Meu objeto de pesquisa poética: o que passa, o que nos escapa, o que não persiste, nem mesmo na memória. O fluido, o que não damos conta, as incertezas. O ralo, falho, pouco, o quase nada. O que se dá entre o vidro e o mundo que corre? A intimidade impossível, o olhar improvável. A poeira que cobre os vidros [e o mundo] do atelier de Giacometti<sup>7</sup>. A água que ensopa meu humor nos dias de chuva.

Não quero dizer. Parece que no final tudo se esvai em palavras, e eu procuro esse indizível. Não quero dizer. Não quero que o que eu digo seja tomado por escrito, definitivo.

Procuro um texto-cerca. Um texto que apenas sinalize algum limite, um texto que demarque algum espaço que digo: meu. Mas que dê a ver além. Que permita as marcações de tanto em tanto, mas que respeite a sutileza da linha tênue de um arame suspenso na paisagem. Nem sempre saberei pontuar, mas não pretendo instituir o limite, senão apontar possibilidades.

Não quero dizer, apontar o dedo, limitar a visão fazendo minha voz ecoar do alto. Não estou lá. Estou aqui, dentro. Só posso falar daqui dessa sucessão de fatos sem lugar no gráfico. Criar nem sempre é um processo linear. Pesquisar não precisa se limitar a comprovar um ponto: pode ser também criar um novo, rever um antigo, ampliar uma questão.

Quando falamos de arte, penso em algumas palavras gastas (palavras sujas, como fala Viviane Mosé<sup>8</sup>). A morte da pintura é uma expressão que já está desgastada, mas que, em termos de pesquisa, não deveria ser ignorada.

---

<sup>7</sup> GENET, Jean. **O Atelier de Giacometti**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

<sup>8</sup> MOSÉ, Viviane. Receita para lavar palavra suja. In: **Pensamento Chão**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

Alan-Bois aponta para a limitação do determinismo fatalista no trecho:

Vou concentrar-me aqui numa afirmação específica: aquela da morte da pintura, e, mais particularmente, da morte da pintura abstrata. O significado dessa afirmação é delimitado por duas circunstâncias históricas: a primeira é que toda a história da pintura abstrata pode ser interpretada como um desejo de sua morte; e o segundo é o surgimento recente de um grupo de pintores neoabstratos que foram apontados como suas carpideiras oficiais (ou eu deveria dizer seus ressuscitadores? Veremos, porém, que vem a dar na mesma). A primeira circunstância conduz à seguinte pergunta: quando tudo isso começou? Onde podemos situar o começo do fim da pintura moderna – isto é, do sentimento do fim, do discurso a respeito do fim e da representação do fim? A existência de uma nova geração de pintores interessados nesses assuntos leva à pergunta: a pintura abstrata ainda é possível? Essa pergunta, por sua vez, pode ser dividida em pelo menos duas outras: a *pintura* (abstrata, mas também qualquer outro tipo) ainda é possível? E a *abstração* (na pintura, mas também na escultura, no cinema, modos de pensar etc.), ainda é possível? (Um terceiro desmembramento da pergunta, particularmente apocalíptico, seria: a existência [da pintura abstrata, mas também de tudo – da vida, do desejo etc.] ainda é possível?)<sup>9</sup>

A essa citação, justaponto a frase de Michaud: “o mundo é exageradamente belo”<sup>10</sup>. A afirmação de Michaud dá início à reflexão de como a beleza deixou de ser uma questão da arte para dissipar-se na propaganda, no design, nos produtos destinados ao consumo. E o que resta para a arte, esvaziada desse parâmetro? O autor começa falando da gradual “gaseificação” do objeto artístico mesmo, que passa a corresponder mais à noção de experiência/vivência. Lembremos de Mondrian, nas palavras de Bois:

E Mondrian nunca deixou de postular que sua pintura preparava o fim da pintura – sua dissolução na abrangente esfera da vida-como-arte ou do ambiente-como-arte -, o que ocorreria assim que a essência da pintura fosse “determinada”.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> BOYS, Yves-Alain. **A pintura como modelo**. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 276.

<sup>10</sup> MICHAUD, Yves. **El arte em estado gaseoso**. Ensayo sobre el triunfo de la estética. Trad. Laurence Le Bouhellec Guyomar. México: FCE, 2007, p. 9.

<sup>11</sup> BOYS, Yves-Alain. **A pintura como modelo**. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 277.

Se, de fato, o ideal da pintura moderna era essa dissipação da arte na vida, não podemos chegar à outra conclusão senão a de que foi uma tarefa muito bem realizada, a ponto de a pintura ser cada vez mais escassa, e a arte, como constata Michaud, cada vez mais “gasosa”.

Na verdade, o projeto todo do modernismo – especialmente o da pintura abstrata, que pode ser considerada seu emblema – não teria funcionado sem um mito apocalíptico. Livre de todas as convenções externas, o destino da pintura abstrata era gerar a *parousia* [presença] absoluta de sua própria essência, revelar a verdade final e, por meio disso, concluir seu percurso.<sup>12</sup>

Se alguém ainda aponta o dedo para a pintura como terminada, leva em consideração a idéia modernista de revelação da verdade, e, se a aceita, não pode ser levado a sério.

---

Essas palavras buscam considerar a pintura como um raciocínio para delicadeza e sutileza, e da falta de lugar no mundo para essas coisas. As pinturas são pontuações no espaço que versam sobre possibilidades de diluição, que repetem, de um lado, as condições do mundo, e repelem, por outro, uma mera representação da fluidez. São considerações sobre o tempo, em que a marca de um corpo sobre uma superfície condensa os instantes de seu fazimento.

Retomando a questão da palavra, debruço-me sobre os grafismos, letras e escrituras de Mira Schendel. Olho atentamente a possibilidade de um texto, uma promessa de, quem sabe, um texto: que nos restitua alguma solidez, diante de tantas transparências, reflexos e delicadezas. Mas começarei pensando pelo contrário, pela palavra explícita da artista norte americana Mierle Laderman Ukeles.

---

<sup>12</sup> MICHAUD, Yves. **El arte em estado gaseoso**. Ensayo sobre el triunfo de la estética. Trad. Laurence Le Bouhellec Guyomar. México: FCE, 2007, p. 277.

Mierle Laderman Ukeles, nascida em 1939, é uma artista americana que vive na cidade de Nova York. Escreveu em 1969 o Manifesto da Arte Manutenção, em que problematiza a delegação do trabalho de manutenção e cuidado às mulheres, propondo, a partir disso, um entendimento de arte específico. Ukeles executa WASHING/TRACKS/MAINTENANCE: OUTSIDE, no Wadsworth Atheneum, Hartford, em 23 de Julho de 1973 e WASHING/TRACKS/MAINTENANCE: INSIDE, mesmo dia, local e duração. Essas performances fazem parte de uma série de quinze, chamada *Maintenance Art Performance series*, nos anos de 1973-74, tendo ocorrido nesse museu quatro delas. Dar a ver um corpo invisível, um trabalho invisível, uma distinção deliberada, mas até então pouco visível. As performances de duração total de oito horas, executadas de joelhos, limpando o chão exaustivamente, realizam as propostas levantadas no Manifesto da Arte Manutenção, mas trazem ainda mais questionamentos, além da divisão do trabalho e suas condições, das (presumidas) divisões entre arte e mundo, público e privado, uma reflexão pertinente sobre o museu, a arte e seus modos de validação.

“Sou uma artista. Sou uma mulher. Sou uma esposa.  
Sou uma mãe. (Ordem aleatória)

Eu lavo, limpo, cozinho,  
renovo, apóio, preservo, etc., exaustivamente. Além disso,  
(até agora separadamente, “faço” Arte.

Agora, vou simplesmente fazer essas coisas de manutenção  
diária,  
e trazê-las à consciência/percepção, apresentando-as, como  
Arte.

Vou viver no museu e fazer o que habitualmente faço em casa  
com

meu marido e meu bebê, na duração da exposição.  
(Certo? Ou se você não me quer por perto à noite eu venho a cada dia) e fazer todas essas coisas como atividades de arte pública: vou varrer e encerar o chão, tirar a poeira, lavar as paredes (...) cozinhar, convidar pessoas para comer, fazer aglomerações e disposições dos resíduos funcionais. A área de exposição pode parecer "vazia" de arte, mas sua manutenção será toda feita às vistas do público.  
Meu trabalhar será o trabalho.”<sup>13</sup>

Em um breve artigo sobre o trabalho de Mierle Laderman Ukeles, utilizo como título da conclusão: “A palavra (prerrogativa de artista)”. Estou me referindo à força que Mierle, como artista performática, dá à palavra escrita, através de um Manifesto, escrito em 1969, em que ela define o que é arte e como fará arte.

Mas então a palavra é uma prerrogativa artística? Não só, sabemos disso. Mas de que modo o artista visual, que lida com uma linguagem específica, “traduz” para o texto, e, ainda, para um texto de demanda acadêmica, a experiência visível? Não só, também a experiência prática, cognitiva, as tentativas,

---

<sup>13</sup> Tradução livre.. FONTE: “MANIFESTO FOR MAINTENANCE ART 1969! Proposal for an exhibition “CARE”, de Mierle Laderman Ukeles. Trecho original:  
II. THE MAINTENANCE ART EXHIBITION: “CARE”

Three parts: Personal, General, and Earth Maintenance.  
A. *Part One: Personal*  
I am an artist. I am a woman. I am a wife.  
I am a mother. (Random order).  
I do a hell of a lot of washing, cleaning, cooking, renewing, supporting, preserving, etc. Also, (up to now separately I “do” Art.  
Now, I will simply do these maintenance everyday things, and flush them up to consciousness, exhibit them, as Art.  
I will live in the museum and I customarily do at home with my husband and my baby, for the duration of the exhibition. (Right? or if you don’t want me around at night I would come in every day) and do all these things as public Art activities: I will sweep and wax the floors, dust everything, wash the walls (i.e. “floor paintings, dust works, soap-sculpture, wall-paintings”) cook, invite people to eat, make agglomerations and dispositions of all functional refuse.  
The exhibition area might look “empty” of art, but it will be maintained in full public view.  
MY WORKING WILL BE THE WORK

os fracassos, as dúvidas e indefinições da produção de um trabalho criativo?

Mierle usa da palavra como anúncio de uma ação, mas que também tem validade por si mesma. Como coloca em uma entrevista concedida quarenta anos depois da publicação de seu manifesto<sup>14</sup>:

Então, sentei-me e disse: "Se eu sou a artista, e se eu sou a chefe da minha arte, então dou o nome de Arte de Manutenção". E realmente, era como uma estratégia de sobrevivência, porque eu sentia "como posso continuar?" Eu sou esta trabalhadora da manutenção, sou esta artista - quero dizer, entendo como feminismo precoce, muito rígido, eu literalmente fui dividida em duas. Metade da minha semana eu era a mãe, e a outra metade artista. Pensei comigo: "Isso é ridículo, eu sou uma só." É o artista, não a história da arte e não a crítica, nem qualquer um - é o artista que inventa o que é arte, e é por isso que é importante escrever um manifesto. Não foi só: "Como estou me sentindo hoje?" Ele estava dizendo: "OK pessoal, atingimos um determinado ponto aqui, e de agora em diante a arte mudou. Porquê? Porque eu disse".<sup>15</sup>

À força da palavra como determinante de uma definição de arte, no caso de Mierle, oponho a delicadeza das letras que nem mesmo têm a obrigação de unirem-se em um sentido, nos trabalhos de Mira Schendel<sup>16</sup>.

O primeiro contato com a produção de Mira Schendel se deu em 2006, diante de uma série de desenhos do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo na exposição MAM na OCA. Fiquei impressionada com aqueles desenhos, tão pouca matéria, tanta delicadeza e precisão. Qualidades de branco,

---

<sup>14</sup> (...) So, I sat down and I said, "If I am the artist, and if I am the boss of my art, then I name Maintenance Art." And really, it was like a survival strategy, because I felt like "how do I keep going?" I am this maintenance worker, I am this artist -- I mean this is early feminism, very rigid, I literally was divided in two. Half of my week I was the mother, and the other half the artist. But, I thought to myself, "this is ridiculous, I am the one." It is the artist, not art history and not the critics and not anybody -- it is the artist that invents what is art, and that is why it is important to write a manifesto. It wasn't just, "How am I feeling today?" It was saying, "OK folks, we have hit a certain point here, and from now on art has changed. Why? Because I say so."

<sup>15</sup> RYAN, B. **Manifesto for Maintenance**: A Conversation With Mierle Laderman Ukeles. *Art In America*. (30 de Março de 2009)

Disponível em: <<http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/conversations/2009-03-20/draft-mierle-interview/>> Acesso em: 13 ago. 2009.

<sup>16</sup> PEREZ-ORAMAS, Luiz. (org.) **Leon Ferrari e Mira Schendel**: o alfabeto enfurecido. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

que traziam uma referência de pintura, e as linhas, atestando que aquelas obras diziam do desenho.

As 'Monotipias' foram, sem dúvida, uma das séries mais importantes da obra de Mira Schendel, quase a sua marca registrada. Entre os anos de 1964 e 1966, Mira produziu cerca de duas mil 'Monotipias', a série mais extensa de toda sua obra. Um conjunto desses trabalhos foi exposto na VIII Bienal de São Paulo, em 1965. Em suas diversas variações, essas obras marcam o início de uma vasta produção dedicada ao desenho, que se prolongará até 1979, quando há a retomada da pintura. Mais do que a fatura da pintura, a experiência da criação dos desenhos, em especial das 'Monotipias', expõe a questão da gestualidade em Mira, onde a espontaneidade do traço foi exercitada à exaustão. A liberdade e a delicadeza do gesto eram, notoriamente, características fundamentais de sua plástica. Mira considerava 'erradíssima a arte que cobre completamente essa textura, esse movimento da mão. Dou a maior importância que seja assim manual, que seja artesanal, que seja vivenciada, que saia assim da barriga. Deve brotar da 'barriga' e não simplesmente da mão.<sup>17</sup>



Imagem 1

**Mira Schendel**  
Sem título – Monotipia, 1966  
45 x 20cm

Entendi que deveria tomar aquela artista como referência. Durante muito tempo pensei que a questão principal do meu trabalho era a delicadeza, a sutileza, a precariedade. Pesquisando mais sobre a artista, vi uma reprodução do “trenzinho”, de Mira Schendel. Então percebi que não poderia ser somente isso. Se fosse, não haveria mais nada que eu pudesse fazer... Postura dramática, justificada pela comoção que o trabalho produziu.

Mas o que poderia ser mais delicado do que aquelas folhas e papel arroz suspensas por um fio? Estava tudo lá: transparência, repetição, sutileza, suspensão – idéias muito caras à minha pesquisa, desde o início. Estava tudo tão bem resolvido na produção dela. Lembro de Ítalo Calvino: “A leveza para mim está associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório.”<sup>18</sup>

<sup>17</sup> MARQUES, Maria Eduarda. As Virtualidades do Papel. In: \_\_\_\_\_. **Mira Schendel**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 27.

<sup>18</sup> CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o novo milênio**: lições americanas. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 28.

Começo a perceber que essas questões que me tocam, delicadeza, sutileza, o uso do branco, têm uma referência comum no meu repertório: a pintura. Esse transferir do mundo para a tela. Essa tradução que nunca realmente se completa. Então me deparo com o “trenzinho”, de 1965, na Fundação Iberê Camargo. Tentarei uma tradução em palavras:

Onde o não-dito? Quando o silêncio? Como escrever a falta? Num trenzinho de folhas amassadas, alisadas, perfuradas e sustentadas pelo mesmo fio, presas na linha do nosso labirinto, ao alcance das nossas perdas.



Imagem 2

**Mira Schendel**  
Trenzinho , 1965  
Papel arroz e nylon

De todas as letras, escrituras, fontes e palavras, o que mais me toca não foi escrito. Folhas que um dia foram em branco. Nunca imaginei ver esse trabalho, para mim estava destruído, e, no entanto, vi: a delicadeza em suspensão. Silêncios, não dizeres. Páginas de papel-arroz, de papel-tempo-que-tudo-destrói. Páginas de ausências. Não se diz a falta. Falta não se escreve com palavra, mas com tempo-tinta que amarela as folhas: das árvores, dos papéis e das lembranças.

---

Mira em seu trabalho “trenzinho” poderia ter simplesmente colocado as folhas em sequência no fio. Optou por fazer e desfazer o gesto, tornar presente o corpo, ao amassar e depois desamassar cada folha. O corpo não se apresenta diretamente, mas também deixa a marca de sua ação nas “droguinhas”. No entanto o “gesto” de Mira é determinante de um resultado, não à moda de uma determinada pincelada, mas como registro do efêmero. De um gesto, de um corpo, de uma existência.

Se a palavra falada tem a duração de sua pronúncia, de um corpo ao outro, ainda que possa assentar-se ou refazer-se nesse percurso, a palavra escrita é a palavra assentada em uma matéria, portanto, indireta, intermediada. Por ser material, repete a gravidade das coisas – tende ao chão, e por essa característica pode, equivocadamente, ser tomada por certeza, por definição. As especificidades de uma prática e de um resultado artísticos nem sempre cabem em um conceito. Palavras escritas também se precipitam.

Atribuo ao fazer pictórico a capacidade de encarnar, dar corpo e sentido, tornar visível no limite. Interessa provocar reflexão através da incompletude, do desmoronamento perene das formas, da transparência imanente do suporte. Antes do que uma tomada de posição, a pintura que procuro trata da assunção de uma dúvida. Ver através da pintura, e ainda outras incertezas.

Buscava desenvolver um tipo de relação que levasse em conta as condições materiais e visuais como intrínsecas uma à outra, usando o material como determinante de uma visualidade. Desse modo, a pesquisa de suportes e tintas foi o primeiro passo para o desenvolvimento de uma poética da delicadeza. A abstração é inerente no processo desenvolvido: não se buscava representar nada, senão aprender a lidar e controlar os materiais.

A pesquisa em pintura inicia no ano de 2006, sobre entretela papel<sup>19</sup> – primeira tentativa de fragilizar o lugar onde a pintura se apóia, dada certa transparência do suporte, relegando o chassi para considerar a materialidade e caimento do tecido, assumindo assim sua condição de pano.

Sabemos que durante boa parte de sua história, a pintura foi usada justamente para ocultar o lugar que a acolhia. A qualidade da ilusão oferecida dependia desse esforço em negar seu próprio corpo, sua materialidade, e as marcas da ação do artista (as pinceladas).

---

<sup>19</sup> A entretela papel é composta de 100% celulose, utilizada geralmente para estruturar detalhes de roupas ou bordados. Possui alguma transparência, pouco caimento, e não possui cola em sua composição.

Procurava, nos trabalhos iniciais, produzir certo tipo de visualidade encharcada – a pintura entranhada no suporte, e não sobre ele. Transparente e sutil, em que cada camada se relacione, reforce ou distorça a próxima, pois o espaço possível é o de suas relações – buscava uma coerência interna.

As relações entre opacidade e transparência, visível e indizível, na arte e no mundo, abordadas através de uma característica comum de toda a produção: a fluidez, o líquido, e as relações entre a necessidade e a dificuldade de estabelecer limites. A prática artística, o lugar do fazer na arte contemporânea estão contemplados nessa discussão.

Buscava a pintura como uma promessa, como insinuação, como raciocínio ou possibilidade. Tomando a idéia de Flusser, sobre a dúvida como ponto de partida.<sup>20</sup>

A dúvida é um estado de espírito polivalente. Pode significar o fim de uma fé, ou pode significar o começo de uma outra. Pode ainda, se levada ao extremo, ser vista como “ceticismo”, isto é, como uma espécie de fé invertida. Em dose moderada, estimula o pensamento. Em dose excessiva, paralisa toda atividade mental. (...) A dúvida, aliada à curiosidade, é o berço da pesquisa, portanto de todo o conhecimento sistemático.

Pensando na função tradicional da pintura, representar o mundo, e nas implicações da desobrigação dessa função desde o advento da fotografia, estava mais atenta ao processo do que à procura de uma representação específica. Então já lidava com as dificuldades de tradução da pintura em palavra, do mundo em pintura, e ainda do mundo da pintura em palavras.

Conforme Italo Calvino, no livro *Seis propostas para o novo milênio*:

A fantasia do artista é um mundo de potencialidades que nenhuma obra conseguirá transformar em ato; o mundo em que exercemos nossa experiência de vida é um outro mundo, que corresponde a outras formas de ordem e desordem; os extratos de palavras que se acumulam sobre a página como os estratos de cores sobre a tela são ainda um outro mundo, também ele infinito, porém mais governável, menos refratário a uma forma. A correlação

---

<sup>20</sup> FLUSSER, Vilém. **A dúvida**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p. 16.

entre esses três mundos é aquele *indefinível* de que falava Balzac: ou melhor, poderíamos classificá-lo de *indecidível*, como o paradoxo de um conjunto infinito que contivesse outros conjuntos infinitos.<sup>21</sup>

Lembro-me da poesia “A coisa”, de Mário Quintana:

A gente pensa uma coisa, acaba escrevendo outra e o leitor entende uma terceira coisa... e, enquanto se passa tudo isso, a coisa propriamente dita começa a desconfiar que não foi propriamente dita.<sup>22</sup>

Como não reduzir a experiência à palavra, ou ainda, desgastá-la em palavras? E como não descrevê-la, mesmo com todas as implicações para o leitor? Como dizer uma pesquisa? Como dizer uma pintura?

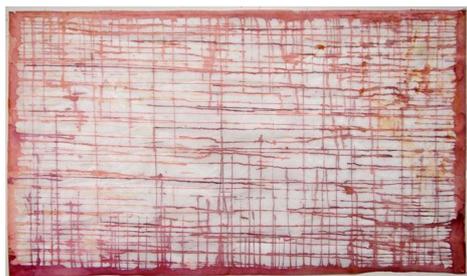


Imagem 3

A opção pela tinta diluída faz da pintura um trabalho em um estado aquoso onde a tinta-cor-tempo marca o espaço com seu corpo indelével, onde o fluir é determinante da visualidade. Pensando em Bachelard, é uma pintura, como as águas, transitória, que “morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente”.<sup>23</sup> Não se dá pelo acúmulo, pela vedação, mas por escorrimentos, diluições, fluxos.

Não penso em uma representação das águas na pintura. Penso na possibilidade de lidar com as relações entre as condições materiais e passagem do tempo. Para a ampulheta: tempo-areia. Para a pintura: tinta-cor-tempo que se derrama em desmedidas.

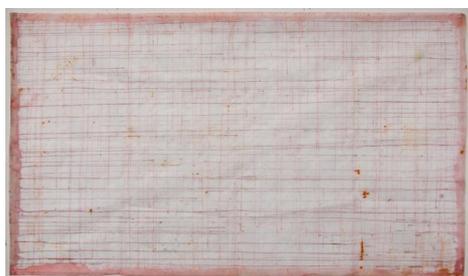


Imagem 4

**Renata Job**  
Sem Título I e II, 2006.  
Tinta xadrez sobre entretela papel  
100 x 150 cm

---

Como trabalhar a pintura como perda, como constante refazer, como desmoronamento? Como a pedra que rola levada pelo rio, as águas roubam-lhe constantemente a forma, desgastando-a e, ao mesmo tempo a refazem, lhe desenhando para melhor lhe carregar. A pedra empresta seus fragmentos para que o rio tenha um fundo; um desenha o outro.

---

<sup>21</sup> CALVINO, Italo. **Seis propostas para o novo milênio**: lições americanas. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 113

<sup>22</sup> QUINTANA, Mario. **Caderno H**. 2ª Ed. São Paulo: Globo, 2006, p.156.

<sup>23</sup> BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 6.

A tinta entranha o tecido, que ora a retém, ora ajuda a fluir, ora a prende, ora derrama, mas deixa suas marcas, seus desenhos e desejos, como a água na pedra. A água e a tinta necessitam do tecido como o rio da pedra, mais que seu fundo, ele será parte intrínseca de seu fluir. Da persistência da água se faz uma pintura.

---

Hugo Fortes Junior, artista brasileiro, trabalha com a água como material primordial de suas instalações. Em sua tese considera:

Tradicionalmente a pintura foi tida como mais própria do que a escultura para a representação da transparência, das qualidades atmosféricas e dos estados transitórios; isso explica a predominância da representação da água na pintura, em detrimento da escultura. Tal concepção é mencionada já por Leonardo Da Vinci, que enumera diversos efeitos que são obtidos com mais eficácia na pintura, entre eles a representação da superfície aquática: *'corpos reluzentes, neblina, tempo escuro, chuvas, superfície das águas, variações da cor do ar, poeira, os rios mais ou menos densos, peixes brincando...'*<sup>24</sup>

Combino a descoberta e manipulação do conhecimento, da impregnação da tinta, da ação da gravidade, ao acaso, ao tempo de atuação dessas forças. Pintar torna-se uma questão de vulnerabilidade. É preciso estar vulnerável às possibilidades do suporte e à potência dos materiais para poder apreender esse corpo quase insustentável, que só pode ser resgatado através de um envolvimento também corporal. O modo como atuo decorre de uma ampliação da abordagem do quadro e da pintura. Não nego o fazer do artista, mas reduzo sua marca expressionista, utópica.

A transposição de materiais para as telas promovida por Robert Rauschenberg é importante para essa pesquisa por diversos motivos: o primeiro, a assunção do pano na pintura, mais ainda, o pano enquanto parte da pintura, e não mero



Imagem 5

**Robert Rauschenberg**  
Bed, 1955.  
Combine painting  
6'2" x 31 1/2" x 6 1/2"

---

<sup>24</sup> FORTES JUNIOR, Hugo Fernando Salinas. **Poéticas líquidas: a água na arte contemporânea.** Tese Doutorado em Artes da ECA/USP. São Paulo, 2006, p.34.

suporte. Cobertor, lençóis, e mesmo o travesseiro podem ser considerados da mesma natureza da tela: tecidos, cujo caráter bidimensional é acentuado pela forma de exposição, frontal. Ao mesmo tempo, sua materialidade não é negada, e sim assimilada e aproveitada.

As “Combines Paintings” de Rauschenberg são uma assunção da colagem cubista levada ao extremo, ressaltando a literalidade do espaço da pintura e a tratando como um processo operacional, mais que uma experiência visual, conforme Steinberg.<sup>25</sup>



Imagem 6

Alto minha ação a ação da gravidade, a atuação do suporte, a fragilização dos meios. O verbo pintar, nessa pesquisa, procura alguns sentidos específicos: ao invés de cobrir, entranhar, ao invés de velar, revelar. Pintar, desde o início, significa ganhar cada centímetro de superfície através de seu interior, zelar pelo percurso de uma linha, descobrir no último momento que ela se fez mais orgânica ou geométrica. Pintar é atuar e deixar que o conhecimento, da gravidade, da resistência do tecido, atue por mim depois.

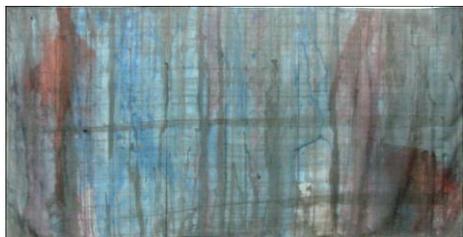


Imagem 7

**Renata Job**  
Sem Título (a e b), 2006.  
Tinta xadrez, nanquim,  
e tinta óleo sobre voile  
300 x 150 cm

Quando comecei a trabalhar sobre entretela empreguei um procedimento básico: usando de tinta extremamente diluída, molhava o pincel e o passava de uma ponta à outra da borda do tecido. Depois de os escorridos, que então ocorriam aleatoriamente, secarem, retomava a outra borda como lugar do gesto. Mas um gesto que não é pincelada, marca da mão do pintor: um gesto quase mecânico, de ir e vir na margem.

Para que a compreensão das questões propiciadas pela grade se desse, foi necessária a atenção e entendimento de seu oposto: as manchas. “O caos não é o limite da ordem, mas sua origem;”<sup>26</sup> O procedimento foi determinante de visualidades

<sup>25</sup> STEINBERG, Leo. Apud. BATCHELOR, David. Minimalismo. Trad.: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, p. 15.

<sup>26</sup> LASCAULT, Gilbert. O caos e a ordem na pintura contemporânea. In: **Porto Arte**, Porto Alegre, v.7, n.13, p. 35-45, Novembro/1996, p. 40.

tão distintas quanto às das manchas e da grade. Na primeira, o contato do tecido com a parede era fundamental, no segundo o contrário é que possibilita a tinta escorrer.

A mudança de suporte causou dificuldades técnicas: a tinta xadrez<sup>27</sup> não formava linhas no voile como na entretela. Do mesmo procedimento de derramar a tinta liquefeita na margem, surgem largas listas de margem irregular. A mancha decorre da mudança de suporte e é assumida como tentativa de diálogo com as condições materiais.

A grade aos poucos foi sendo resgatada até apresentar-se novamente autônoma nos trabalhos atuais. Ressurgiu da necessidade de estruturação das pinturas manchadas e dos diversos testes que propiciaram a descoberta da tinta óleo para a feitura das linhas. Essa série de pinturas com manchas serve de importante referência para a série fotográfica “Sequência de esperas”.

Ao atuar sem a grade, necessitava de uma afirmação que garantisse a minha pintura, à qual fui agregando elementos, produzindo as manchas. Nos trabalhos anteriores a sobreposição de ações ficava ainda mais evidente que a matéria, porém mesmo esse acúmulo mínimo de matéria conferia certa densidade à pintura, reduzindo a transparência do tecido dada a priori, reduzindo o sentido de usar esse material específico.

Retomei a grade, e com isso o sentido de pintar sobre um suporte tão delicado. É preciso olhar com intensidade para ganhar as tessituras de um anteparo que praticamente não o sustenta. Mostrar a parede atrás de si não é apenas dar entrada e dar a ver o mundo, mas principalmente dificultar a determinação do lugar onde o olho se apóia.

---

<sup>27</sup> A tinta xadrez é um pigmento em forma de corante líquido de alto poder de tingimento e resistência, utilizado para colorir tintas a base d'água.

Na tradição da pintura a imagem fazia a passagem para a profundidade, perspectivamente, no voilé, o olhar não resiste, pois a pintura não é suficientemente densa e divide a atenção com a ação do suporte; o atravessa, pois não há transição ilusionista até o fundo, como não há anteparo como superfície afirmativa; o espaço é dado por sobreposição. Para ganhar a pintura, é preciso “tocá-la” com olhar. A transparência do suporte imanta as tintas, e o que antes era apenas fragilidade ganha um corpo sutil.

A pintura Sem Título [pintura-grade] em amarelo (dourado) com preto resulta diretamente do acaso. O procedimento de feitura da grade foi retomado de onde parou: o pincel atravessa as bordas de uma ponta à outra, sem que se possa determinar quando a tinta irá escorrer, e cria com isso uma moldura. Aqui o acaso é também descontrole, é imprecisão e surpresa, pois as linhas se dispõem espontaneamente. Além disso, o limite da linha coincide com o limite do suporte, pois não há controle da quantidade de tinta aplicada.

Embora tenham sido construídas certas linhas através de contato direto do pincel na superfície, e ainda dessa superfície na parede (plástico), a ação da gravidade predomina em relação a essa ação de resistência. Depois de colocar a camada de tinta a óleo (dourada), coloco a camada de nanquim (preto), que se dispersa conforme os limites determinados pela tinta a óleo e o halo deixado por sua gordura. Há um estiramento do nanquim diluído, que se expande até o limite possível, formando áreas mais ou menos definidas em relação à primeira camada.

As cores específicas desse trabalho poderiam gerar um alto contraste, pensando no seu uso histórico para a representação de luz (amarelo, como o branco) e sombra (preto, como os tons amarronzados) na pintura, porém a

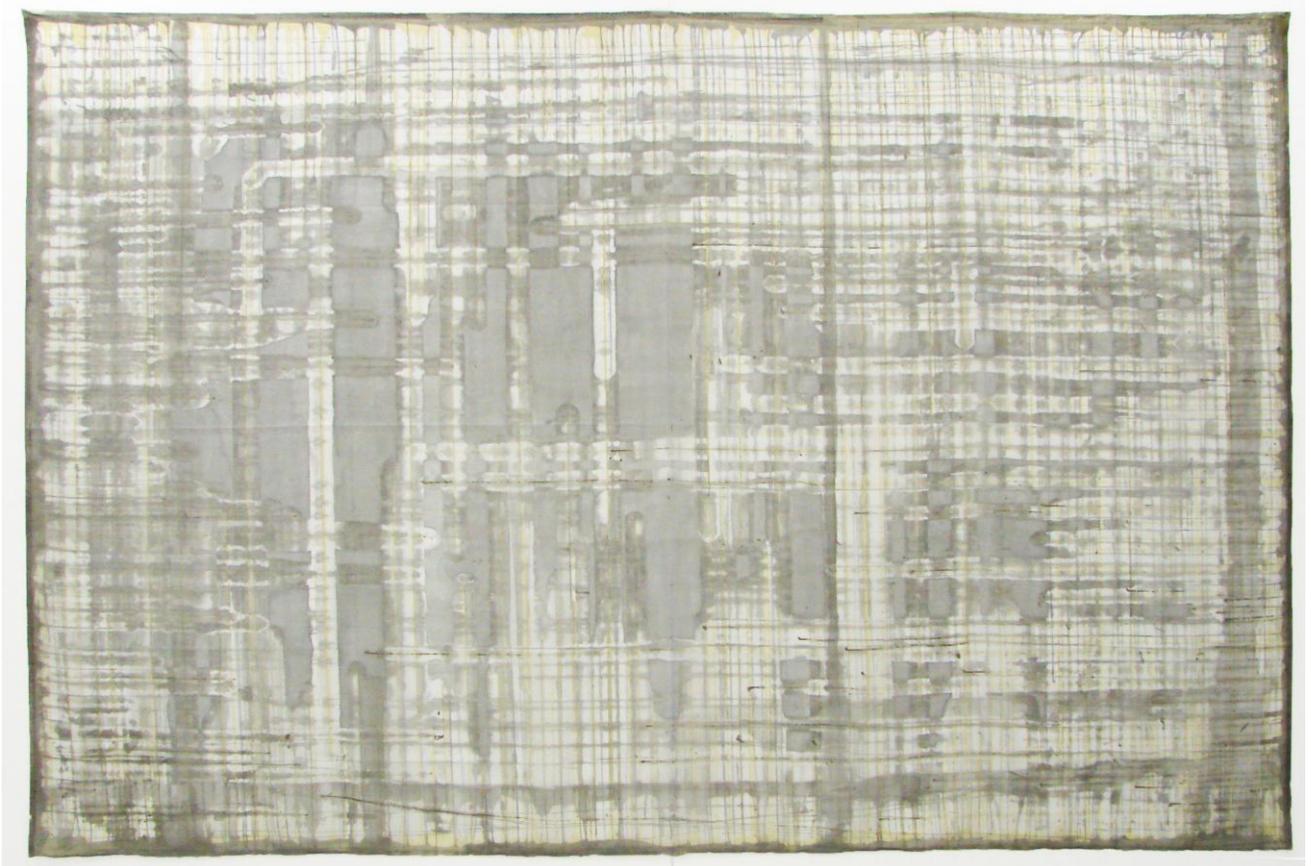


Imagem 8 S/T [pintura-grade] tinta óleo, nanquim e voile, 300 x 200 cm, 2007.

extrema diluição e a sobreposição das tintas (óleo e nanquim) propiciam uma relação mais amena. A tinta também sofre grande influência do suporte, diminuindo dois tons após a secagem. Pensando na situação da pintura modernista, e o que se considerava seu desaparecimento iminente, temos a observação de Fidellis:

O período moderno instituiu um sem-número de prerrogativas sobre as quais a pintura contemporânea vai se debruçar. Em 1963, Ad Reinhardt expôs sua série de pinturas negras intituladas *Pintura Abstrata* (Abstract Painting). A julgar pelo preto das telas e pela situação-limite, a exposição não poderia ter soado de outra maneira senão como uma sentença final para o emprego de procedimentos pictóricos. Se essas pinturas de Reinhardt emanam uma espécie de religiosidade, um certo tom ritualístico que beira a especulação, elas problematizam, em última instância, a questão da luz. Quase não percebemos como a luz é, de fato, o grande mote da pintura depois da cor. É a luz que determina, no plano da pintura, grande parte do sucesso da obra. É ela uma das maiores preocupações dos pintores desde sempre.<sup>28</sup>

A luz sempre foi uma questão importante para a pintura, e desde o início, importante para essa pesquisa. Os primeiros contatos com a tinta aguada trouxeram a percepção de que o suporte (no caso, ainda tela), produzia uma “luz interna”, quando a tinta era suficientemente diluída para não cobrir totalmente a tela. A percepção de que diferenças de tom e da idéia de luz poderiam se dar pela própria condição material foi crucial para o entendimento da relação que buscava: de complementaridade entre os elementos. Não há hierarquia de importância entre o suporte e as tintas: são dependentes das condições um do outro para tornarem-se visíveis.

A pintura S/T [pintura-grade] em vermelho possui características de desenho, dadas pelo aspecto gráfico da própria linha, em que não há massa pictórica, nem variação tonal. Os quadrados criados são de uma precisão invariável se feitos a mão.

---

<sup>28</sup> FIDELLIS, Gaudêncio [et. al.] **A persistência da pintura**. Org. Paulo Sérgio Duarte. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005, p. 20.

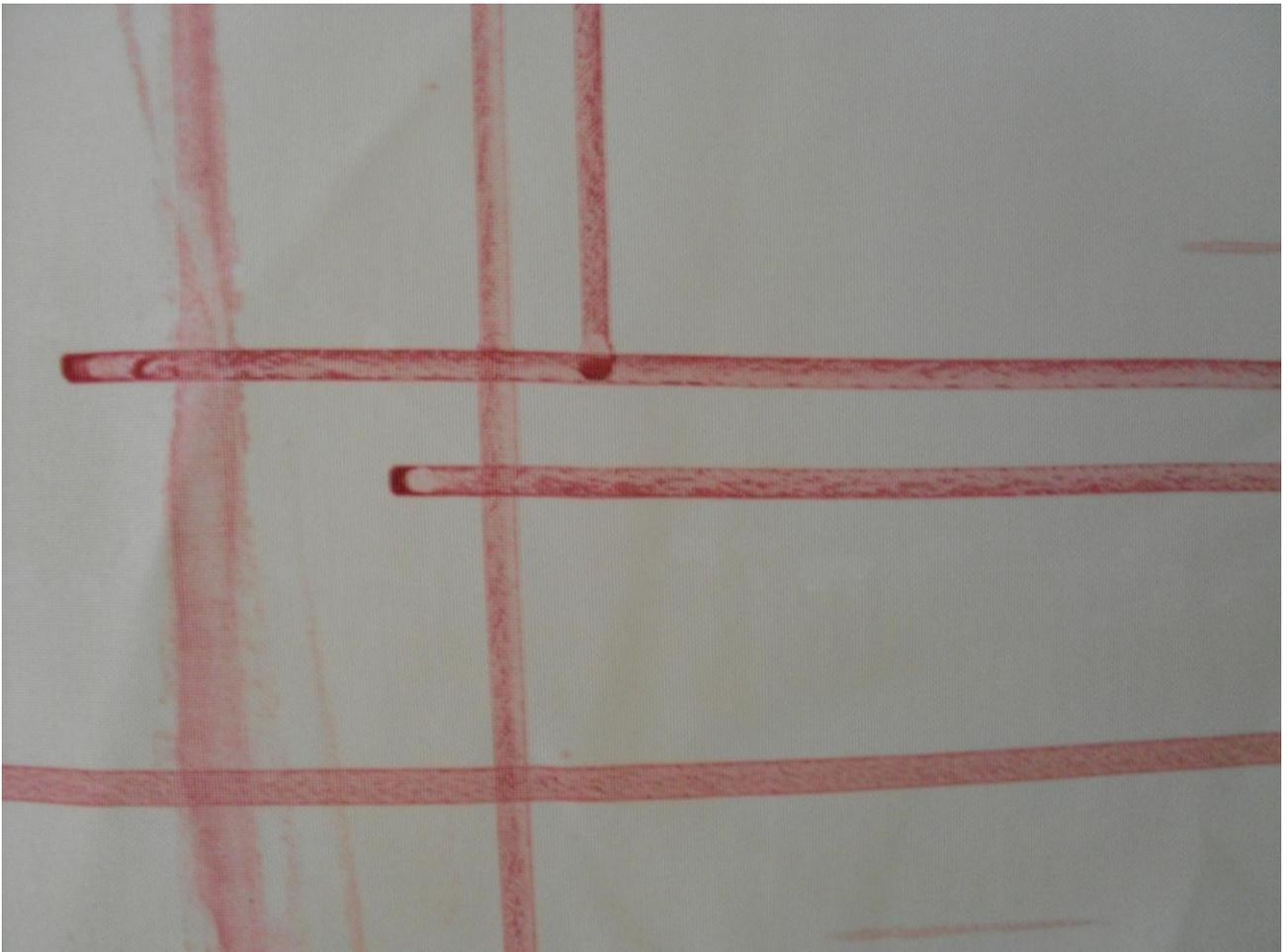


Imagem 9 S/T [detalhe] tinta óleo e voile, 300 x 200 cm, 2009.

Se aproximando da idéia de desenho, e mesmo de esboço, por sua estrutura repetitiva e a insistência no vazio, a cor parecia uma referência muito direta ao corpo, na idéia de sangue. Esse aspecto que já fora mais evidente nas pinturas de “manchas” (2006), levou ao abandono do uso desta cor em busca de uma palheta mais próxima da sutileza que da evidência.

Tomo emprestada do artista americano Kenneth Noland a distinção entre pintura e desenho:

Desenhar é a prática de projetar imagens ou proporções ou desenhos. Eu prefiro manter a necessidade de manusear os materiais, de fazer pintura. Eu prefiro trabalhar diretamente com as verdadeiras proporções e materiais daquilo que estou fazendo.<sup>29</sup>

É uma pintura precisa, e que é importante por que, diferentemente das anteriores, não é limitada por uma moldura (do correr do pincel), e sim por toques decididos em suas bordas, de onde partem caminhos que prometem se concretizar. Paradoxalmente, essa é a mesma estrutura das linhas para o ponto de fuga no Renascimento, linhas que partem da borda até o centro de interesse, ou o fato principal da imagem. No meu trabalho, essas linhas convergem para o vazio.

As linhas decorrem agora de escolha e controle, mais do que acaso. Não atravessam o suporte como a buscar seu extremo, como se o limite material fosse também seu limite. O percurso se interrompe em algum ponto, encontrando e desencontrando seus pares, configurando um trajeto. Ainda que a atuação se dê pelas bordas, a ação fluída será completada no centro da pintura, pelo olho vagante do espectador. O lugar da ação está nas margens, mas a pintura conduz o olhar até o centro, que lá chegando escapa, procura em meio ao vazio um apoio.

---

<sup>29</sup> NOLAND, Kenneth. In: **Em busca da essência**: elementos de redução na arte brasileira. Trad. Gabriela S. Wilder. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987, p. 13

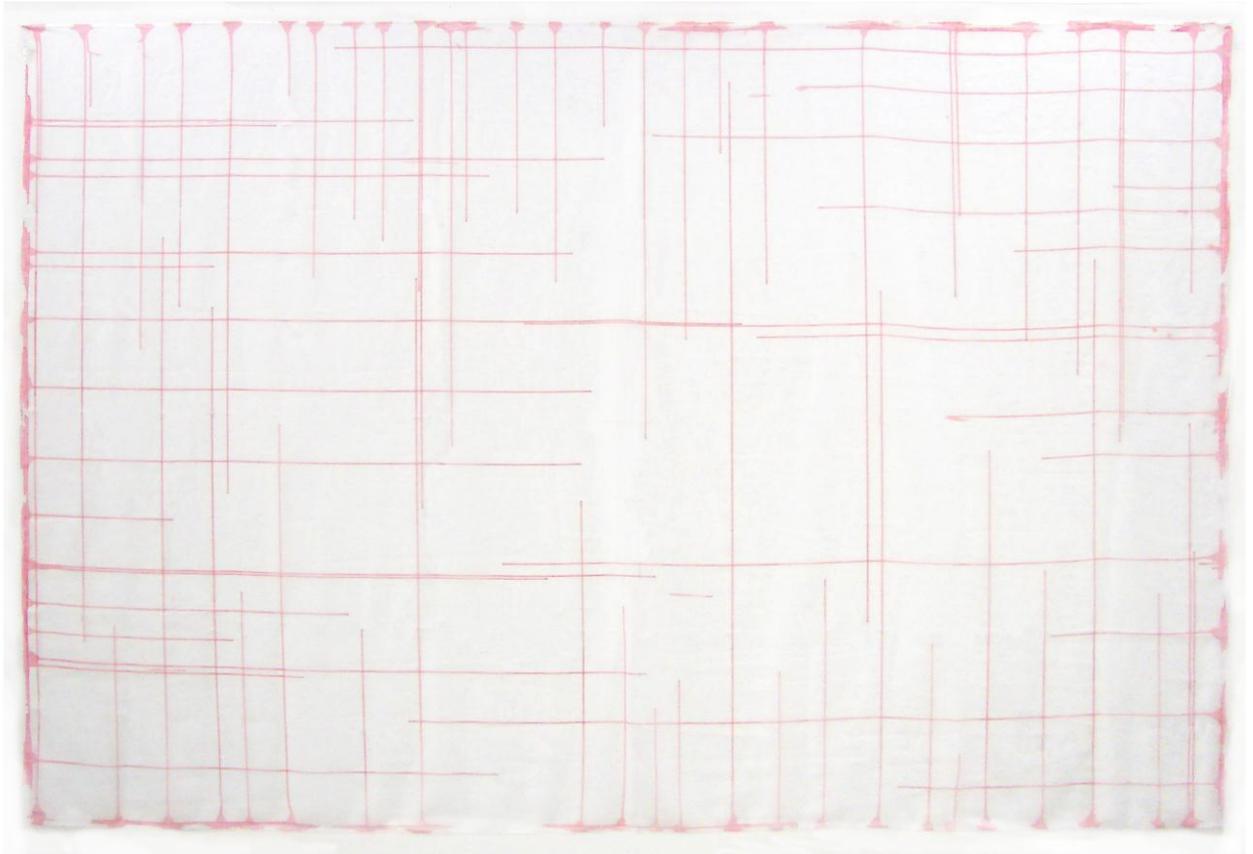


Imagem 10 S/T [pintura-grade] tinta óleo e voile, 300 x 200 cm, 2007.

A noção de tempo varia conforme o material utilizado, determinando a experiência do olhar. A água imprime velocidade à linha, ao correr sobre a trama, enquanto o óleo a torna viscosa, mais difícil, e por isso mais precisa, pois adentra os vãos do tecido repetindo sua geometria. O tempo maior de ação da gravidade e a impregnação do voile com o óleo tornam a visualidade mais densa e morosa, tornando o tempo, senão mais visível, mais espesso. A linha rápida do nanquim, quando corre sobre o óleo, espalha-se até seu limite, expandindo a ação primeira de seu derramamento.

Nesse refinamento da ação o olhar é contemplado com percursos mais generosos. O espaço planar torna-se paradoxal – é trama sobre trama, porém criam-se espaços, percursos a serem conquistados: os passeios possíveis do olhar. A condição de “ajuste” necessária diante de uma pintura é apontada por Brissac Peixoto: “O olhar tem de percorrer a superfície da pintura, é preciso manter uma distância preestabelecida do quadro: perto demais só se vêem retículas, longe demais perdem-se os detalhes.”<sup>30</sup>

Da ação depurada de pontuar a tinta emerge a presentidade de um espaço que não possui hierarquia. Não há indicativo de cima ou baixo, procura-se não limitar as possibilidades de entrada do olhar. A incompletude é a uma promessa, potência. A presença se dá com maior evidência através de um mínimo de elementos.

No trabalho Sem Título [pintura-grade] azul, apropriei-me da descoberta do trabalho preto com amarelo, e utilizei a mesma técnica, em azul sobre azul. Novamente a tinta óleo foi aplicada primeiro, para através da gordura limitar a dispersão da tinta aguada. Ao aplicar o nanquim o pingo percorreu uma linha reta, porém em cada intervalo produziu um quadrado.

---

<sup>30</sup> PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens Urbanas. São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2004, p. 209.

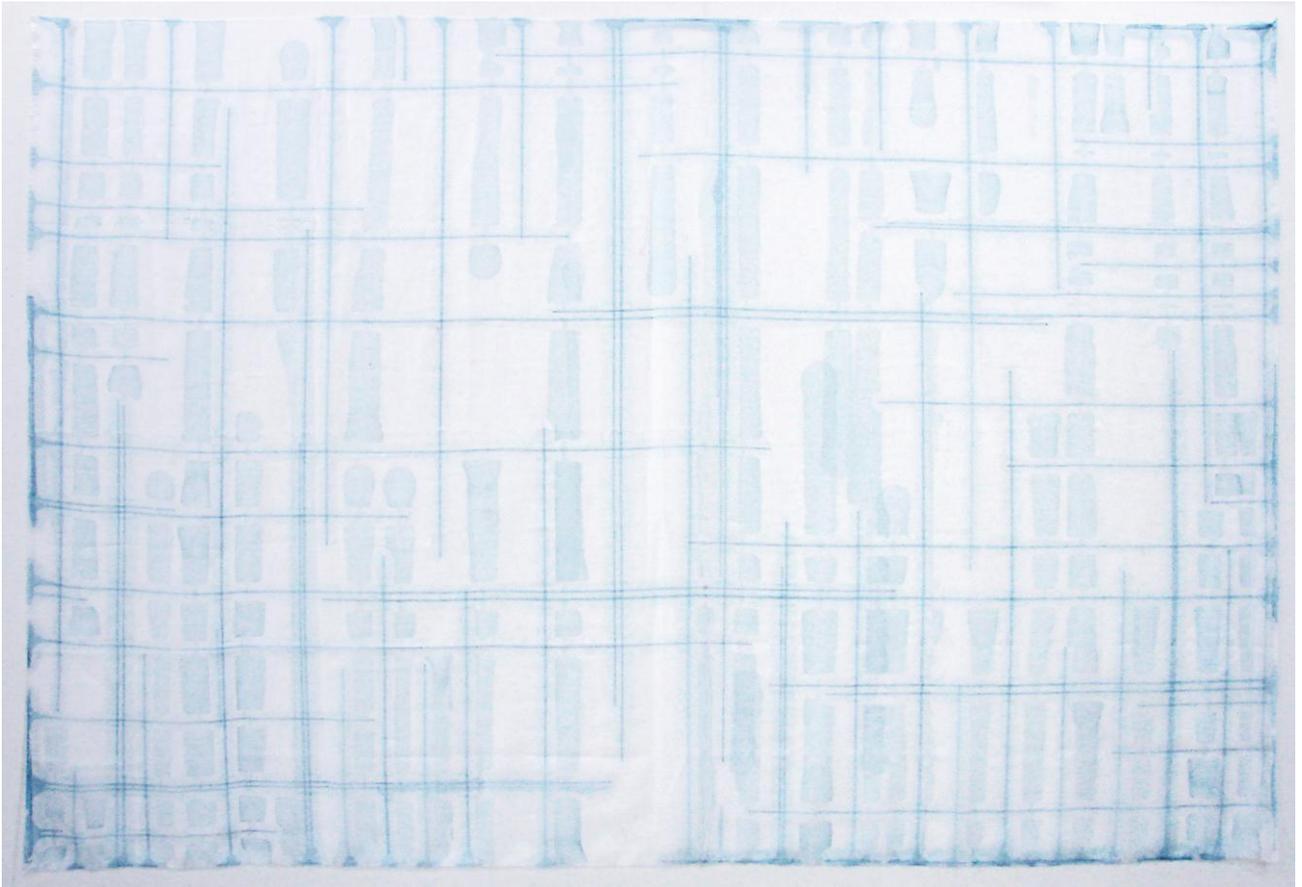


Imagem 11 S/T [pintura-grade] tinta óleo, nanquim e voile, 300 x 200 cm, 2007.

Através de um modo específico de aplicação pude produzir uma visualidade distinta. O preenchimento dos intervalos se deu de maneira mais sutil que as linhas, propiciando uma relação delicada. Espaços ficaram vazios para que o olhar pudesse completá-los, e novamente a presença e as ações se sobrepõem à possível volatilidade.

Esta pintura é o ponto de partida para a pesquisa de cores da produção mais recente, em que a referência primeira são as cores mais facilmente identificáveis ou repetidas para a representação de céu, na pintura, estabelecendo relações entre o corporal e o incorpóreo.

De uma segunda série de trabalhos, sobre papel, a série de nanquim branco relaciona-se de alguma maneira com a de voile. Embora o a priori dessa série seja a opacidade, em oposição à transparência do voile, nos dois casos atuou dentro e não sobre a superfície. A maior prova dessa atuação no papel se dá por sua contração onde a tinta passa, criando relevo nas áreas não tingidas. Nos primeiros estudos, usei o sulfite como suporte, e depois outro papel branco mais resistente, devido à dificuldade de manipulação dos trabalhos mais delicados.

Sabemos que a pintura deixa ver, junto de sua constituição final, seu processo. Um processo que evidencia, nessa pesquisa, ainda que de modo sutil, a presença de um corpo – que a produz. E o corpo que acolhe a pintura – suporte evidente. A questão do corpo na arte se coloca desde sua representação até as relações possíveis entre o trabalho e o produtor, o trabalho e o espectador, o trabalho e o lugar que o recebe e transforma. O corpo, na pintura, se coloca de diferentes modos, algumas vezes menos evidentes.



Imagem 12

**Henri Matisse**  
The Piano Lesson, 1916.  
Óleo sobre tela.  
245.1 x 212.7 cm

De modo geral, desde o impressionismo a figura humana vem gradativamente desaparecendo da pintura<sup>31</sup>. Henry Matisse foi o primeiro no século passado a dar livre expressão ao ato corporal de pintar<sup>32</sup> e produziu quadros bastante maiores que os de seus contemporâneos. As relações entre cor e corpo, em Matisse, passavam pela assunção de uma pincelada livre.

Pablo Picasso pintava com o pulso – gesto das pequenas pinceladas, e mesmo em Guernica, tela de grandes dimensões, a precisão do toque não se rende a libertação do gesto. Com essas observações pretendo sublinhar uma das participações do corpo na pintura no período moderno: não como figura, mas como presença.

Claude Monet ao produzir as *Nymphéas* dotou suas telas de até 12 metros de largura. Elas acabam forçando uma experiência emocional que a pintura de cavalete não seria capaz. Não vamos de encontro à pintura na parede; a pintura a ocupa e nos aborda diretamente. Ainda segundo Goossen, é impossível imaginar *Nymphéas* com a mesma espécie de poder emocional se contivesse figuras humanas.<sup>33</sup> Todo o seu

<sup>31</sup> FRIED, Michael Apud FRANSCINA, F. [et al.] **Modernidade e Modernismo** - Pintura Francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 193.

<sup>32</sup> GOOSSEN, E. A tela grande. In: BATCOCK, Gregori. **A nova arte**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 89.

<sup>33</sup> Idem, p.91.

impacto depende precisamente da ausência da figura. O humano reside fora da tela para poder completar-lhe o sentido.

O envolvimento corporal na realização da série [pintura-grade] provém de uma ocupação específica do suporte. Para atuar em suas bordas é preciso subir em algum apoio para alcançá-las. A cada ação as bordas são retomadas como lugar do gesto. A dimensão do braço presente na amplitude de movimentos nos trabalhos manchados dá lugar à precisão do toque do pincel. A diferença de ação promove diferentes noções de espaço na pintura.

Yves Klein, pintor francês, pode ser abordado como caso antagônico de abordagem e inserção do corpo na pintura. Nas suas *Antropometrias*<sup>34</sup> utiliza modelos como “pincéis” (os chamados “pincéis vivos”) para constituir as marcas na tela. Ele mesmo não toca a tela, atua como agenciador da ação, noção da qual me aproximo, apesar de tocar nas margens, enquanto Klein obtém de uma ordem verbal os resultados visuais. Em comum: um mínimo de matéria (pensando especificamente no International Klein Blue) impregnado de uma ação corporal.<sup>35</sup>



Imagem 13

**Yves Klein**  
Antropometria, 1960.  
198 x 128.2 cm

Seria impossível pintar essas linhas que partem de todas as bordas sem um deslocamento do corpo e da posição do suporte. Esses deslocamentos acabam gerando um processo de recuperação da gênese do trabalho na relação olhar x espectador, uma vez que as bordas de onde partem as linhas são constituídas de um acúmulo de tinta, como bolsas de onde se desprende o excesso de líquido.

Um amplo corpo físico é constituído de materialidade quase não-matérica. A pintura é proposta como um corpo frágil, delicado, em que a densidade virá do olhar, já que ela não se dá pela evidência física dos materiais, mas pela sutileza do tecido, das aguadas e seus percursos. Pela presença do que se entrega de uma vez: processo e produto.

<sup>34</sup> Yves Klein's Anthropometries.

Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=gGLv2GIR9sQ>> Acesso em: 2 mar. 2011.

<sup>35</sup> WEITEMEIER, Hannah. Klein. Trad. Alexandre Correia. Lisboa: Editora Paisagem, 2005.



Imagem 14 S/T [pintura-grade] tinta óleo e voile, 300 x 200 cm, 2009.

Anne Cauquelin fala das várias abordagens possíveis do corpo em arte, mas também da valorização a ação corporal do artista sobre os materiais:

Queremos o corpo. Mas o corpo, na arte, é tudo o que se quer: a mão do artista, que tensiona o corpo todo para a ação; essa tensão é também, evidentemente, o espírito, *cosa mentale*, que dirige a mão; corporal é a prática, que provoca o exercício, mas corporais também a meditação, a inteligência sem a qual prática alguma existe. Corpo também é a obra, que é material: tela, pigmento ou pedra, mármore, madeira, cimento; corpo também são todos os tipos de instrumento, e os suportes; depois, os instrumentos e as máquinas – porque são necessários, para misturar, carregar, transportar, suspender, depositar, instalar.<sup>36</sup>

A autora discorre sobre as implicações do corpo diante da arte digital, e do intangível esperado da obra de arte. Procuo pensar brevemente nas relações entre dimensão, corpo e pintura nessa produção, levando em consideração alguns aspectos principais: a relação do meu corpo durante a produção da pintura e a relação da pintura, pronta, com o lugar que a acolhe e o olhar.

Tomando o corpo como medida de uma ação – produzir arte, de um procedimento que deriva de raciocínios pictóricos específicos – sensibilizar superfícies, e de um resultado – abordar novamente o corpo de quem vê o trabalho, penso na arte como essa possibilidade de criar um parêntese, de inverter o processo de abordagem das imagens: ao invés delas nos “atacarem” no meio do caminho, nós as procuramos na galeria, no museu, na parede branca. Como alguém que abre um livro, buscamos o silêncio que elas podem nos proporcionar. Tentamos pousar o olhar.

---

<sup>36</sup> CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os incorporais**: contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins, 2008, p.57.

Segundo Michaud, o que o mundo atual nos exige é uma “interação distraída”<sup>37</sup>:

Não há por que escutar “religiosamente”, como se diz tão bem, a música do rádio do carro ou do elevador. Não há por que olhar “religiosamente” o último *reality show*. Não há por que ler “religiosamente” o último *best seller* para dormir de pé no metrô ou mudar de idéias.<sup>38</sup>

Lidamos ainda com a palavra escrita: marca de um corpo sobre o papel, tentamos justificar nossa existência em poesia vivida. E vivemos uma grande carência de “sentido”, nos diz o cineasta Wim Wenders<sup>39</sup>. Como a criança que ao dormir quer ouvir uma história, não importa tanto a história, e sim o sentido. Vivemos num mundo de imagens gratuitas, sem poesia. Paulo Pasta complementa a idéia por outro viés:

Eu gostaria que a pintura tivesse a mesma potência que a poesia tem. Eu penso que a poesia supõe um tipo de experiência particular. Se você quiser ter um consolo, não é no relato de um homem que fez coisas que você vai encontrar esse consolo, mas sim no relato do poeta, não na experiência comum, diária, mas numa vontade de transcendência disso. O poeta tem um lugar, cria um lugar de onde falar dessa outra experiência. Eu gostaria que a minha pintura tivesse isso também. Ontem, uma jornalista ... me perguntou se eu pensava no espectador quando pintava. Eu disse não. ‘E o que você gostaria que o espectador sentisse?’ Eu respondi: eu não sei; gostaria que ele sentisse a mesma coisa que eu sinto: uma espécie de suspensão.<sup>40</sup>

A idéia da poesia como transcendência é importante para essa pesquisa, e está presente na tentativa de fazer pender, junto das pinturas, um olhar sensível.

---

<sup>37</sup> MICHAUD, Yves. **El arte em estado gaseoso**. Ensayo sobre el triunfo de la estética. Trad. Laurence Le Bouhellec Guyomar. México: FCE, 2007, p. 101.

<sup>38</sup> Idem, p. 100.

<sup>39</sup> JANELA da alma. Direção: João Jardim e Walter Carvalho. Documentário. Intérpretes: Evgen Bavcar, Raimunda da Conceição Filha, Felipe, Gabriel, Arnaldo Godoy, Walter Lima Jr, Hermeto Paschoal, João Ubaldo Ribeiro, Oliver Sacks, Verônica de Jesus Santos, José Saramago, Hanna Schygulla, Marieta Severo, Agnès Varda, Wim Wenders. Brasil: Europa Filmes, 2002. 1 filme (76 min).

Disponível em: <<http://video.google.com.br/videoplay?docid=1046435147561692538&hl=pt-BR#>> Acesso em: 12 dez. 2010

<sup>40</sup> PASTA, Paulo. **Um Lugar Para se Poder Estar**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998 (Artistas da USP, 10); pp. 169-187. Entrevista. p. 171

A pintura é um meio que perdura, apesar ou paralelamente a tantas novas práticas instauradas, principalmente, na segunda metade do século XX. As práticas artísticas das décadas de 1960 e 70, especialmente a *body art*, desviam a imagem de uma representação de um corpo idealizado, “seja através de uma ação ou pela ênfase da sexualidade, a utilização de fluidos e odores.”<sup>41</sup>



Imagem 15

**Jackson Pollock** painting,  
Summer 1950,  
Foto: Hans Namuth

Na pintura, através das grandes telas do Expressionismo abstrato, e especialmente na produção de Jackson Pollock<sup>42</sup>, podemos pensar na relação entre dimensão e corpo. A tela grande surge da libertação física que permitiu ao seu ato de pintar, deslocando o gesto de pintar – a pincelada – para a resistência ao ato de pintar – a ação, dado a presença do corpo. “E se o corpo todo for envolvido, necessita-se de um campo visual suficientemente grande para admiti-lo”<sup>43</sup>, e essa inserção do corpo todo como ferramenta abre possibilidades à performance e a nova e importante presença do corpo nas décadas seguintes.

Se Pollock desinstrumentaliza o gesto, sua ação ainda promove uma marca facilmente reconhecível. O “idealismo” da marca ou modo do artista não se desfaz em Pollock, e, como uma das questões importantes do Expressionismo abstrato, tem sua discussão “exacerbada” pelo Erased De Kooning, de Rauschenberg<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p. 8

<sup>42</sup> **Jackson Pollock 51**, Hans Namuth.

Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=CrVE-WQBcYQ>>  
Acesso em: 2. Mar. 2011.

<sup>43</sup> GOOSSEN, E. A tela grande. In: BATCOCK, Gregori. **A nova arte**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 92

<sup>44</sup> **Erased De Kooning**. Robert Rauschenberg.

Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=tpCWh3IFtDQ>>  
Acesso em: 2 mar. 2011.

Helen Frankenthaler<sup>45</sup> é uma artista da qual, como tantos outros, não tive contato pessoal com nenhuma obra, conheço apenas através de reproduções. No início da pesquisa, havia uma identificação com a produção de pintura norte-americana das décadas de 1940 e 1950, também conhecida como “expressionismo abstrato”. Embora somente mais tarde tenha visto quadros de Pollock e Rothko, esses artistas também foram importantes referências, levando em consideração a idéia de pinturas de grandes dimensões. Como pontua Michaud:



Imagem 16

**Helen Frankenthaler, 1969.**  
Foto: Ernst Haas.

Com as pinturas respingadas (*drips*) de Pollock e as *escavações* de De Kooning nasceu um novo espaço pictórico. Esse espaço já não era um espaço de representação, mas um espaço de projeção em que o corpo do pintor está presente em sua totalidade.<sup>46</sup>

A técnica e mudança de sentido adotadas por Helen Frankenthaler a partir de Jackson Pollock são relevantes. Partindo da observação dos trabalhos em preto e branco (Galeria Betty Parsons, 1951) de Pollock, Helen estende sua tela no chão e verte a tinta sobre a mesma, tomando da técnica do colega, como meio de instituir sua própria visualidade. Esfrega a tinta mais diluída sobre uma tela não preparada, penetra suas fibras. O resultado são manchas que se entranham na superfície da tela, criando um espaço mínimo e dado por sobreposição de formas abstratas e por vezes muito delicadas. Mesmo partindo tecnicamente de ações similares (depositar a tinta sem o gesto evidente da pincelada), os resultados são totalmente diversos.

<sup>45</sup> Helen Frankenthaler é uma pintora norte-americana, nascida em 1928 e comumente associada à chamada “segunda geração” do Expressionismo Abstrato.

<sup>46</sup> MICHAUD, Yves. **El arte em estado gaseoso**. Ensayo sobre el triunfo de la estética. Trad. Laurence Le Bouhellec Guyomar. México: FCE, 2007, p. 70.

Interessava a Helen o caráter aquoso e transparente que a diluição promove através de sua técnica de coloração por embebição:



Imagem 17

**Helen Frankenthaler**  
Coral Wedge, 1972  
Tinta acrílica sobre tela  
81 1/2 x 46 1/2 inches

Eu não tinha o desejo de copiar Pollock. Não quis pegar num pau e mergulhar numa lata de verniz. Precisa de algo mais líquido, mais aguado, mais fino. Toda a minha vida tenho sido atraída pela água e pela transparência. Adoro a água; adoro nadar, observar paisagens marítimas em mudança. Uma das minhas brincadeiras preferidas era encher o lavatório com água e pôr verniz para as unhas lá dentro para ver o que acontecia quando as cores vinham à superfície, fundindo-se umas nas outras ao flutuarem, ao mudarem de forma.<sup>47</sup>

A unidade entre a tela e a tinta, a impregnação a partir da utilização de tintas extremamente diluídas, similar ao material que utilizo, e ainda que haja diferença de aplicação e de resultado, as condições materiais e técnicas como determinantes de uma visualidade são pontos de contato entre a minha produção e o interesse pelos líquidos de Helen Frankenthaler<sup>48</sup>.



Imagem 18

**Helen Frankenthaler**  
Untitled, 1982  
Tinta acrílica sobre tela  
12.7 x 17.78 cm

<sup>47</sup> FRANKENTHALER Apud. HESS, Barbara. **Expressionismo abstrato**. Taschen, 2005, p. 80.

<sup>48</sup> **Helen Frankenthaler**.

Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=PsoaxUcwp3s>>

Acesso em: 2 mar. 2011.

A pintura tradicionalmente se apóia sobre a tela. Na modernidade, a tela é assumida, pois não está mais a serviço da ilusão.

No Renascimento, a tela é pensada como se fosse uma janela transparente através da qual se vêem os objetos; e nestes objetos assim representados, quanto mais nítido for o quadro, mais eficaz será a obra, proporcionando maior ilusão da paisagem vista do outro lado da tela.<sup>49</sup>

Em oposição à idéia de janela instituída no Renascimento, o período moderno trata a pintura como muro. Segundo Tassinari:

Se a imagem de uma pintura perspectiva é o vidro transparente de uma janela, o de uma pintura moderna é um anteparo. O pintor moderno pinta sobre tal anteparo, enquanto o pintor naturalista camufla a opacidade inicial da superfície pictórica em um plano transparente.<sup>50</sup>

O suporte é a possibilidade de concretizar a arte. O lugar da pintura produzida é o lugar da ação do pintor sobre o suporte, mas também o espaço implicado com a visualidade e o dialogo das diversas ações que produzem o “quadro”, que permanecem no quadro, que se refazem sob a presença do espectador. Pensando em Sued: superfície é o lugar onde atuo.<sup>51</sup> Tudo depende dessa superfície, da sua resistência, da sua extensão, da sua rugosidade, da sua possibilidade; se existe espaço, ele é dado pela sobreposição das tintas, e depois, das pinturas uma sobre a outra, nas “pinturas pendentes”. A ação se dá no limite do lugar. A trama ortogonal do tecido dialoga com a trama criada pelos escorridos da tinta aguada, reforçando sua condição planar, de superfície rasa; esse é um lugar criado por dois tipos de ação: a minha e a do acaso. A primeira ação era determinada por uma ação quase automática, em que o gesto desenhava formas livremente. Na

<sup>49</sup> MONTY, Liv. O sentimento do espaço. In: **Revista Arte em São Paulo**, nº16. São Paulo, Junho 1983.

<sup>50</sup> TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001, p. 30-31.

<sup>51</sup> SUED, Eduardo. **Eduardo Sued**. Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Padilla. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. (Coleção Palavra do artista)

segunda a manipulação do acaso será essencial para a criação da grade.

Matesco relata as mudanças ocorridas na relação corpo e arte, e a pintura tem papel importante nessa nova situação:

No cenário artístico, a relação entre corpo e arte adquire novas referências a partir do pós-guerra: a tela foi gotejada e salpicada por Jackson Pollock, rasgada por Lucio Fontana e furada por Shozo Shimamoto. No *Manifesto branco*, que Fontana escreve em 1946, a arte é definida como gesto, e não meramente como objeto; ao rasgar a tela, ele não representa o espaço, mas o cria. Da mesma maneira, no Japão, entre 1949 e 1952, Shozo Shimamoto faz buracos em suas telas. Pollock, Fontana e Shimamoto subvertem o espaço pictórico tradicional e introduzem acaso e ação como cerne da criação artística.<sup>52</sup>

Atuo diretamente sobre um tecido, o voile, sem chassi, o que importa é a ação, e, como coloca Clarice: “Quando pinto respeito o material que uso, respeito-lhe o primordial destino.”<sup>53</sup> Não seria o chassi que garantiria a pintura, na verdade, promoveria mais uma vez a negação do pano como tal. Entre a janela da tradição e o muro da modernidade, adotei a “cortina”. O “atrás” está dado, porém não sem mistério: como a cortina que propicia certa privacidade e proteção. Anne Cauquelin estabelece relações entre o lugar e o vazio:

É impossível pensar o lugar (*topos*) separadamente do vazio: acabamos de ver que o vazio só se torna lugar se um corpo o ocupar. O lugar emerge do vazio como aquilo que repentinamente é ocupado por um corpo, mas esse mesmo lugar volta a ser vazio se esse corpo lhe for subtraído. De alguma maneira o lugar também é intangível, sempre prestes a se esvanecer na medida do movimento dos corpos, de suas idas e vindas.<sup>54</sup>

O vazio é antecessor de algo, é promessa, e não ausência. Aguarda apenas a ação que o fará dialogar com o preenchimento precário. O vazio e o impregnado nessa pintura possuem a mesma essência de promessa. Como o espaço necessário na pintura de uma anunciação, espaço entre o anjo

<sup>52</sup> MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p. 42

<sup>53</sup> LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 50.

<sup>54</sup> CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. São Paulo: Martins, 2008, p. 37.

e a virgem no qual poderão estabelecer um diálogo. Mesmo a grade, que poderia salvar o olhar de atravessar a superfície se interrompe em uma quase completude. Está tudo acontecendo, fluindo, preenchendo e esvaziando, pois a ação perdura. Perdura porque não se completa.

O voile possui aparência etérea, que por si só não oferece resistência ao olhar, deixando ver através de si. As tintas não são aplicadas aqui com o intuito de cobrir-lhe, e sim de dialogar com sua condição, por isso são extremamente diluídas, para que possam ora fluir, ora entranhar, sempre se incorporando ao suporte e constituindo com ele uma pintura descarnada: que cobre uma área, mas não a veda. Um corpo que é aparência já que não tem opacidade suficiente para se sobrepor ao voile – adere, cobre e revela ao mesmo tempo.

O relacionamento específico entre a grade e a superfície promove uma situação contraditória. Segue a superfície da tela, duplicando-a, afirmando essa mesma superfície, entranhando-a. Mesmo assim, ainda é uma imagem – sua malha, rede de coordenadas e repetição – ainda funcionam como uma figura, tratando sobre a superfície, ao mesmo tempo revelando-a e ocultando-a. Não chega a ser uma incerteza, mas um processo. De aparecer. De desaparecer.

---

A produção em voile, que toma a transparência como qualidade essencial do trabalho, tem de lidar com as interferências do ambiente que acolhe essas pinturas. A princípio, o espaço expositivo ideal para recebê-las seria o mais neutro possível, com paredes brancas e lisas.

No processo de produção dessas pinturas, ao contrário disso, elas sofrem a interferência e convivência dos objetos cotidianos. O lugar de sua produção foi a residência em que

vivi esses meses, e, desse modo, a sala e os móveis tinham como fundo a parede plastificada e o voile sobreposto a ela.

As pinturas e desenhos existem, então, em duas situações contraditórias: a primeira, de extrema interferência do ambiente externo e um convívio íntimo com quem a produz, e a segunda de isolamento asséptico e mesmo visual proporcionado pelos espaços de exposição.

Como sabemos, a neutralidade dos museus, galerias e espaços expositivos é uma construção que envolve aspectos ideológicos<sup>55</sup>. Se, por um lado, foi importante para garantir o status de arte das diversas experimentações dos anos 60, especialmente, por outro vê seu modelo repetido “sem reflexão”, como “solução pronta” na contemporaneidade.

A seguir discutiremos de que modo se dá a circulação da produção entre os distintos espaços e se a relação com esses pode ser determinante da visualidade e mesmo modificar importantes questões, como o posicionamento do trabalho diante do olhar.

---

<sup>55</sup> O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do Espaço da Arte. Trad. Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 5.



Imagem 19 [pinturas-pendentes] na Pinacoteca do IA. Tinta óleo e voile, 300x200 cm, 2011.

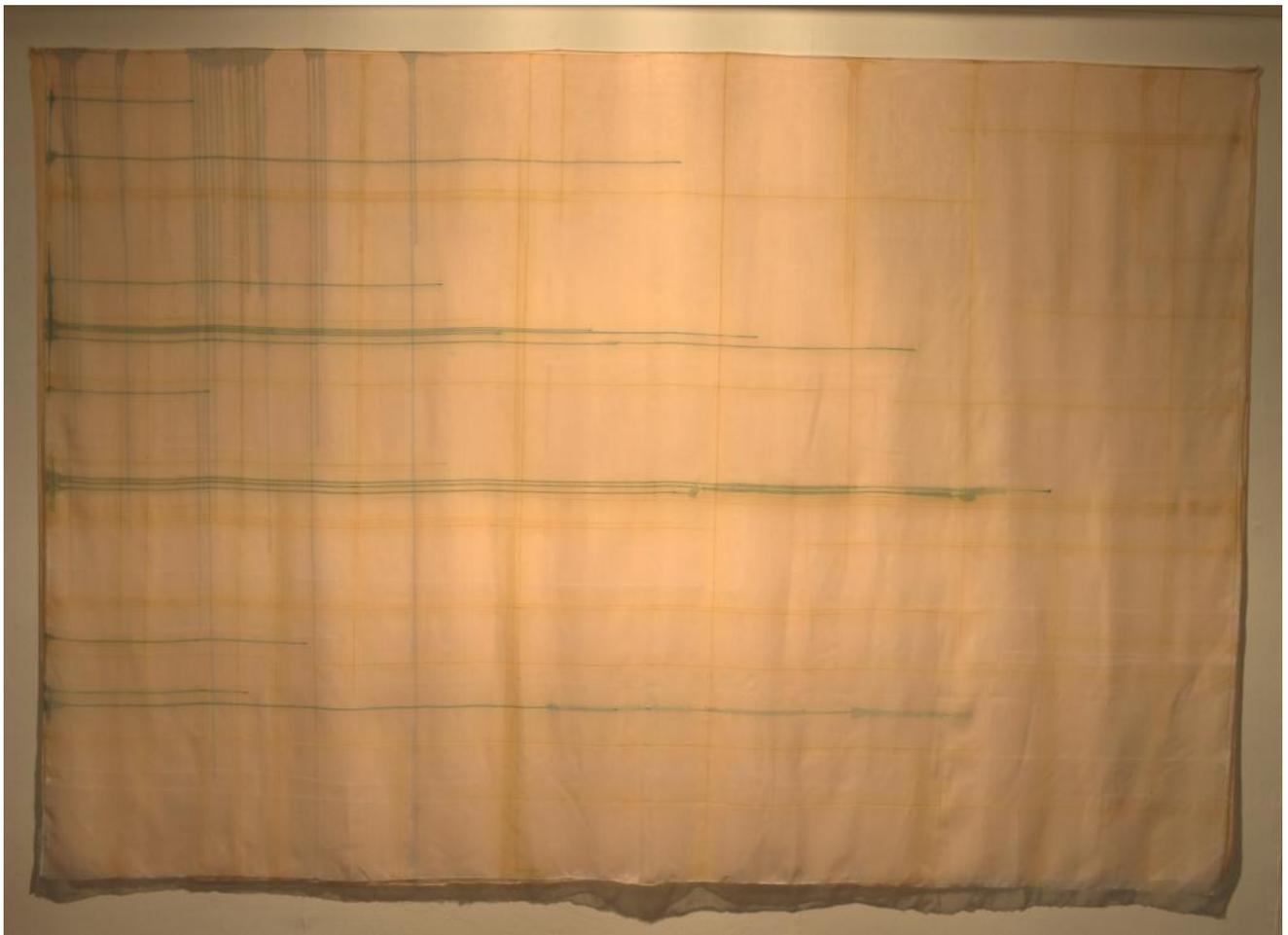


Imagem 20 S/T [pinturas-pendentes] Tinta óleo e voile, 300x200 cm, 2011.

Queixei-me da pintura<sup>56</sup>. De que era impossível olhá-la sem remeter a um passado. Queixei-me mesmo do aparente anacronismo de produzi-la, pensá-la. Das dificuldades de lidar com sua pesada História, da Arte, tudo em maiúsculas, e eu infame, minúscula. Suas incontáveis superações e a já pouco surpreendente persistência na contemporaneidade.

Essa prática de dizer com cores. Essa tentativa de tradução do mundo. Essa possibilidade de mundo. Esse objeto de estudo, prático e teórico. Esse fazer, processo, duração. Essa experimentação material e dos sentidos. Talvez a pintura seja mesmo uma questão de persistência. Da utopia da permanência. Da ilusão de que uma imagem possa se sedimentar a tal ponto de não ser superada por uma mudança de tecnologia.

Talvez a pintura seja uma memória doentia, uma obsessão nostálgica. E se for assim, o que essa nostalgia nos diz dessa condição contemporânea? Clarice Lispector me completa o pensamento: “Não quero perguntar por que, pode-se perguntar sempre por que e sempre continuar sem resposta: será que consigo me entregar ao expectante silêncio que se segue a uma pergunta sem resposta?”<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> LISPECTOR, Clarice. “A quinta história”. In: **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro, Rocco, 1998: p. 147.

<sup>57</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva: ficção*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 13-14.

**Pinto como quem escreve: uma linha, outra, e ainda. Uma reforçando o sentido da outra: texto. Teço essa geometria de segredo: não digo. Repito.**

**Espero: as palavras linhas têm seu tempo. Secam. Posso reescrevê-las em outra margem da pintura.**

**Recomeço, da esquerda para a direita. Uma linha, duas, muitas. A palavra solta pelo pincel segue um sentido, apenas: o da sua gravidade.**

**Como se o que pudesse ser dito coubesse exatamente na tinta que a caneta carrega, a linha se interrompe em quase encontros.**

**A linha que escorre: condensação de palavras que se precipitam.**

Poderia se dizer, de maneira redutora, que a função tradicional da pintura seria repetir o mundo. Uma fração, recorte, fragmento de mundo sobre tela, através da imitação: seja do olhar (perspectiva) seja dos próprios objetos e aparentes vazios que nos cercam. Pelo menos até os chamados impressionistas borrarem a noção de arte através de suas pinceladas que se sobrepõem ao mundo.

Desde a década de 1980 especialmente a pintura (cabe dizer que não só ela) visita a história da arte em busca de referências, muitas vezes usadas de forma irônica ou mesmo bem humorada, como pontua Michaud:

A partir de meados dos anos 80 há uma retomada dos “movimentos” e correntes que se sucediam, à idéia das vanguardas, com uma história que continua sempre em busca de um novo sempre mais novo, sem que as mudanças pareçam levar a algum tipo de objetivo. (...) A proliferação terminológica usada para designar estilos e escolas novas se multiplicou durante alguns anos, com um frenesi que confundia: se falava às vezes de foto realismo, de nova imagem, figuração livre, de transvanguarda, de *bad painting*, neoexpressionismo, simulacionismo, neogeo, neoconceitualismo, etc.<sup>58</sup>

Como a pintura poderia lidar ou mesmo escapar de tamanha história, sem passar pela idéia de repetição? “Repetir é, simultaneamente, procurar recriar o mesmo, e produzir a diferença. Repetir o irrepitível significa, em arte, abrir as obras às infinitas possibilidades do novo”.<sup>59</sup> Observo nas pinturas de Giorgio Morandi, por exemplo, uma repetição de elementos que, ao invés de retirar-lhe o sentido, o reforça, por estabelecer relações. Essa pintura fala menos das coisas do mundo que de si mesma, as garrafas e os objetos ali presentes são uma mera desculpa para que a pintura se dê. O espaço produzido é de uma profundidade rasa, não de ordem perspectiva, mas

---

<sup>58</sup> MICHAUD, Yves. **El arte em estado gaseoso**. Ensayo sobre el triunfo de la estética. Trad. Laurence Le Bouhellec Guyomar. México: FCE, 2007, p. 81.

<sup>59</sup> CATTANI, Icleia Borsa. Da trama ao infinito. In: **Pensamento crítico**. FARIAS, Aguinaldo. (Org.). Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p.138.

decorre de um fazer. De uma mudança de direção das pinceladas se produz um canto.

Pintar parece algo próximo de estar vulnerável. Ao suporte, às tintas, ao peso de toda história que antecede o meu fazer. Mas não quero falar desse tipo de repetição, e sim da que se dá dentro de um mesmo trabalho de arte. Para isso, recorro à produção da artista Niura Bellavinha.<sup>60</sup> Sua produção em pintura, com ênfase na questão da cor, por vezes extrapola os limites da tela, porém nesse momento será a produção sobre tela, presente na exposição “À vida”<sup>61</sup>, de que vamos nos aproximar.



Imagem 21

**Niura Bellavinha**  
Espelho Móvel  
Lagoa Rodrigo de Freitas

Restringindo sua paleta ao vermelho e suas variações, Niura produz faixas na tela através de jatos de água e de ar, em alta pressão, impregnando a superfície da tela com pigmento, e mesmo atravessando-a<sup>62</sup>. A repetição da cor e do gesto gera seqüências de faixas brancas. E telas que parecem espelhar-se uma na outra, mas que, como reflexo, não cumprem a promessa de se igualarem.

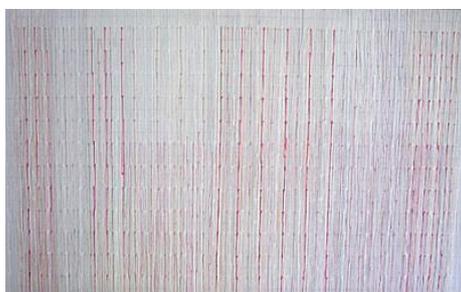


Imagem 22

**Gisela Waetge**  
Sem Título, 2005  
Da série Receptáculos  
100 x 100 cm

A luz, nessas pinturas, não ocorre por adição: é dada pelos intervalos entre as faixas, e, muitas vezes, escavada à sopra. É a própria carne da tela que se mostra em branco, depois de submersa em tinta, resgatada pela água que vem revelá-la. As relações entre luz e cor serão exploradas também no trabalho “Espelho móvel”, em que as lagoas viram reflexos de suas pinturas.

<sup>60</sup> Niura Machado Bellavinha, artista brasileira nascida em Belo Horizonte (MG) em 1962, especializou-se em pintura e litografia na Escola Guignard/Universidade do Estado de Minas Gerais, foi aluna de Amílcar de Castro e Iberê Camargo. Reside e trabalha atualmente no Rio de Janeiro.

<sup>61</sup> BELLAVINHA, Niura Machado. Luzes sobre pintura [texto de Agnaldo Farias]. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Paço das Artes, 2006.

<sup>62</sup> **Niura Bellavinha- Catálogo, de Marcos Ribeiro.** Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=waoPbPK1Hw>> Acesso em: 2 mar. 2011.

**Niura Bellavinha Edipo.** Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=fz4hjd\\_fVp4](http://www.youtube.com/watch?v=fz4hjd_fVp4)> Acesso em: 3 mar. 2011.

O trabalho de Gisela Waetge<sup>63</sup> provém de procedimentos similares aos que utilizo. Usa da gravidade para construir o trabalho, porém o resultado não depende dessa ação, e passa a negá-la depois de constituído de maneira delicada e intimista. A repetição reforça seu sentido, pois poderia ser monótona, mas a sutil variação tonal, o ritmo decorrente das interrupções dos escorridos e a variação mínima entre as linhas demanda mais tempo para o olhar abarcá-la. Nessa pintura calculada o olhar se prende nas pequenas variações possíveis.

A grade como elemento organizador do espaço, o uso de tintas diluídas e o uso de um suporte frágil e delicado como o papel, são questões em comum, embora possa ser verificada em sua produção, especialmente do ano de 2001, uma predominância da verticalidade nas linhas. E a partir daí começo a entender as diferenças: o que me interessa na geometria? Interessa uma geometria que decorre de um cálculo fora dos padrões matemáticos, em que o limite de uma linha é dado pela matéria que a constitui, um quadrado é dado pelo cruzamento, casual ou programado, que dialoga diretamente com a superfície em que se insere. O quadrado pintado não poderia ser mais real na natureza, e ainda assim, essa pintura não diz muito sobre o mundo fora dela.

A repetição da ação também me interessa por essas variações sutis. O que poderia limitar as possibilidades de criar é justamente o que promove a diferença entre as pinturas. Dispondo dois trabalhos um em frente ao outro, tenho dois espelhos. Mas eles não refletem outra coisa senão um ao outro, como nas pinturas de Niura, e, ainda assim, não se repetem.

---

<sup>63</sup> Gisela Martins Waetge, artista brasileira, nasce em São Paulo (SP) em 1955, onde forma-se arquiteta em 1980. Atualmente reside e trabalha em Porto Alegre.  
**Documentário - Pintura, da matéria à representação - Gisela Waetge - Parte 05.**  
Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=vgzPfmjUXE>> Acesso em: 20 jan. 2011.



Imagem 23 S/T [pintura pendente] tinta óleo e voile 300 x 200 cm, 2010.

## VII - Da Minha Aldeia

Da minha aldeia veio quanto da terra se pode ver no Universo...  
Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer  
Porque eu sou do tamanho do que vejo  
E não, do tamanho da minha altura...  
Nas cidades a vida é mais pequena  
Que aqui na minha casa no cimo deste outeiro.  
Na cidade as grandes casas fecham a vista à chave,  
Escondem o horizonte, empurram o nosso olhar para longe  
de todo o céu,  
Tornam-nos pequenos porque nos tiram o que os nossos olhos  
nos podem dar,  
E tornam-nos pobres porque a nossa única riqueza é ver.

Fernando Pessoa

(Alberto Caeiro, O Guardador de Rebanhos)

O deslocamento entre uma cidade e outra, e as dificuldades de leitura e concentração, nessa circunstância, geram a sensação de “tempo perdido”, que incita a reflexão sobre o assunto. Em “Ser-Tempo”<sup>64</sup>, Comte-Sponville diz que: “Tudo passa, tudo muda, tudo desaparece – salvo o próprio tempo e esse aparecimento-desaparecimento de tudo, que chamamos de mundo ou presente.”<sup>65</sup>

Olho para fora, tentando fixar o olhar no que corre, no que não permanece, no que se assemelha vagamente à outras paisagens, outros presentes. Queria poder demorar-me, como quem prolonga um instante. Discernir entre as árvores, pontuar limites, ver desfazer as sombras das nuvens. Novamente Comte-Sponville complementa o desejo e o pensamento: “Porque o tempo não se limita a passar: ele foge, ele é inapreensível, ele se furta tanto à análise quanto ao pensamento, mas sempre permanece. Como não existiria, ele que a tudo resiste, a que nada resiste?”<sup>66</sup>

Nesse sentindo, muito pessoal e restrito, parece que as idéias de tempo e de paisagem se complementam: a paisagem que corre – o tempo que escorre, visível através da janela do ônibus. A paisagem como inapreensível. Ainda assim, tento contê-la, mesmo precariamente. Penso que se condensam instantes no vidro, e que esse é o adensamento possível: ver através.

Fotografo, mas quase às cegas, numa seqüência imprevista. Ativo o modo seqüência no celular, aponto a minúscula lente para a janela. O acaso, que já foi determinante na produção das pinturas, especialmente na fase de manchas, é retomado como procedimento na “Seqüência de esperas”. Se não é dado pela imprevisibilidade dos materiais, lida com as

---

<sup>64</sup> O autor, nessa circunstância, falava para uma platéia de físicos, sobre o entendimento filosófico da idéia de tempo.

<sup>65</sup> COMTE-SPONVILLE, André. **O ser-tempo**: algumas reflexões sobre o tempo da consciência. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 22.

<sup>66</sup> Idem, p.22.

possibilidades de previsão do mundo – esse que corre junto com o ônibus.

Mundo fugidio, mundo desmoronante, mundo em desfazimento. O que esperar do mundo? Nada, nem mesmo que se mostre. O que esperar da arte? Nada, nem mesmo que se mostre. Ou pelo menos, não tão facilmente.

Concordo com Guignard: paisagens e pequenas cidades são mais afeitas á diluição do que os blocos de uma grande cidade. Meu olhar está contaminado, desde que vi seus quadros. Meu olhar, desde então, não entendeu mais como sutileza a geometria, compreendeu a dramaticidade de um encontro de ortogonais. Porém não posso, como Guignard, me deter a uma mesma paisagem.

A paisagem como exercício do imprevisível, ainda que quase sempre a mesma. A paisagem como ensaio de um controle, sempre incompleto. Minhas paisagens são de janelas móveis, contra meu desejo. Imagens contrariadas. Porém fotografias/lembranças que cabem em uma bagagem de mão, em um celular. Imagens que pedem pouca mobilização, apesar de dependentes da mobilidade de um corpo que não pode se demorar. O olhar procura se deter onde o corpo não pode.

Assim como a pintura, essas fotografias não se dão por afirmação ou convicção: são um lugar que não oferece a certeza do que é. Como na pintura, muitas vezes se desfaz a idéia de uma linha de horizonte: não há positivo ou negativo, organização esperada do espaço. Paisagem e pintura são idéias fortemente vinculadas à noção de construção, e de seu ocultamento em nome de uma ilusão.

A escala de cores, desbotada: escala de vapores e condensações. Algumas vezes temos escorridos, memória das pinturas, mas oscilamos entre o desejo de definição e sua impossibilidade. Imagem em condensação, se formando, se criando, fluindo, imagem-gerúndio, mundo a se fazer – ou



Imagem 24 Renata Job. Fotografia digital; dimensões variáveis; 2009.



Imagem 25 Renata Job. Fotografia digital; dimensões variáveis; 2009.



Imagem 26 Renata Job. Fotografia digital; dimensões variáveis; 2009.

desfazer? A paisagem me escapa como a pintura: me entrego ao risco.

Horizonte é uma palavra que deriva do grego, cujo significado original é “limitar”. Assim como a visão em perspectiva, a linha do horizonte não existe na realidade, é uma convenção, arbitrariedade. Assim como o tempo, uma tentativa humana de medir, mensurar, e, ainda que ilusoriamente, conter um fluxo. (Na verdade, segundo o entendimento de Comte-Sponville, o tempo existe independentemente da percepção humana. O que depende de nosso intelecto é a noção de temporalidade, esse tempo que contempla um passado e um futuro.)<sup>67</sup>

Como a produção artística. Além das demandas acadêmicas, das justificativas pessoais, poéticas e práticas, há sempre um nível de arbitrariedade. Também ela é uma tentativa de medir, mesurar e, ainda que ilusoriamente, conter um fluxo: do mundo, da vida, das escolhas.

Percebo, na banalidade de olhar pela janela, que está anoitecendo, e vejo na mudança de luz da rua para dentro. Percebo que o anoitecer e o amanhecer são os momentos do dia em que mais temos consciência da passagem do tempo: a mudança de luminosidade demonstra nossa impossibilidade de contê-lo.

No artigo “A paisagem como territorialidade na arte contemporânea”, Maria Amélia Bulhões aborda a presença da paisagem na produção atual de arte, “não mais como categoria, (...) mas como formas de recuperação das possibilidades poéticas da relação do indivíduo e seu entorno, que parece às vezes perdida, mas que, na realidade, emerge cotidianamente no imaginário de todos”.<sup>68</sup>

A autora utiliza-se de três categorias de análise, buscando determinar os modos de aparição da paisagem na

---

<sup>67</sup> COMTE-SPONVILLE, André. **O ser-tempo**: algumas reflexões sobre o tempo da consciência. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 28.

<sup>68</sup> BULHÕES, Maria Amélia. A Paisagem como territorialidade na arte contemporânea. In BULHÕES, Maria Amélia e KERN, Maria Lúcia Bastos (org.), **América Latina: Territorialidade e Práticas Artísticas**, Rio Grande do Sul, UFRGS Editora, 2002, p. 164.

arte através das atitudes dos artistas, sendo elas a *contemplação*, *interferência* e *absorção*. Para esse estudo, a categoria *absorção* seria a mais relevante, sendo assim descrita pela autora:

A *absorção* da paisagem que alguns artistas realizam não é a representação, ou a identificação direta de uma visualidade perseguida na busca de sua reprodução. Ela se dá pela incorporação de imagens fortes, de um entorno geográfico marcante e permanente na memória, em uma vivência da territorialidade que os muitos deslocamentos impostos pela realidade contemporânea não apagaram.<sup>69</sup>

Qual é a minha paisagem? A desejada é qualquer uma emoldurada por uma janela, em que se possa olhar para fora. Mas uma janela imóvel. Paisagem pode ser que seja apenas o olhar que se demora. Paisagem pode ser que seja um lugar contaminado de presente passado<sup>70</sup>, de um uso pessoal. Se me furto em nominar e esmiuçar o conceito, talvez seja pela crença de que a idéia de paisagem, como uma noção de tempo, se faz na alma, em seqüência de unidades que se acumulam.

Em seu texto Maria Amélia cita Maderuelo, que fala da diferença entre a paisagem como dado da realidade e como percepção:

A paisagem não é o lugar físico, extensão que se vê desde um sítio, mas uma série de idéias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir do lugar. Portanto, a idéia de paisagem não se encontra tanto no objeto como no olhar. Não é o que está diante, mas o que se vê.<sup>71</sup>

Trabalho com uma fotografia que, se por um lado, incorpora o acaso e por vezes nega uma reconstrução do mundo, por outro não perde sua característica de edição e

---

<sup>69</sup> BULHÕES, Maria Amélia. A Paisagem como territorialidade na arte contemporânea. In BULHÕES, Maria Amélia e KERN, Maria Lúcia Bastos (org.), **América Latina: Territorialidade e Práticas Artísticas**, Rio Grande do Sul, UFRGS Editora, 2002, p. 164

<sup>70</sup> "O que agora se mostra com a clareza da evidência é que nem o futuro nem o passado existem. Não se usam termos adequados quando se diz: 'Existem três tempos, o passado, o presente e o futuro.' Talvez fosse mais correto dizer: 'Existem três tempos: o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro.' Porque esses três tipos de tempo existem no nosso espírito, e não os vejo fora dele. O presente do passado é a memória; o presente do presente é a intuição direta; o presente do futuro é a espera." Sto Agostinho Apud. COMTE-SPONVILLE, André. **O ser-tempo**: algumas reflexões sobre o tempo da consciência. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 31.

<sup>71</sup>MADERUELO, Javier. Apud. BULHÕES, Maria Amélia. A Paisagem como territorialidade na arte contemporânea. In BULHÕES, Maria Amélia e KERN, Maria Lúcia Bastos (org.), **América Latina: Territorialidade e Práticas Artísticas**, Rio Grande do Sul, UFRGS Editora, 2002, p. 159.

recorte da realidade, remetendo a ela, ainda que liquefeita, vaporosa.

As cidades perdem um pouco de sua definição nos dias de chuva, tornam-se um pouco mais caóticas. A estrada se dilui através da água. Lembro de Guignard:

A pintura de Alberto da Veiga Guignard tende a dispor os seus “motivos” em meio a um mundo a perder de vista: longínquo no espaço, indeterminado no tempo e cujo estado material sugere uma forma ambígua entre a sedimentação demorada e o desmancho iminente.<sup>72</sup>

Hugo Fortes pontua mitologicamente o papel das águas em relação à pintura no seguinte trecho:

A água tem papel fundamental na lenda de Narciso pois é ela que aparece como responsável por um espelhamento do mundo, criando um outro mundo virtual e fantasioso. As antigas lendas da origem da arte atribuem a Narciso invenção metafórica da pintura. Este fato é mencionado por Alberti no tratado Della Pittura. A superfície da água seria portanto a primeira tela, refletindo a representação do mundo. A questão do espelhamento do mundo e da representação é uma das questões mais discutidas pelas teorias da arte em toda a história.<sup>73</sup>

Espelhar o mundo é um desafio do qual a pintura não parece pretender se desvencilhar, embora não possa ser reduzida a isso. A série “Sequência de esperas” não procura reproduzir o mundo. O mundo escapa, constantemente, é um fluir impossível de ser contido, seja em imagens, seja em palavras. É uma paisagem-filme que se sucede indefinidamente na janela, durante a viagem. Vemos através dos vidros, como vejo através das tramas, nas pinturas.

Somos capazes de tentar reproduzir o mundo, mas isso não passa perto de dizer que temos algum controle sobre ele. Nossa relação é de tentar dar conta, sem jamais conseguir. O trabalho em fotografia não é a tentativa de dominar, nem mesmo de reproduzir, apesar de ter o mundo como ponto de partida.

---

<sup>72</sup>RIBEIRO, José Augusto. **Um mundo a perder de vista** – Guignard. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009, p.9.

<sup>73</sup>FORTES JUNIOR, Hugo Fernando Salinas. **Poéticas líquidas: a água na arte contemporânea**. Tese Doutorado em Artes da ECA/USP. São Paulo, 2006: p. 26.

O olho é apenas uma lente de precisão duvidosa. Mas que poucas vezes permite-se duvidar, seja da distinção entre natureza e paisagem, que nos propõe Anne Cauquelin<sup>74</sup>, seja do que entende por visão. Tomamos visão por certeza. A fotografia, como substituta da pintura na representação do mundo, libera-a da função de nos restituí-lo. Então a pintura pode ser abstrata, temos quem nos garanta o arquivamento do presente, quem garanta nossas memórias. A fotografia nos devolve o que foi visto.

Temos a fotografia para garantir/suprir nossa necessidade de real, de palpável. Temos a alta definição para nos fazer ver como não poderíamos sozinhos. Hiper-realismo para uma realidade invisível a olho nu. E um olhar cada vez mais abarrotado, para repetir uma frase como outras já vistas.

Yves-Michaud, em *El arte em estado gaseoso*, observa que a fotografia ao poucos substitui a pintura nas paredes das galerias, e comenta a relação pintura/fotografia, especialmente a produção contemporânea de fotografia no seguinte trecho:

Em comparação com a pintura que requeria tempo e concentração visual, que colocava a contemplação em um parêntese de tempo suspenso, esta fotografia resulta discreta. Pesa pouco mesmo quando suas formas são imensas e seu conteúdo sensacional ou chocante. São imagens frente as quais se passa rapidamente e sem se deter, que pedem uma atenção flutuante. Para retomar uma expressão inventada por um pintor, Bill De Kooning: com ela, "*content is a glimpse*", o conteúdo é uma olhada, uma visão fugitiva, uma mirada passageira.<sup>75</sup>

Ronaldo Entler, ao discutir a noção de tempo na fotografia, cita David Hockney: "o filme e o vídeo trazem seu tempo a nós; nós levamos nosso tempo à pintura – é uma profunda diferença que não se perderá".<sup>76</sup> Procuro lidar com esse tempo da pintura na fotografia. Procuro adensar imagens,

---

<sup>74</sup> CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.

<sup>75</sup> MICHAUD, Yves. **El arte em estado gaseoso**. Ensayo sobre el triunfo de la estética. Trad. Laurence Le Bouhellec Guyomar. México: FCE, 2007, p. 30. Tradução livre de Renata Job.

<sup>76</sup> HOCKNEY, David. Apud: ENTLER, Ronaldo. O corte fotográfico e a representação do tempo pela imagem fixa. **Studium**, v. 12. Campinas: Laboratório de Media e Tecnologias de Comunicação - IA - Unicamp, 2004, p. 198.

como quem acumula camadas de tinta, mas o acúmulo possível é o dos vapores: da condensação do ar nos vidros, da chuva que cria uma cortina entre o olhar e a vista. No fim, é o olhar que se adensa.

Algum céu pode dar conta da paisagem-filme que corre mediada pelo vidro? Que fotografia pode dar conta de uma idéia de céu? De paisagem? De passagem? Dessa paisagem de passagem: de leves ondulações, sem picos admiráveis nem vistas muito extensas. Visões de um horizonte finito e ao mesmo tempo oscilante.

A fotografia (paisagem) abstrata, como a pintura, dá conta de que mundo? Limites ou deslimites, paisagem a perder de vista ou interior? Enquadrar uma porção de presente, lidar com essas três possibilidades de contenção determinadas por um modo de capturas em sequência. Presente do passado, presente do presente, presente do futuro. Esperas. Pendências.



Imagem 27

Pintura em processo, 2011.  
Fotos: Marina Guedes

O pincel ainda é o instrumento para depositar a tinta nos pontos determinados, porém a “pincelada” aqui não determina a ação. Apenas é o pretexto para que a tinta percorra seu caminho. O gesto propicia o acaso, que efetiva a visualidade. A tinta é matéria fluida, aguada. O suporte é um corpo que resiste, mas só na medida em que permite um curso da tinta e que absorve a ação sem muito vigor. A gravidade é a ação sobre o peso da matéria que determina o percurso e o resultado é uma tinta-cor-tempo que escorre de todas as bordas, em todas as quatro direções, os rastros deixados por sua presença são como a marcação de uma ampulheta, que esquadrinha todo o território, a seu tempo.

Partindo da margem a tinta escorre imprimindo com sua velocidade a condição de cada linha. Se o tempo de ação é lento, e a trama absorve a tinta, que por capilaridade se espalha, cria-se uma linha mais orgânica que se interrompe em um percurso cauteloso. Quando o tempo age brevemente, e a linha corre, o trajeto é quase geométrico, traçando um percurso preciso. Atravessando o suporte de uma ponta à outra a linha rápida separa e sustenta as bordas, muito frágil em sua constituição solitária, porém determinando em conjunto a verticalidade da pintura.

A artista Anna Maria Maiolino comenta a relação entre acaso e gravidade na produção de seus desenhos da série “Codificações matéricas”:

Trabalho com a ação consciente das inter-relações matéricas num campo de forças: minhas pulsões, as propriedades do papel e da tinta e a força da gravidade. Nestes desenhos, a tinta derramada sobre a folha de papel é o agente transformador do material utilizado. Ela escorre, inscreve, traça, condensa-se em contato com o ar nos seus percursos, nas paradas e retomadas. A gota desce a superfície do papel, atraída pela força da gravidade enquanto seguro este entre minhas mãos. Como um capitão de navio segura o leme, movimento-os no ar firmemente, e

com olhar atento capturo e incorporo o acaso. Assim, um sistema se estabelece - simples e primeiro.<sup>77</sup>

São ações distintas. O papel permite ao pingo correr de modo diverso do tecido. A particularidade característica do voile, graças a trama, determina a absorção da tinta aguada e sua dispersão ortogonal. Da minha ação mediadora entre o gesto, a ação do tempo e da gravidade, surge um estado de precariedade na aparência rala e incertezas que decorrem justamente da indeterminação (diferença de visualidade, ora orgânica, ora geométrica) da tinta em percorrer seu caminho. Como resultado, o que acontece diante do olhar não corresponde à minha ação de pintar, e sim à atuação da gravidade, da dissolução da tinta pela água, da resistência da trama, da impregnação do tempo somado ao procedimento de depositar a matéria estrategicamente.



Imagem 28

**Anna Maria Maiolino**  
Sem Título, 1997.  
(Da série "Codificações matéricas")  
Tinta acrílica sobre papel  
103 X 72 cm

Nas pinturas-grade e pinturas pendentes o uso da tinta diluída tem dupla função: engendrar e destruir, pois o mesmo tempo que possibilita a ação é o que a limita. A mesma tinta que produz formas e cria a visualidade a transforma ou suaviza com sua sobreposição em camadas. O uso da água e solventes, para criar e desfazer as formas, determina o que fica, que não é pincelada, não é gesto, é uma presença que se faz diante do olhar, ou a consciência do tempo, de um corpo impregnado da ação que o constitui.

<sup>77</sup> **Anna Maria Maiolino.** Disponível em:  
<<http://www.fundacaobienal.art.br/7bienalmercosul/pt-br/anna-maria-maiolino>>  
Acesso em: 20 mar. 2011.

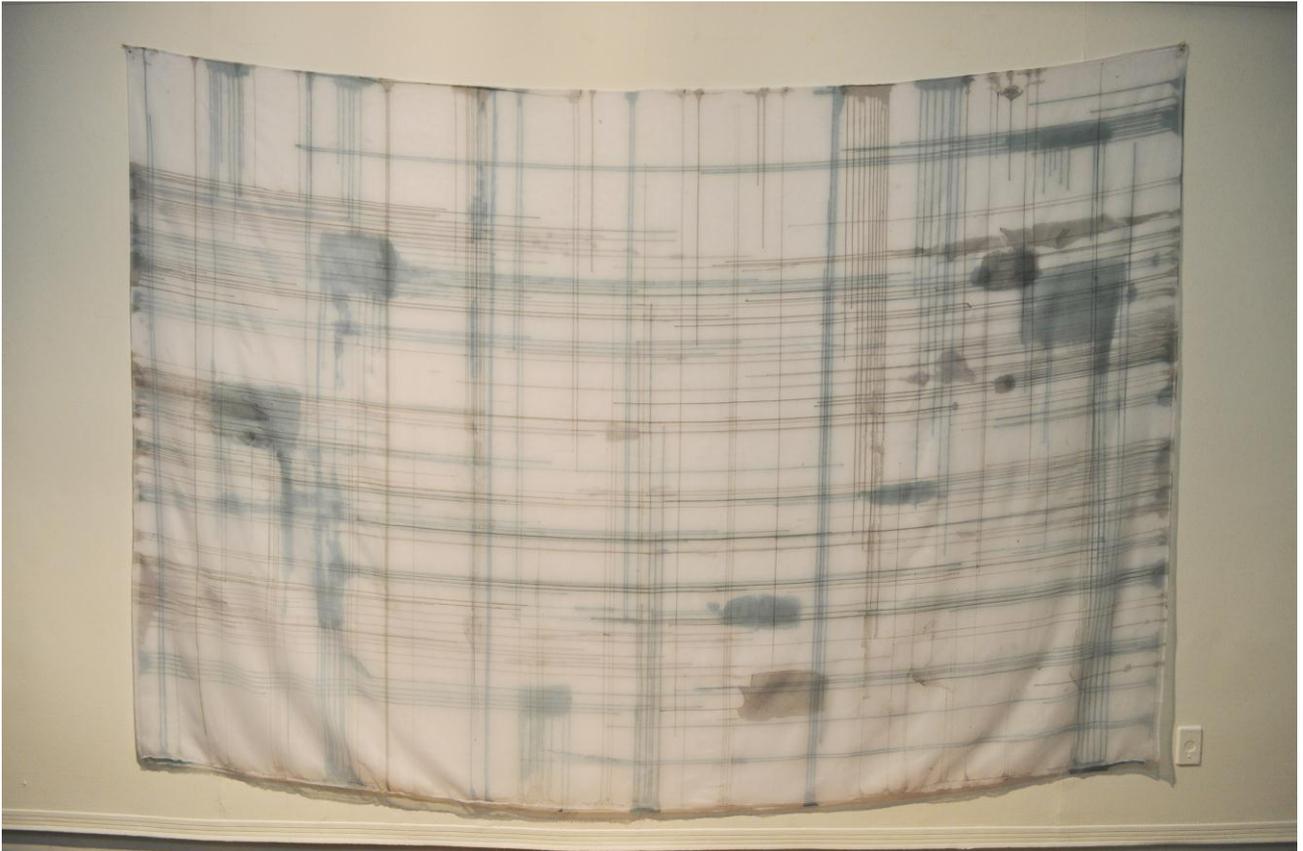


Imagem 29 S/T [pintura pendente] tinta óleo e voile 300 x 200 cm, 2010.

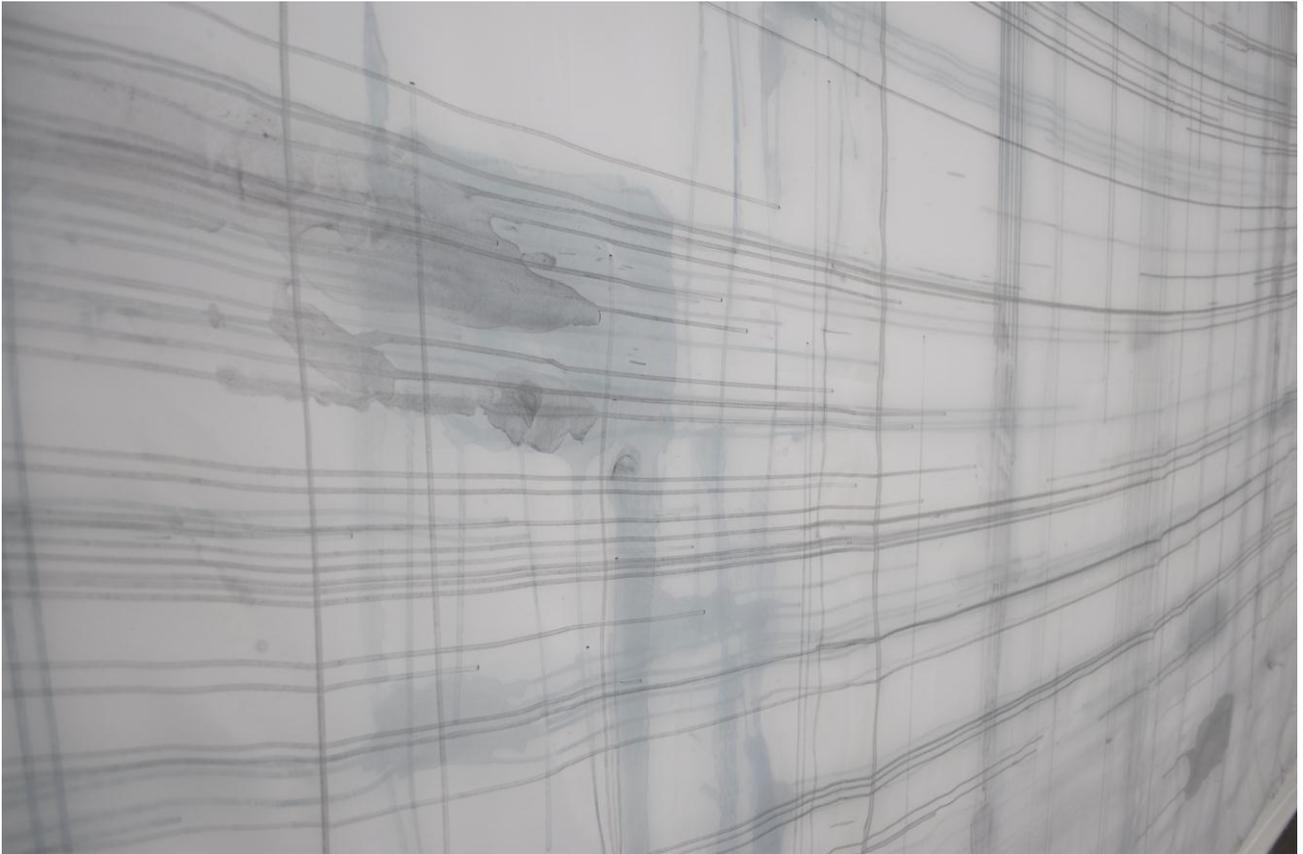


Imagem 30 Detalhe [pintura pendente] tinta óleo e voile, 300 x 200 cm, 2010.

Na tradição histórica da arte, a prioridade foi da imagem em relação à realidade material da obra. “Com efeito, na tradição ocidental, a pintura é, de início, um objeto (portátil, vendável), mas que permanece negado por um olhar cultural que descarta sua materialidade e considera apenas a imagem”.<sup>78</sup> A partir da modernidade o material adquire importância e passa a ser determinante da visualidade. O próprio advento das tintas acrílicas e industriais propicia essa possibilidade, como a tinta em tubos que possibilitou aos impressionistas pintarem ao ar livre.

Assim, Jackson Pollock fará uso de tintas industriais por sua viscosidade para construir suas *drip paintings*. Lichtenstein faz uso de tinta óleo nos primeiros trabalhos em que reproduz as retículas, pois a tinta acrílica por seu alto poder adesivo inviabilizava o uso de seu gabarito. Esses são apenas alguns exemplos de como o material pode ser utilizado com sensibilidade para apropriar-se de suas características em favor do resultado esperado, assim como de que esse resultado se confirmará através da intimidade adquirida em sua manipulação.

Não é a regra mais usual o suporte determinar alguma visualidade na pintura moderna e contemporânea. Frank Stella é um dos que foge a regra, não leva em consideração os limites retangulares das telas tradicionais e utiliza telas de diferentes formatos e fazendo com que a pintura e seu suporte se relacionem diretamente.

Um exemplo da atuação sobre tecido e na assimilação de suas características está na série de trabalhos de Carlos Vergara sobre tela não-preparada, em que a tela é revelada em

---

<sup>78</sup> MORAIS, Frederico. Como Jonas, no ventre da pintura. In. **Revista Módulo**, n.º 79, São Paulo: 1984, p.22.

sua materialidade. Conforme relata Rodrigo Naves, “Ao realçar a interioridade da trama do tecido ele lhe garante espessura”<sup>79</sup> A série de losangos pintados no algodão cru o torna visível e inevitável.

Talvez as obras de Vergara tivessem mais a ver com os cortes de Fontana. Mas é outra questão. O gesto de Fontana pode parecer cruel –, literalmente dilacerante porém o resultado de sua ação é praticamente irônico: contra a transparente janela de Dürer, uma janela real, a indicar que ‘por detrás’ de um quadro está o mundo... da arte, as paredes de um museu. Por caminhos diferentes, Fontana e Magritte chegam a conclusões semelhantes: não se reproduzem mundos. Resta a possibilidade de construí-los.<sup>80</sup>

O voile possui aparência etérea, que por si só não oferece resistência ao olhar, deixando ver através de si. As tintas não são aplicadas aqui com o intuito de cobrir-lhe, e sim de dialogar com sua condição, por isso são extremamente diluídas, para que possam ora fluir, ora entranhar, sempre se incorporando ao suporte e constituindo com ele uma pintura descarnada: que cobre uma área, mas não a veda. Um corpo que é aparência já que não tem opacidade suficiente para se sobrepor ao voile – adere, cobre e revela ao mesmo tempo.

---

<sup>79</sup> NAVES, Rodrigo. Densamente. In: **Revista Módulo**. Ed. 82. Rio de Janeiro, set. 1982, p. 34.

<sup>80</sup> IDEM, p.35

A grade aparece na pintura, primeiramente com os estudos de perspectiva e serviu como um sistema de ordenação para retratar objetos e espaços o mais verdadeiramente possível. A descoberta da grade, no sentido modernista, era ratificação de um presente com a reivindicação de abandono do passado, já que o sentido de sua adoção era diferente do da tradição, trazendo essa estrutura para a superfície e tornando a arte seu próprio assunto. Na pintura moderna a grade é compreendida como anti-mimética, antinatural e a anti-narrativa. Seria um impedimento ao olhar, negando, assim, a idéia de tela como janela, vidro através do qual enxergamos o “mundo”.

Segundo Rosalind Krauss, em seu texto *The Grids*<sup>81</sup>, em termos de percepção espacial, a grade propicia leituras centrífugas e centrípetas, apesar de geralmente imaginarmos uma estrutura racional, sem limites, em qualquer direção. Quando opera a partir da obra de arte para fora, indicando um mundo para além da moldura, fazemos a leitura centrífuga. O centrípeto se trabalha desde o limite exterior do objeto estético para dentro, como no meu trabalho.

Em seu trabalho, Agnes Martin aborda o aspecto centrífugo, percebe-se a grade como a atemporal e antinatural. Expande e acaba quebrando qualquer existência de obrigações e limitações. A grade é uma expressão de atemporalidade, é um padrão sem centro, que vai além da forma para constituir uma plataforma perpétua para novas possibilidades.

---

<sup>81</sup> KRAUS, Rosalind. *The Grids*. In: **The Originality of the Avant-gard and other modernist myths**. London: Mit Press, 1985.

Cabe observar que a grade ocupa essa superfície em equilíbrio tenso, que vai se presentificando através de seus percursos. A grade aqui não reproduz a própria grade, não tem referências com o mundo, está dada como decorrência de um fazer que busca o olhar do espectador. Um fazer “gerúndio”, que continua agindo, se fazendo e prometendo seu encerramento, um fazer que se perpetue no presente – ainda que isso seja impossível.

A grade e os quadrados dela decorrentes poderiam ser limitadores por sua economia de recursos, porém me aproprio de um comentário de Meyer Schapiro sobre Mondrian, para uma outra condição:

Se as pinturas abstratas de Mondrian das décadas de 20 e 30 parecem dogmaticamente limitadas em suas formas retas, esses elementos recorrentes, por meio de uma variação cuidadosamente ponderada de comprimento, espessura e intervalo, compõem, na verdade, uma escala de forças que ele dispõe em combinações sempre novas.<sup>82</sup>

Em uma pintura de elementos mínimos, o mínimo de variação é o suficiente para produzir diferenças. São sutis variações tonais e de procedimento que proporcionam a variedade da produção.

A relação mais direta das [pinturas pendentes] com Mondrian está na estruturação da superfície em grade. A grade resulta de um procedimento, de um modo de fazer específico que promove ativação, tensionamento dos elementos, que imanta a pintura de ação, desfazendo o gesto calculado de Mondrian. Toda a concretude presente em sua produção reflete materialmente descarnada na minha pintura, porém impregnada de uma ação outra, decorrente dos escorridos.

Aproximo meu olhar das grades de Agnes Martin, em suas variações também mínimas, porém mais frágeis, seja pelo suporte (penso especialmente nos trabalhos em papel, embora ela também use telas), seja pela delicadeza das linhas

---

<sup>82</sup> SCHAPIRO, Meyer. **A dimensão humana na pintura abstrata**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, p.28

desenhadas e/ou pintadas. Gooding diz da produção de Agnes Martin<sup>83</sup>:

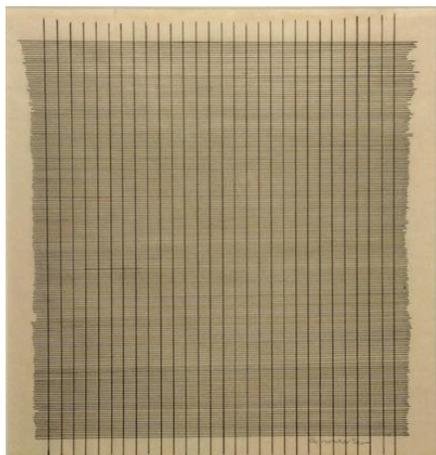


Imagem 31

**Agnes Martin**  
Tremolo, 1962.  
Nanquim sobre papel.  
25,5 x 28 cm.

As pinturas da artista norte-americana Agnes Martin têm um outro tipo de fragilidade: a dura fraqueza de uma casca de ovo. Embora sejam sempre feitas dentro da mais estrita restrição do quadriculado simétrico, ou com o artifício ainda mais simples de linhas paralelas ou pequenas manchas regularmente espaçadas, cada uma delas produz uma singularidade maravilhosa: cada uma é tão única como um momento semelhante a qualquer outro.<sup>84</sup>

A grade na série “Pinturas pendentes” diz o que sua própria matéria permeia, deixa ver atrás de si. Fala de um tempo que nunca existiu, de um desgaste prometido, são coisas gastas antes mesmo da ação do tempo: coisas antigas por antecedência. E, ainda, assim, as delicadas linhas presentificam uma ação ocorrida, trazendo em si a ação que lhes gerou, permanecem ativas, apesar de agora serenas.

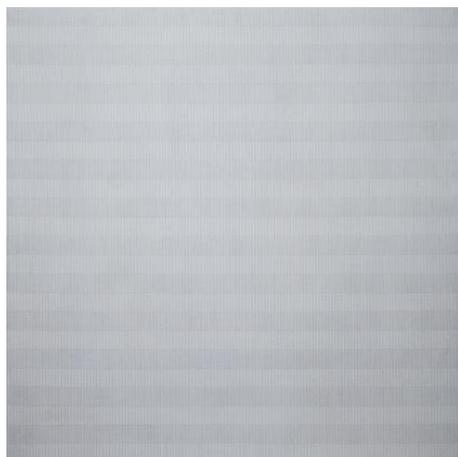


Imagem 32

**Agnes Martin**  
The Tree, 1964.  
Tinta óleo e lápis sobre tela.  
182,8 x 182,8 cm.

A geometria, ênfase de certo tipo de abstração moderna, está intimamente ligada a uma noção de utopia, “mundo possível”. Não se reproduz mais o mundo tal qual o temos, agora construímos mundos. Mundos perfeitos em sua geometria, suas razões e medidas. Ordenamos os paradoxos da vida em paralelas. O que ainda é possível dizer desse mundo, dessa “realidade”: que me escapa, que não dou conta, que tento apanhá-la nas mãos, com os olhos, com qualquer sentido. Mas não, ela nunca se entrega. Ela sempre desmorona, desfaz, refaz...

Nego o mundo? Não, eu mesmo o imito. De que forma representar o desfazimento? O que flui e escapa? O que muda constantemente? A pintura produzida não é uma tomada de posição. É antes a assunção de uma dúvida, de um não-saber. Indefinição, indecisão... geométrica.

<sup>83</sup> Interview with Agnes Martin (1997). Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=-JfYjmo5OA>> Acesso em: 12 ago. 2010.

<sup>84</sup> GOODING, Mel. **Arte abstrata**. Trad. Otacílio Nunes e Valter Ponte. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 89.

Arnaldo Antunes, em entrevista que compõe o livro *Sobre o silêncio*, de Andréia Perdigão, comenta:

Você só vê as coisas porque você tem um espaço entre a coisa que você vê e o olho; se a coisa estiver encostada aqui, você não vê. A distância, o ar entre as coisas, faz seu papel. Você só anda porque tem espaço entre seu pé e o chão.<sup>85</sup>

Vemos através de alguma coisa. Vemos através do ar, sim. Torno esse ar mais espesso. Vemos através dos vidros, também. Busco a condensação do ar nesse vidro. Respiração que determina uma visão. Busco espessar esse entre – mas não a ponto de ele se tornar realmente “coisa”.

Esquadrinhar o mundo, ordenar uma visão, a função do intersector na pintura: propiciar a ilusão. Que qualidade de ilusão produzo? Que mundo projeto através? Qual a relação possível entre o que vemos e o vazio, o espaço, o ar, o entre, o meio, o silêncio? O que se dá entre o vidro e o mundo que corre?

Lembro do intersector, instrumento que Couchot assim apresenta:

O dispositivo usado, do qual ele é o inventor [Leon Battista Alberti] – o *intersector* -, consiste num véu de fios muito finos, estendidos sobre um quadro de madeira e divididos em bandas de pequenos quadrados por outros fios espessos. O pintor dispõe o intersector e a cena a desenhar (cenários, objetos, animais, personagens), de maneira a cortar a pirâmide visual. Ele pode então reconstituir, com a ajuda do quadriculado, o contorno dos objetos que percebe através do véu, mas tomando os cuidados necessários para não modificar a posição de seu olho; precaução sem a qual a aparência dos objetos corre o risco de se deformar. Vinci retomará essa idéia substituindo o véu por um vidro, tornando-a mais prática.<sup>86</sup>

Meio de dar a ver, o intersector, como instrumento, permite a tradução de um mundo tridimensional em duas dimensões, na pintura. Começo a pensar a pesquisa como “intersector”: como véu, que pela transparência, dá a ver o

---

<sup>85</sup> ANTUNES, Arnaldo. In: PERDIGÃO, Andréia Bonfim. **Sobre o Silêncio**. Pulso Editorial: Rio de Janeiro, 2005, p. 127.

<sup>86</sup> COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Trad. Sandra Rey. Porto Alegre: Coleção Interfaces, Editora da UFRGS, 2003, p.28.

outro lado (a prática, o fazer, a criação, os procedimentos e raciocínios), mas que em si não é resultado – é aparato que ajuda a organizar uma visão. Couchot continua:

O trajeto que vai do olho à imagem e da imagem ao olho é também reversível. (...) Essa eficácia se sustenta igualmente na possibilidade de qualquer espectador ocupar, ele também, o poder da pirâmide visual e de aí reencontrar a posição originária do autor.<sup>87</sup>

A visão de dentro, do artista, dificilmente será completa e totalmente refeita, mesmo pelo próprio artista. Temos belos exemplos de textos críticos, entrevistas, e textos de artistas que propiciam leituras e aproximações de produções artísticas que abrem, ampliam nosso modo de vê-las.

Porém, entre o gesto e a escrita, há um espaço, uma distância, um interstício, uma pausa, um silêncio. E uma importante mudança de espessura, de materialidade – entre a produção visual e a escrita. Se algumas vezes as idéias de texto e pintura se aproximam, isso não é o suficiente para dizer que são da mesma natureza.

Couchot fala de um ponto de vista privilegiado (que ocorre com o uso da perspectiva central) que permite ao observador refazer a visão do pintor diante do quadro. Seria pretensioso dizer que esse texto permite o mesmo feito.

A ilusão de refazer um percurso é boa enquanto dura, pois ao recontarmos um caminho estamos fazendo a escolha de um ponto de partida, de um modo de olhar e ainda outro de dizer: e é nesse aspecto que produção visual e textual se aproximam – como recortes deliberados.

---

<sup>87</sup> Idem, p. 31.



Imagem 33 Vista parcial da exposição na Pinacoteca do Instituto de Artes.

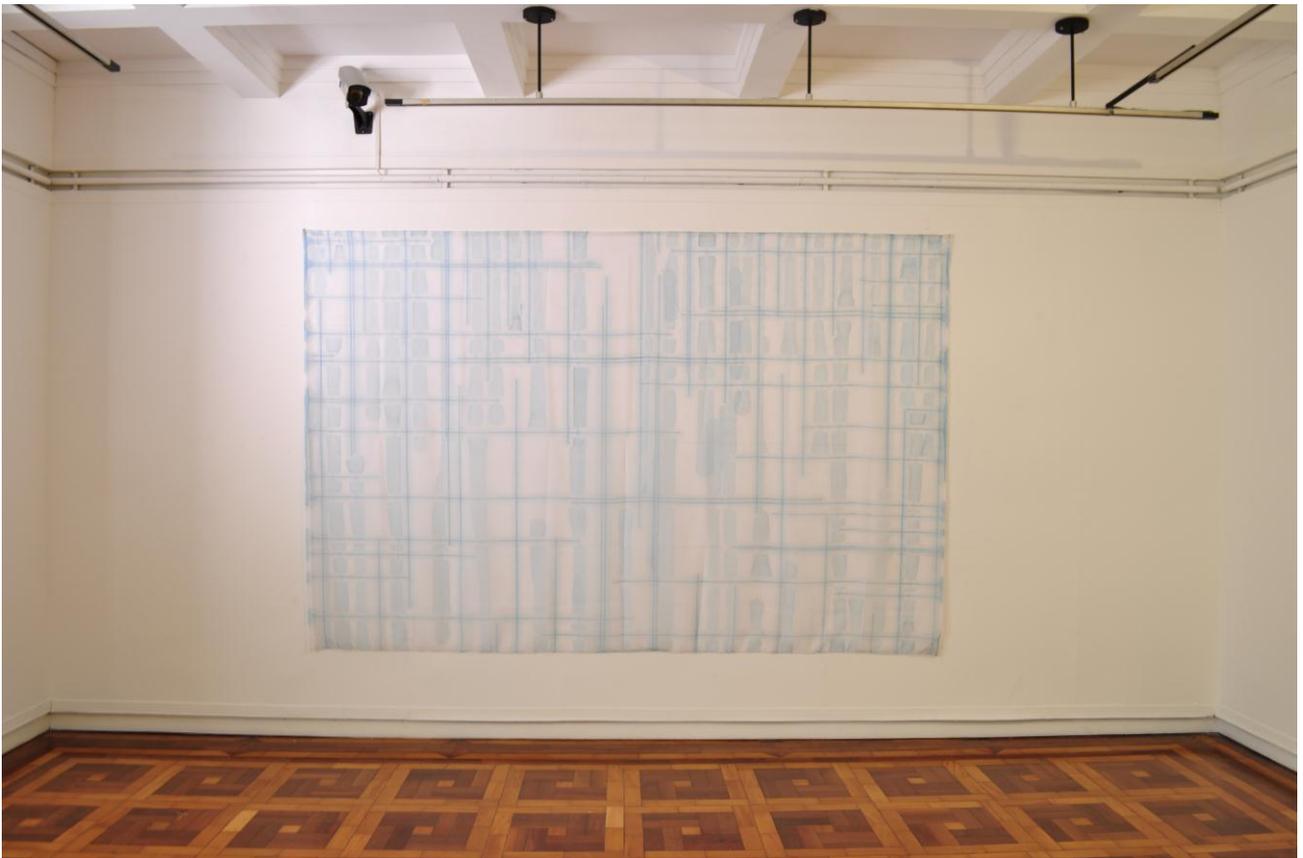


Imagem 34 Vista parcial da exposição na Pinacoteca do Instituto de Artes.



Imagem 35

Espaço Cotada, 2009.  
Foto: Vivian Herzog



Imagem 36

Espaço Cotada, 2009.  
Detalhe canto.  
Foto: Renata Job

A Exposição Arte no Porto III<sup>88</sup>, ocorrida em Pelotas no ano de 2009, trás questões e particularidades a serem discutidas a partir do trabalho exposto “série desenhos”. A começar pelo espaço expositivo: uma antiga fábrica desativada, em que o interior apresentava aparência de ruína, com muitas interferências visuais.

Esse lugar particular não foi escolhido pela organização por essas características, e sim por sua disponibilidade e tamanho privilegiado, podendo acolher grande número de artistas, sendo o Arte no Porto uma exposição eminentemente coletiva. As dificuldades de lidar com ele eram muitas: partimos de paredes brancas, porém cercadas de entulhos ou materiais de obra.

Levando em consideração o histórico da produção, as pinturas em voile dependiam da parede branca para evidenciar o contraste entre as tintas e o suporte. Uma das poucas experiências de sobrepô-la a uma parede de outra cor se deu na Exposição Arte no Porto II, em que as paredes do cais do Porto, amarelas, foram um desafio.

A solução encontrada nesse caso foi utilizar uma cor complementar, dois tons de lilás, que se destacassem em relação ao próprio voile, branco, e ainda da parede. Foi a maior pintura produzida, com 300x450cm, levando em consideração o “nicho” de 600x1000cm que acolheria a pintura.

As paredes da fábrica Cotada, apesar de brancas, apresentavam muitas interferências, como reboco descascado,

<sup>88</sup> A Exposição Arte no Porto tem sua primeira edição em dezembro de 2006, no Armazém A2 do Porto de Pelotas. Promovida pela Universidade Federal de Pelotas e coordenada pelo Prof. Dr. José Luiz de Pellegrin, essa edição conta com a participação de 18 artistas. Arte no Porto II ocorre no ano seguinte, no mesmo espaço, dessa vez contando com 32 artistas (minha primeira participação). A terceira edição ocorre em outubro de 2009, no espaço de uma antiga fábrica de biscoitos, Cotada, prédio adquirido pela universidade para suas instalações. A última edição reunia também a mostra Eles estão chegando II, totalizando 74 artistas.



Imagem 37

**Pat Steir**  
Peacock Waterfall, 1990  
Óleo sobre tela.  
179x121 in.



Imagem 38

**Pat Steir**  
Paris Waterfall, 1990  
Oil in canvas  
88x98in.

manchas de umidade, texturas. Minha primeira reação foi de cobrir essa parede se perder a sutileza, mas dessa vez com papel. A pesquisa de materiais começa a partir de alguns dados do lugar.

Visitando a fábrica para pensar no que produzir para a terceira edição encontro manchas na parede decorrentes de um conserto: algum tipo de “tampa” foi feita em alguns cantos, com cimento, e esse escorreu, formando linhas que se estendem, ora mais geométricas, ora mais orgânicas, pela parede. Registro essas manchas através de fotografias digitais.

No primeiro contato com esse lugar, foi um elemento pictórico que me chamou a atenção no meio de tantos “ruídos” e mesmo referências escultóricas. Em contraste com a ampla vista dada pelas janelas, a interferência pictórica e opaca dessas manchas num espaço tão ocupado por volumes, seja a arquitetura da antiga fábrica ou os entulhos da reforma que ainda se espalhavam pelo local, me parecia uma pontuação poética em meio ao caos.

Lembro das cataratas de Pat Steir<sup>89</sup>, da larga pincelada da qual escorre a tinta. Assim que vi as reproduções de suas pinturas compreendi que estávamos tratando de gestos semelhantes. Enquanto na série de cataratas ela evidencia a marca do pincel, perto da margem, em outras produções chega a aplicar a tinta liquefeita diretamente de recipientes.

A arbitrariedade do olhar: quem estabelecia aquela relação entre o cimento e a pintura era meu repertório. Vendo as fotos não pude deixar de pensar em uma relação em negativo com as pinturas da artista que já usava como referência.

---

<sup>89</sup> Artista norte-americana, nascida em 1940, muitas vezes tem sua produção relacionada ao Expressionismo Abstrato, ao Romantismo e mesmo às paisagens orientais.

**Pat Steir at Crown Point Press.**

Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=muvtnUITT4A>> Acesso em: 2 mar. 2011.

Então começo a pensar as questões materiais: buscava um papel que não fosse totalmente opaco, minha intenção era a de interagir, e não cobrir a parede, e que, conforme os que utilizei até então, enrugasse com a utilização de tinta líquida, dando a ver, através dos volumes, as linhas de nanquim. O material utilizado foi papel foscotex, usado por arquitetos, e nanquim azul e branco.

No seu livro *Frequentar os Incorporais*, Ane Cauquelin retoma a teoria dos estóicos sobre os incorporais (o tempo, o lugar, o vazio e o exprimível) para falar da arte contemporânea, uma arte desmaterializada em que as questões do vazio e do lugar têm relevância. Uma das “formas do vazio” apontadas por ela é “o imaterial sob o signo do branco”:

Porque o monocromo, porque o branco? É que o branco, sob todas as suas formas, é o signo do nada, do vazio: o branco em um texto, um espaço ‘em branco’, o branco como não-cor ou, o que vem a dar no mesmo, como fusão de todas as cores. O branco está ali para ser preenchido, como o buraco estava para ser tapado a qualquer momento. Uma página branca, uma tela branca esperam ser escritas ou pintadas. Apresentar, então, essa página ou essa tela vazia dos signos que se supõe devam elas oferecer ao leitor ou espectador é um ato crítico, uma negação daquilo que existe (telas cheias de signos coloridos, de formas) e não uma falta. O branco é, então, bem mais que uma metáfora do vazio, sua própria expressão, sua ‘forma’ sob o aspecto de uma não-forma.<sup>90</sup>

A obra *Composição Suprematista: Branco Sobre Branco* de Malevitch, que consiste num quadrado branco inclinado sobre fundo branco, bem como outras experiências de branco sobre branco propostas pelo artista, constituem veementes problematizações da questão da representação. Atingindo o limite da relação figura-fundo, o artista evidencia uma valorização do plano, sublinhando uma pressuposição da obra artística como uma “coisa” em sua especificidade, no que diz respeito a sua existência como “objeto” inserido no mundo.

---

<sup>90</sup> CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os incorporais**: contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins, 2008, p. 77-78

A visibilidade nessa série trabalhos acaba por dar-se mais pela incidência da luz sobre as rugosidades causadas nessa superfície do que pela própria pintura. O uso do branco já dificulta a visão, então é o “dentro”, o interior da pintura exteriorizado pela ação da tinta que permite enxergar as linhas, como fundo. As duas linhas de trabalho se complementam pela atuação em comum: um trabalho dentro da superfície. A tinta branca dá visibilidade para as áreas não pintadas, mas o suporte, ainda que preserve alguma transparência em alguns tipos de papel (como o foscotex), não se coloca tão sutil quanto o voile.

A pretensão era de justapor lado a lado duas folhas de 100x250cm. Uma folha continha uma grade azulada mais evidente, em relação ao outro desenho, estendo-se por toda a superfície do papel. Sem hierarquia, linha do horizonte ou qualquer referência mais forte que pudesse dar uma indicação de lugar, o nanquim foi aplicado pontualmente nas bordas.

A ação da gravidade, que no voile costuma respeitar a trama ortogonal do tecido, no papel não vê impedimentos para formar diagonais ou mesmo linhas mais orgânicas. Na ponta de cada linha, um pingo se condensa, acumulando um pouco mais de pigmento azul. A observação dessa característica da tinta será exacerbada no segundo desenho.

Esse continha formas simplificadas, perto das bordas, que remetiam ao formato das “tampas” de cimento e os escorridos. Foi utilizada uma mistura ainda mais clara de nanquim branco e azul, de modo que numa primeira aproximação, podemos tomar a cor das linhas por branco. Os pingos que pontuam o fim de cada linha é que dão a indicação do azul que as constitui.

Um terceiro desenho, intermediário em termos de cor, porém com a mesma estrutura do primeiro, foi produzido para teste e possível montagem, caso houvesse algum problema com os outros dois.

No espaço expositivo, depois de reformado para receber os trabalhos, esses “remendos” estavam tapados por uma camada de tinta branca, mas ainda assim evidentes para olhares mais atentos. O gesto havia sido apagado, e restava em memória nos sutis papéis que eu dispunha sobre as mesmas paredes. A camada de tinta que se sobrepunha tão sutilmente às manchas aparecia repetidamente sutil, porém em processo inverso, de aparição, nos desenhos.

Alguns problemas caracterizaram a montagem, que foi prejudicada pela queda acidental de uma das folhas que constituíam o conjunto, que ficou amassada. Mas esse não foi o único: quando montadas e justapostas, as folhas sofriam com a incidência de luz natural frontal direta, que interferia diretamente na percepção das linhas. Quando anoitecia, as luzes eram brancas e também frontais. A posição vertical em que os trabalhos haviam sido montados não era favorecida em nenhuma das condições de iluminação.

A solução encontrada foi justapor as duas folhas de desenhos, criando assim um contraste uma em relação à outra, e ainda em relação à parede. Quando dispostas na altura do olhar, a luz novamente interferia demais na percepção das linhas. Assim, um deslocamento para o que seria a margem inferior no “nicho” fazia o desenho escapar da luz frontal.

Isso implicava no fato de que um desenho, feito baseado na ação da gravidade sobre a tinta, e que como resultado nega essa ação, promovendo escorridos que sobem ou correm paralelos ao chão, novamente se aproximava do chão, ao mesmo tempo em que se afastava das formas (“tampas”) que serviram como referência (nos cantos superiores das paredes).

No conjunto das obras expostas, provocava uma “quebra” na disposição recorrente (na altura do olhar), ao mesmo tempo em que era “engolida” pelo amplo espaço, e mesmo sua disposição dificultava uma percepção mais imediata.

Esse enfrentamento direto da produção em relação ao lugar de exposição trouxe inúmeras elucidções práticas. Se não pode-se ainda falar de uma produção in-situ, já que esses desenhos poderiam ser expostos em outros lugares e condições, sem dúvida instaurou a preocupação com as dificuldades e desafios da relação objeto-lugar.

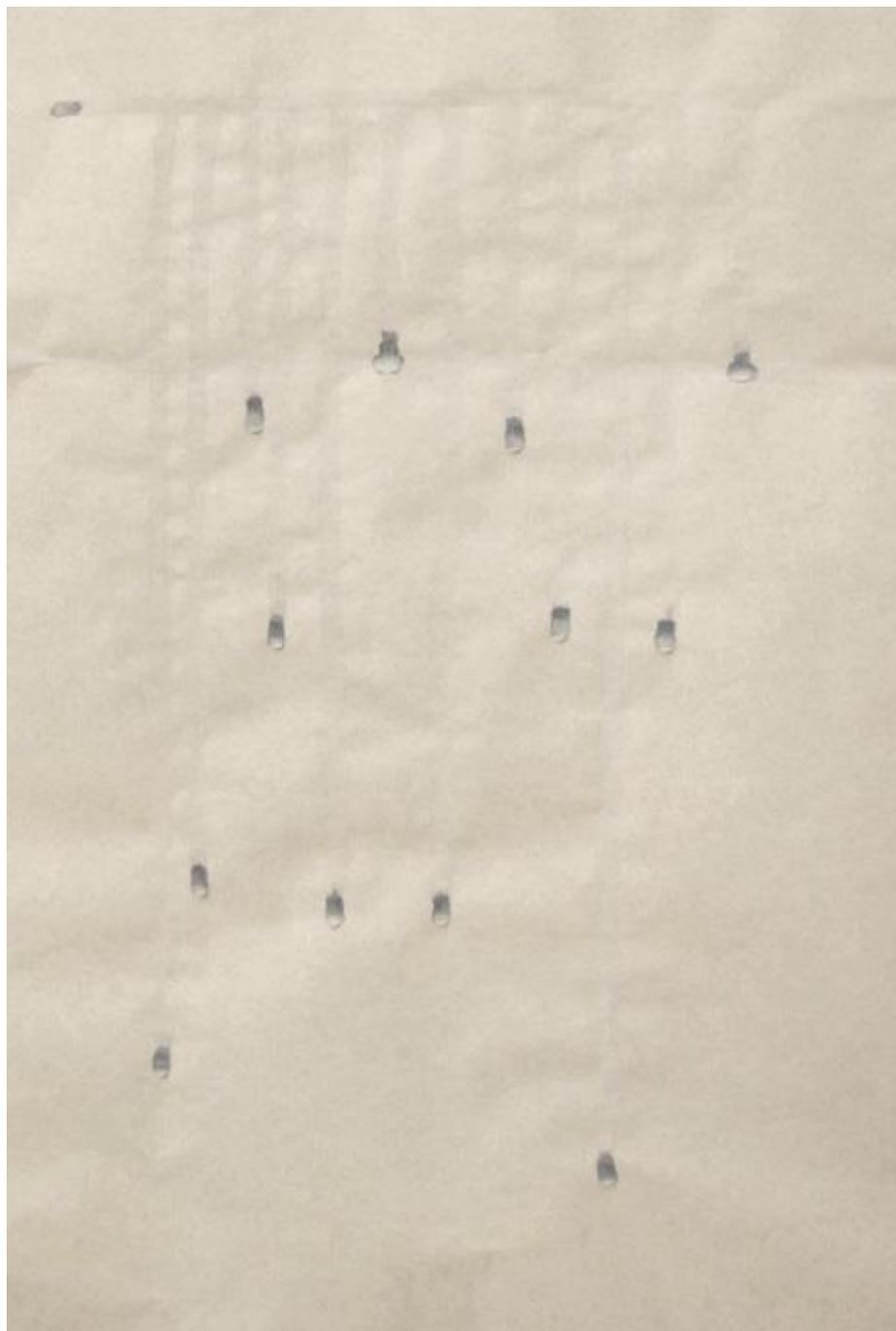


Imagem 39 S/T [detalhe desenho] nanquim e papel, 2009.

Parto de um argumento frágil: uma suposta distinção necessária entre as imagens publicitárias e diretas de nosso dia a dia e a arte como um lugar de exceção, já que as imagens que produzo se colocam como ponto de inflexão em um discurso da certeza, muitas vezes imperativo. Para ser considerada arte, hoje, uma imagem não precisa se filiar a nenhuma sentença, nem afirmar alguma crença determinada, e sim inserir-se em um sistema de regras próprias de seu campo. Ao mesmo tempo, poucos, no senso comum, desconfiariam do estatuto de Arte de uma pintura. Peixoto fala da integridade das imagens:

A luta contra a insubstancialidade do mundo contemporâneo, a falta de consistência das coisas, dos personagens, diz respeito à necessidade de resgatar a integridade das imagens. Não apenas sua unidade, mas também a capacidade de serem verdadeiras. Imagens que nos digam a verdade. Imagens que - tarefa que Deleuze atribui ao cinema - nos restituam, depois desses processos midiáticos desagregadores, um pouco de real e de mundo.<sup>91</sup>

Mais que discutir o que pode ou não a pintura, num sentido moderno de manter-se em sua especificidade, ou de sua superação em alguns discursos modernos e pós, atuo em uma situação limite, em que o mundo é saturado imagens e carente de sentido. Qual o papel da arte diante dessa carência? Existe lugar para a delicadeza?

Como a pintura, o desenho e a fotografia podem ser determinantes de uma visualidade frágil e fluida? A pintura ainda é uma questão, participa como ponto de partida de uma dúvida, sua possibilidade nos fazeres artísticos atuais.

Como a certeza/rigidez da geometria se relaciona com a fragilidade? Posso ainda falar de indefinição, utilizando-a? Ou

---

<sup>91</sup> PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens Urbanas. São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2004, p. 212.

seria oportunidade de pensar justamente o contrário: a questão do limite?

Sobre a permanência da pintura nas práticas artísticas contemporâneas, temos o comentário de Tassinari:

Nem a tecnologia do vídeo, nem o fato de que ele, à maneira de uma pintura contemporânea, por exemplo, projete uma imagem na parede de uma galeria garantem sua artisticidade. Se a pintura e a escultura vierem a desaparecer, será por falta de interesse por elas, não do advento de novas técnicas ou da confusão entre a indefinição de gêneros e a troca de gêneros.<sup>92</sup>

A arte não possui uma linguagem específica, mas existem maneiras e formas de se dizer algo... É possível representar a fluidez, mas é o que procuro? Tomar a água como tema ou como matéria? No que implica liqüefazer a geometria? Toda a especificidade da pintura produzida está a serviço dessa poética líquida?

Hugo Fortes destaca as relações entre a água e o escoamento do tempo:

A água, em sua fluidez, movimentação e profundidade, ou paradoxalmente em seu congelamento estático e na superfície efêmera do gelo cumpre novamente a função de simbolizar um tempo que escoar, transforma os espaços e provoca fissuras em nossa percepção.<sup>93</sup>

Imagens que se colocam no mundo de modo tímido, receoso. Do mundo reproduzem a fragilidade, a fugacidade. Para isso, no caso da pintura, se usam de uma transparência, não metafórica, do próprio suporte, que contamina tudo que se coloca nele. A ação “artística” não é garantia de visibilidade; pelo contrário, se propõe a diluir a opacidade do mundo.

Procuro as cores apreensíveis de um céu. Mas não desse que cobre nossos dias e noites, senão os projetados através da pintura. Então: cores que poderiam ser utilizadas para a representação de um céu. A princípio, poderiam haver poucas restrições. Me debruço primeiramente nas mais óbvias: o dourado céu da idade média, a transição para o céu azul, em

---

<sup>92</sup> TASSINARI, Alberto. O espaço moderno. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001, p. 122.

<sup>93</sup> FORTES JUNIOR, Hugo Fernando Salinas. **Poéticas líquidas**: a água na arte contemporânea. Tese Doutorado em Artes da ECA/USP. São Paulo, 2006, p. 132.

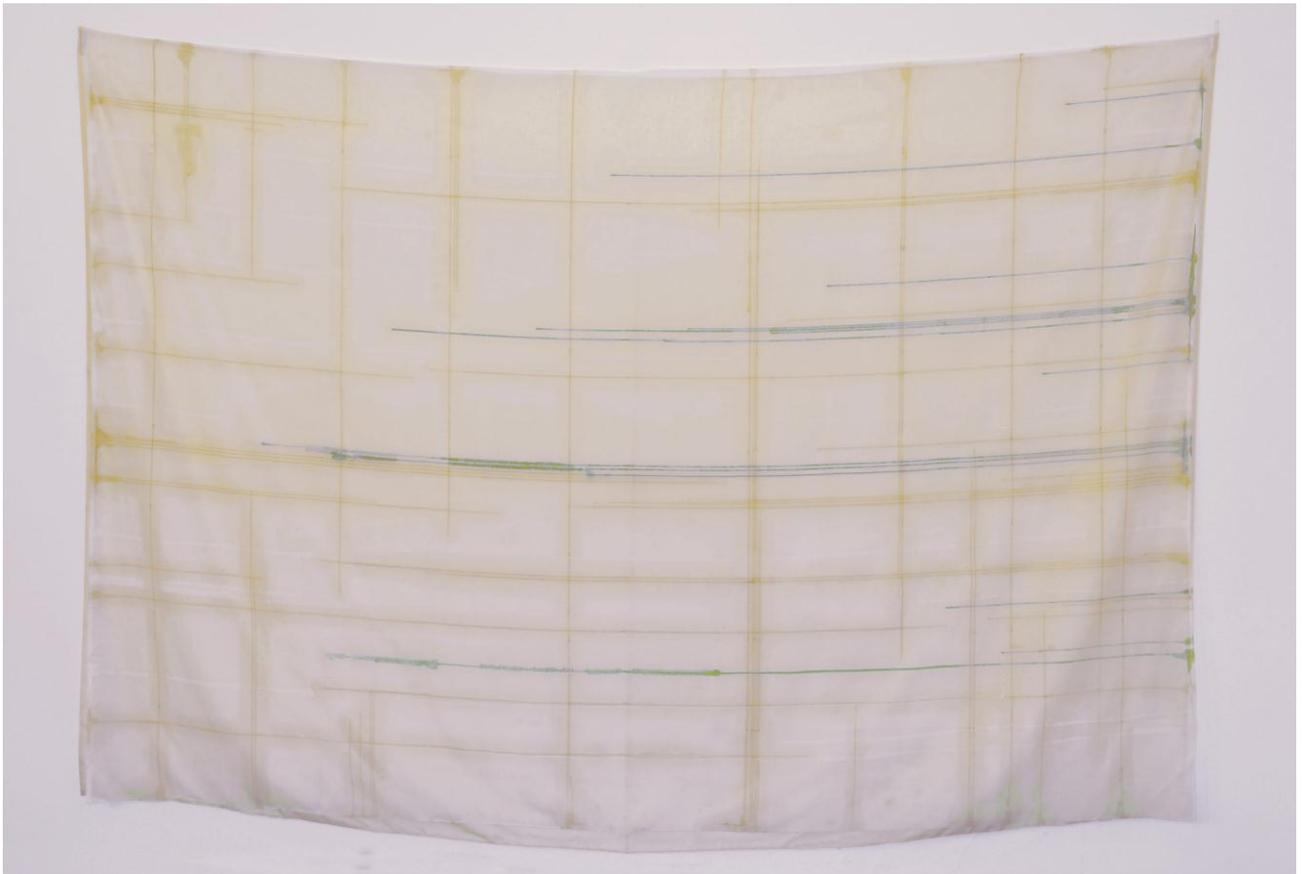


Imagem 40 S/T [pintura pendente] tinta óleo e voile 300 x 200 cm, 2010.

Giotto, passando pelas atmosferas de Leonardo chegando nos cinzas céus das fotografias de González-Torres.

Esse percurso histórico, bastante generalizante, aponta primeiramente para uma restrição de palheta – para depois tomar a forma das pequenas diferenças. A pintura é o dispositivo que dá a ver essas variações mínimas, quase-cores. Abro mão do vermelho predominante – indicação mais direta do corporal, para buscar a cor do incorpóreo, do intangível.

Ao eleger o dourado, não podemos ignorar o seu uso histórico: além da evidente ostentação da riqueza e poder da igreja, era a idealização do paraíso, totalmente apartado da experiência mundana, que estava sendo representada. Quando Leonardo da Vinci estuda para tão bem representar estados atmosféricos, névoas e o azulamento do horizonte, não é somente a técnica que está sendo aprimorada: céus e terra estão reconciliados – a transição possível entre eles, na pintura, é também reflexo de um mundo onde o homem passa a ser centro das preocupações.

Giotto di Bondone é citado nessa transição até o Renascimento, pois, além de ser apontado como um dos primeiros de sua época a adotar o azul para os céus, interessa especialmente sua palheta de azuis. Cabe ressaltar que nenhuma das referências citadas foi limitadora em termos de cor. Na verdade, serviram mais como um ponto de partida do que como parâmetro ou mesmo justificativa para as escolhas.

Félix Gonzáles-Torres<sup>94</sup> é um referencial que escapa dessa linha histórica. Sua poética lida com questões como a efemeridade, a memória e as possibilidades de superação do

---

<sup>94</sup> Artista nascido no ano de 1957, em Cuba, muda-se para Nova Yorke em 1979. Sua produção não se limita a um meio ou solução, buscando diferentes materiais para lidar com questões ligadas às suas experiências afetivas, como o amor, a perda e a morte, e também relacionadas à AIDS. Morre em 1996, em decorrência de complicações da doença.



Imagem 41

**Félix González-Torres**  
"Untitled" (Golden), 1995.  
Fios de contas e suporte para suspensão  
Dimensões variáveis

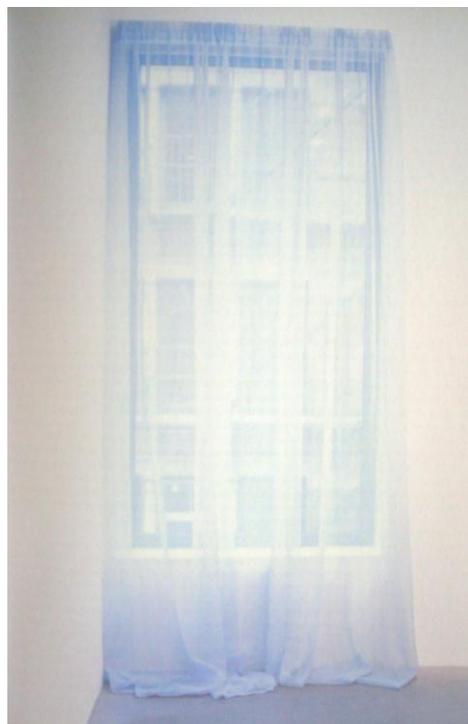


Imagem 42

**Félix González-Torres**  
"Untitled" (Loverboy), 1989  
Voile azul e suporte



Imagem 44

**Félix González-Torres**  
Untitled (Aparición), 1991.



Imagem 43

**Félix González-Torres**  
Untitled (Strange Bird), 1993



Imagem 45

**Félix González-Torres**  
Untitled (right billboard), 1991-94

tempo. Sem dúvida, temas de interesse para essa pesquisa, mas preferimos, nesse momento, fazer aproximações mais visuais que conceituais. E se quiséssemos reduzir as referências de cor aos trabalhos desse artista, isso seria possível. Temos as cortinas de voile azul, as de contas douradas<sup>95</sup>, e ainda as pilhas de papel ou fotografias de céus em preto e branco.

Lendo sobre o artista deparo com o seguinte trecho:

Quando estava sem inspiração ou pouco motivado, González-Torres apelava ao dicionário. Buscava em seu *Merriam-Webster* 1974 a definição de uma ou várias palavras, detendo-se nas acepções e usos, verificava que palavra vinha antes e que palavra vinha depois. Era menos um artil que um programa completo. O recurso pode soar demasiado teórico, como uma espécie de “neuroestimulante” ideal para artistas conceituais em casos de emergência. Mas na realidade é material, material até a medula; está tão determinado por coordenadas de peso, altura e volume e é tão quantificável como os caramelos, as lâmpadas, o voile das cortinas ou as folhas de papel que intervêm nas obras mais conhecidas de González-Torres.<sup>96</sup>

Sou surpreendida pela proximidade do procedimento que utilizo no que chamo de “dicionário das pequenas diferenças”. São notas que buscam determinar as especificidades de termos como “fraco”, “frágil”, “sutil”, “vazio”, etc. Para assimilação interna, silenciosa, também nas pinturas. Quem dera tivesse tal habilidade de dar corpo às palavras.

Mas o que mais me aproxima da produção de González-Torres é a idéia de cortina. Esse pedaço de pano que divide o público do privado – limite tão tênue em sua produção. Esse véu que protege e desvela, esse plano que se permite mover aos ventos ou mesmo à respiração.

<sup>95</sup> **Felix Gonzalez-Torres' "Untitled" (Golden).**

Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=jLrxwe6pef0>> Acesso em: 20 mar. 2011.

<sup>96</sup> PAULS, Alan. Souvenir. In: BECCE, Sonia. Org. **Félix González-Torres:** somewhere/nowhere algún lugar, ningún lugar. Buenos Aires: Fund. Eduardo F. Constantini, 2008.

Observando a reação da cortina de contas douradas, penso na duração da ação de quem a atravessa – e em como esse artista consegue captar o corpo em seu trabalho. Não apenas o olhar é desafiado a fixar-se, como a própria obra.

O depósito de tinta na margem do tecido – o movimento da cortina que perdura depois da ação de um corpo: perduram até quando a matéria permite. Gesto que se dissipa em pinturas pendentes.



Imagem 46

**Berthe Morisot**  
Un percher de blanchisseuses, 1875  
Óleo sobre tela  
33 x 41 cm

---

Lembro-me de uma pintura de Berthe Morisot, de uma cena rural ou de subúrbio, em que as pessoas se ocupam em dispor as roupas em varais. Se imediatamente sou atraída pelas pinceladas impressionistas, a disposição das roupas é o que em seguida me prende ao quadro.

Essas roupas trazem à tona a idéia de tecido às minhas pinturas. Aquilo que pende, aquilo que cai, dobra. Uma pintura me faz rever a idéia de corpo implícita na que produzo: ao suspendê-la frontalmente, segurando toda margem superior rente à parede, estou imitando a posição adotada pelo pano no chassis.

Repito o modo de atuação enquanto pinto, nas margens, e passo a expô-las presas somente pelas bordas, suspensas por um delicado fio.



Imagem 47 S/T [pintura pendente] tinta óleo, nanquim e voile 300 x 220 cm, 2010.

Uma pintura que segue paralela à parede, sem ser parte dela, como seria um afresco, mas que também nega a isolar-se em uma moldura. Então procuro uma pintura sensível aos ventos de quem por ela passa.

“Falo bem baixo para que os ouvidos sejam obrigados a ficar atentos e me ouvir.”<sup>97</sup>

Se “queixei-me da pintura”, reconheço que a insistência e a repetição propiciaram uma intimidade entre a expectativa de dizer e o efetivamente dito. O que não impede equívocos, especialmente de resistência em dizer, ou na falta de palavras, que não as mesmas.

Palavras se repetem, como as pinturas repetem umas às outras. São tentativas por aproximação, quase ensaios. Nas pinturas, de acúmulos de tinta-cor-tempo, que marcam a pele com a fazer dos dias. Das palavras, treino-as para que um dia, quem sabe, possam pousar sem peso sobre o papel.

Essa marca de um corpo sobre um suporte, a qual tantas vezes nos referimos como arte, não precisa ser apenas um lugar de exceção, do refúgio, do conforto. (Como se isso fosse pouco.)

Mas essa marca do corpo também repete a marca do tempo. Se, pela absorção de qualquer entrega, nos tira a sensação de seu fluxo, logo nos trai revelando impossível sua contenção, em matéria que seja.

---

<sup>97</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 94.

Que pode o tempo, além de transcorrer? Além de acumular infinitos minutos e horas que escorrem continuamente? Que marcas pode o tempo, além das visíveis em nossos corpos, das linhas na pintura?

E de onde vem essa necessidade de organizar unidades em sequência para nunca na verdade contê-las? Organizamos o tempo infinito, nós finitos.

Ver através é ver entre – é um olhar entranhado. Ver através é ver apesar de. Vê através quem se permite ser atravessado pelas sutilezas, quem persiste.

## Límites

De estas calles que ahondan el poniente,  
una habrá (no sé cuál) que he recorrido  
ya por última vez, indiferente  
y sin adivinarlo, sometido

A Quién prefija omnipotentes normas  
y una secreta y rígida medida  
a las sombras, los sueños y las formas  
que destejen y tejen esta vida.

Si para todo hay término y hay tasa  
y última vez y nunca más y olvido  
¿quién nos dirá de quién, en esta casa,  
sin saberlo, nos hemos despedido?

Tras el cristal ya gris la noche cesa  
y del alto de libros que una trunca  
sombra dilata por la vaga mesa,  
alguno habrá que no leeremos nunca.

Hay en el Sur más de un portón gastado  
con sus jarrones de mampostería  
y tunas, que a mi paso está vedado  
como si fuera una litografía.

Para siempre cerraste alguna puerta  
y hay un espejo que te aguarda en vano;  
la encrucijada te parece abierta  
y la vigila, cuadrifronte, Jano.

Hay, entre todas tus memorias, una  
que se ha perdido irreparablemente;  
no te verán bajar a aquella fuente  
ni el blanco sol ni la amarilla luna.

No volverá tu voz a lo que el persa  
dijo en su lengua de aves y de rosas,  
cuando al ocaso, ante la luz dispersa,  
quieras decir inolvidables cosas.

¿Y el incesante Ródano y el lago,  
todo ese ayer sobre el cual hoy me inclino?  
Tan perdido estará como Cartago  
que con fuego y con sal borró el latino.

Creo en el alba oír un atareado  
rumor de multitudes que se alejan;  
son lo que me ha querido y olvidado;  
espacio y tiempo y Borges ya me dejan.

Jorge Luis Borges

## Referências

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**. Trad. Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BARROS, Manoel de. **Tratado geral das grandezas do ínfimo**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

BASBAUM, Ricardo. Formas do tempo. In: **Revista USP**. N. 40. São Paulo: dezembro/fevereiro 1998-99.

BATCHELOR, David. Minimalismo. Trad.: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

BECCE, Sonia. Org. **Félix González-Torres: somewhere/nowhere algún lugar, ningún lugar**. Buenos Aires: Fund. Eduardo F. Constantini, 2008.

BELLAVINHA, Niura Machado. Luzes sobre pintura [texto de Agnaldo Farias]. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Paço das Artes, 2006.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar, In: **O olhar**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BOYS, Yves-Alain. **A pintura como modelo**. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BULHÕES, Maria Amélia. A Paisagem como territorialidade na arte contemporânea. In BULHÕES, Maria Amélia e KERN, Maria Lúcia Bastos (org.), **América Latina: Territorialidade e Práticas Artísticas**. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2002.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o novo milênio: lições americanas**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANONGIA, LIGIA. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

CATTANI, Icleia Borsa. Da trama ao infinito. In: **Pensamento crítico**. FARIAS, Aguinaldo. (Org.). Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

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

\_\_\_\_\_. **Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. São Paulo: Martins, 2008.

\_\_\_\_\_. **A invenção da paisagem**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.

CHIARELLI, Tadeu. A fotografia contaminada. In: **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos-Editorial, 1999.

CLARK, T.J. **Modernismos**: ensaios sobre política, história e teoria da arte. Org: Sônia Salzstein. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Trad. Sandra Rey. Porto Alegre, 2003. Coleção Interfaces, Editora da UFRGS.

COMTE-SPONVILLE, André. **O ser-tempo**: algumas reflexões sobre o tempo da consciência. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Negar a firmeza precária das coisas**. Folder da exposição de Elisabeth Jobim no Centro Cultural São Paulo. Outubro/2003.

ENTLER, Ronaldo. O corte fotográfico e a representação do tempo pela imagem fixa. **Studium**, v. 12. Campinas: Laboratório de Media e Tecnologias de Comunicação - IA - Unicamp, 2004.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. A desconstrução da geometria. In: **Revista USP**, São Paulo, n. 40. p 58-67, dezembro/fevereiro 1998-99.

FERREIRA, Glória. (Org.). **Crítica de Arte no Brasil**: Temáticas Contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

\_\_\_\_\_ e COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

FLUSSER, Vilém. **A dúvida**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

FORTES JUNIOR, Hugo Fernando Salinas. **Poéticas líquidas**: a água na arte contemporânea. Tese Doutorado em Artes da ECA/USP. São Paulo, 2006.

FRANSCINA, F. [et al.] **Modernidade e Modernismo** - Pintura Francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

FIDELLIS, Gaudêncio [et. al.] **A persistência da pintura**. Org. Paulo Sérgio Duarte. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005.

FULLER, Daiana Burgess [et al]. **Contemporary American women artists**. San Rafael, CA: Cedco, 1991.

GENET, Jean. **O Atelier de Giacometti**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

GOODING, Mel. **Arte abstrata**. Trad. Otacílio Nunes e Valter Ponte. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

GOOSSEN, E. A tela grande. In: BATCOCK, Gregori. **A nova arte**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

GROSENICK, Uta Ed. **Mulheres Artistas nos séculos XX e XXI**. Taschen, 2001.

HERZOG, Hans-Michel. A beleza do real. Entrevista Sean Scully. In: **ARS USP**. São Paulo, n. 5, p 51 – 77, 2005.

HESS, Barbara. **Expressionismo abstrato**. Taschen, 2005.

KRAUS, Rosalind. The Grids. In: **The Originality of the Avant-gard and other modernist myths**. London: Mit Press, 1985.

KWON, M. In **Appreciation of Invisible Work**: Mierle Laderman Ukeles and the Maintenance of the 'White Cube'. *Documents n° 10*, 1997 .

\_\_\_\_\_. **One Place After Another**: Site-specific Art and Locational Identity. London, UK: MIT Press, 2004.

LASCAULT, Gilbert. O caos e a ordem na pintura contemporânea. In: **Porto Arte**, Porto Alegre, v.7, n.13, p. 35-45, Novembro/1996.

LEMINSKI, Paulo. A arte e outros inutensílios. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 outubro 1986. Ilustrada, p.92.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MARQUES, Maria Eduarda. **Mira Schendel**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MICHAUD, Yves. **El arte em estado gaseoso**. Ensayo sobre el triunfo de la estética. Trad. Laurence Le Bouhellec Guyomar. México: FCE, 2007.

MONTY, Liv. O sentimento do espaço. In: **Revista Arte em São Paulo**, nº16. São Paulo, Junho 1983.

MORAIS, Frederico. Como Jonas, no ventre da pintura. In. **Revista Módulo**, n.º 79, São Paulo: 1984.

MOSÉ, Viviane. **Pensamento Chão**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**. Ensaio sobre arte brasileira. São Paulo: Editora Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. **Densamente**. In: **Revista Módulo**. Ed. 82. Rio de Janeiro, 1982.

NOLAND, Kenneth. In: **Em busca da essência**: elementos de redução na arte brasileira. Trad. Gabriela S. Wilder. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987.

O'DOHERTY, B. **No interior do cubo branco**: a ideologia do Espaço da Arte. Trad. Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, H., **Aspiro ao Grande Labirinto**, Rocco, Rio de Janeiro, 1986.

PASTA, Paulo. **Um Lugar Para se Poder Estar**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. 3ª Ed. Rev. Ampl. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

PERDIGÃO, Andréa Bonfim. **Sobre o Silêncio**. Pulso Editorial: Rio de Janeiro, 2005.

PEREZ-ORAMAS, Luiz. (org.) **Leon Ferrari e Mira Schendel**: o alfabeto enfurecido. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

QUINTANA, Mario. **Caderno H**. 2ª Ed. São Paulo: Globo, 2006.

RIBEIRO, José Augusto. **Um mundo a perder de vista** – Guignard. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

SCHAPIRO, Meyer. **A dimensão humana na pintura abstrata**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

SUED, Eduardo. **Eduardo Sued**. Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Padilla. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. (Coleção Palavra do artista)

SYLVESTER, David. **Sobre arte moderna**. Trad. Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2006.

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

WEITEMEIER, Hannah. **Klein**. Trad. Alexandre Correia. Lisboa: Editora Paisagem, 2005.

## Lista de Imagens

Imagem 1 [Mira Schendel, 1966].....	23
Imagem 2 [Mira Schendel, 1965].....	24
Imagem 3 [Renata Job, 2006].....	28
Imagem 4 [Renata Job, 2006].....	28
Imagem 5 [Robert Rauschenberg, 1955].....	29
Imagem 6 [Renata Job, 2006].....	30
Imagem 7 [Renata Job, 2006].....	30
Imagem 8 [Renata Job, 2007].....	33
Imagem 9 [Renata Job, 2009].....	35
Imagem 10 [Renata Job, 2007].....	37
Imagem 11 [Renata Job, 2007].....	39
Imagem 12 [Henry Matisse, 1916].....	41
Imagem 13 [Yves Klein, 1960].....	42
Imagem 14 [Renata Job, 2009].....	43
Imagem 15 [Jackson Pollock, Foto de Hans Namuth, 1950].....	46
Imagem 16 [Helen Frankenthaler, Foto de Ernst Haas, 1969] .....	47
Imagem 17 [Helen Frankenthaler, 1972].....	48
Imagem 18 [Helen Frankenthaler, 1982].....	48
Imagem 19 [Renata Job, 2011].....	53
Imagem 20 [Renata Job, 2011].....	54
Imagem 21 [Niura Bellavinha, 2006].....	58
Imagem 22 [Gisela Waetge, 2005].....	58
Imagem 23 [Renata Job, 2010].....	60
Imagem 24 [Renata Job, 2009].....	64
Imagem 25 [Renata Job, 2009].....	65
Imagem 26 [Renata Job, 2009].....	65
Imagem 27 [Fotos de Marina Guedes].....	65
Imagem 28 [Ana Maria Maiolino, 1997].....	65
Imagem 29 [Renata Job, 2010].....	65
Imagem 30 [Renata Job, 2010].....	65
Imagem 31 [Agnes Martin, 1962].....	65
Imagem 32 [Agnes Martin, 1964].....	65
Imagem 33 [Foto de Marina Guedes] .....	65
Imagem 34 [Foto de Marina Guedes].....	65
Imagem 35 [Foto de Vivian Herzog].....	65
Imagem 36 [Foto de Renata Job].....	65
Imagem 37 [Pat Steir, 1990].....	65
Imagem 38 [Pat Steir, 1990].....	65
Imagem 39 [Renata Job, 2009].....	65
Imagem 40 [Renata Job, 2010].....	65
Imagem 41 [Félix González-Torres, 1995].....	65
Imagem 42 [Félix González-Torres, 1989].....	65
Imagem 43 [Félix González-Torres, 1991].....	65
Imagem 44 [Félix González-Torres, 1993].....	65
Imagem 45 [Félix González-Torres, 1991-94].....	65
Imagem 46 [Berthe Morisot, 1875].....	65
Imagem 47 [Renata Job, 2010].....	65