

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

31

NOVEMBRO, 2011

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DO INSTITUTO DE ARTES DA UFRGS

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

31

NOVEMBRO, 2011

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DO INSTITUTO DE ARTES DA UFRGS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

REITOR

Carlos Alexandre Netto

INSTITUTO DE ARTE

Diretor

Alfredo Nicolaiewsky

Vice-Diretor

Carlos Augusto Nunes Camargo

Assessora

Maria Clara Machado

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
VISUAIS

Coordenação

Mônica Zielinsky

PROGRAMA EDITORIAL

Revista Porto Arte

Série Visualidade

Série Interfaces

CONSELHO EDITORIAL

Alvaro Valls (UNISINOS)

Eliane Chiron (UNIV. PARIS)

Icleia Borsa Cattani (UFRGS)

François Soulages (UNIV. PARIS)

Gilberto Prado (USP)

Hélio Fervenza (UFRGS)

Jean Lancri (UNIV. PARIS)

Margarita Shultz (UNIV. CHILE)

Maria do Carmo Nino (UFPer)

Maria Celeste Wanner (UFBa)

Maria Lúcia Bastos Kern (PUC-RS)

Patrícia Franca (UFMG)

COMITÊ EDITORIAL

Blanca Brites

Maria Amelia Bulhões

Paulo Silveira

Sandra Rey

Editoração

Pedro Biz

Porto Arte. – v. I, n. 1 (jun. 1990) – . – Porto Alegre:

Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais, 1990 – .

v.

Semestral

A partir do v. 5, n. 8 (nov. 1993) passa a
incorporar subtítulo, Porto Arte : Revista de Artes
Visuais.

ISSN 0103-7269

I. Arte : Periódicos. I. Universidade Federal do Rio
Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-
Graduação em Artes Visuais.

CDU 7 (05)

Biblioteca: Mara R. B. Machado, CRB10/1885

Versão digital:

<http://seer.ufrgs.br/portoarte>



ASSINATURAS E PERMUTAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – INSTITUTO DE ARTES – UFRGS

Rua Senhor dos Passos, 248 – 3º andar – CEP 90.020-180 – Porto Alegre, RS – Brasil

Fone: (51) 3308.4313 – Fax: (51) 3308.4314 – portoarte@ufrgs.br – www.artes.ufrgs.br

O Dossiê da revista *Porto Arte* número 31, organizado por Icleia Cattani, tem como título *Pintura contemporânea: campos e processos*. Os campos da pintura são atualmente objeto de reflexão recorrente, devido à sua ampliação e à presença de um “fora do campo” que parte da própria linguagem pictórica. A organizadora, que coordena grupo de pesquisa apoiado pelo CNPq nesta temática, propõe um conjunto de reflexões que abrangem artigos nas áreas de *História, teoria e crítica da arte* e de *Poéticas visuais*.

Na primeira área, o texto de Gustavo Fares dialoga diretamente com aquele já clássico de Rosalind Krauss, *A escultura no campo expandido*, discutindo a metodologia da autora para a pintura e propondo desdobramentos conceituais. Michael Asbury e Icleia Cattani trazem a discussão dos campos e processos da pintura contemporânea para a análise de obras específicas de dois artistas reconhecidos no cenário nacional, respectivamente, Daniel Senise e Karin Lambrecht.

Na área de poéticas visuais, Éliane Chiron transpõe questões pictóricas para o vídeo digital, sobretudo ao isolar imagens deste, de cor saturada, e deslocá-las para suportes bidimensionais. Ela trabalha simultaneamente com o conceito de íntimo na arte. Para Carlos Zilio, optar pelo suporte da pintura significava compreender seu potencial como campo teórico. Com a

Porto Arte's 31 issue's dossier, organized by Icleia Cattani, has been christened *Contemporary Painting: processes and fields*. The fields of painting are currently and recurringly an object of reflection, given its broadening and the presence of an “out-of-field” matter that comes from pictorial language itself. The organizer, who coordinates the research group in this area supported by CNPq, proposes an ensemble of reflections that comprise articles pertaining to the areas of history, art theory and critic and visual poetics.

In the first area, Gustavo Fares's text dialogues directly with the classic one by Rosalind Krauss, “Sculpture in the expanded field”, discussing the author's methodology for painting and proposing conceptual unfoldings. Michael Asbury and Icleia Cattani bring a discussion of fields and processes of contemporary painting to the analysis of the specific works of two renowned artists in the national scene, respectively Daniel Senise and Karin Lambrecht.

In the area of visual poetics, Éliane Chiron transposes pictorial questions into the digital video, overall by isolating images from it, in saturated colors, and putting them into bidimensional pillars. Simultaneously, she works with the concept of the intimate in art. For Carlos Zilio, to choose for the support of painting meant to understand its potential as a theoretical field. With its crisis, painting should be thought upon, which brought him

sua crise, a pintura deveria ser colocada em causa, o que o levou a *pintar a pintura*. Para Paulo Pasta, a pintura sempre foi, também, auto descoberta, sendo uma atividade muito rente à própria vida, o que o faz tentar construir uma distância entre desejo e projeto. Ricardo Perufo Mello aborda as mudanças da imagem, entre as quais a sua rarefação pela ação do tempo, quando transposta do vídeo à pintura.

Contamos ainda neste número com um artigo de Nestor Garcia Canclini sobre a 8ª edição da Bienal de Artes Visuais do Mercosul e outro de Artur Freitas sobre a obra pictórica de Miguel Bakun. Na seção Resenha apresentamos comentários sobre o livro *Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas*, escrita por Antonio Vargas.

to *paint painting*. For Paulo Pasta, painting has always been, also, a self-discover, being a very close activity to his own life, which made him attempt to build some distance between desire and project. Ricardo Perufo Mello approaches changes in image, among which its rarefication through the action of time, when transposed from video to painting.

In this issue we also bring an article by Nestor Garcia Canclini about the 8th Visual Arts Mercosul Biennial and another by Artur Freitas on the pictorial work of Miguel Bakun. In the *Reviews* section, we present commentaries on the book *Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas* (Scenery, unfoldings and contemporary perspectives) by Antonio Vargas.

DOSSIÊ: Pintura Contemporânea - Campos e Processos

Organização: Icleia Cattani

- 07 GUSTAVO FARES
Pintura no campo expandido
- 17 ICLEIA CATTANI
Poiética, matéria, campos nas pinturas de Karin Lambrecht
- 31 MICHAEL ASBURY
Daniel Senise, 2892: entre o ser e o nada, o espectador
- 41 ÉLIANE CHIRON
Íntima mutação da pintura no vídeo digital
- 55 CARLOS ZILIO
A pintura como indagação
- 63 PAULO PASTA
Dentro e fora da pintura
- 73 RICARDO PERUFO MELLO
Rarefação: paradoxos imagéticos (mestiçagens contidas na poética pictórica de uma imagem videográfica rarefeita)

TEXTOS

- 81 NÉSTOR GARCÍA CANCLINI
A bienal da desglobalização
- 87 ARTUR FREITAS
A natureza dispersa: Miguel Bakun

NOTAS DE LEITURA

- 105 ANTONIO VARGAS
***Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas*, Maria Amelia Bulhões e Maria Lúcia Bastos Kern, Organizadoras**

CADERNO DE VERSÕES

- 113 ENGLISH
- 157 FRANÇAIS
- 165 ESPAÑOL

GUSTAVO FARES



Pintura no campo expandido

Tradução: Denise Spier

RESUMO

O presente ensaio questiona e ao mesmo tempo reconhece as condições históricas e lógicas da existência da pintura como um campo expandido. O campo expandido da pintura é apresentado através de um retângulo de Greimas, o qual incorpora as noções de singularidade / reprodutibilidade, multidimensionais espaços afins e história. O ensaio oferece uma compreensão da disciplina e das obras de arte e torna possível situar diferentes manifestações artísticas que ocorrem hoje na sociedade.

PALAVRAS-CHAVE

Pintura. Pluralismo. Krauss. Greimas. Campo expandido.

PINTURA NO CAMPO EXPANDIDO

O mundo da arte de hoje pode ser caracterizado por aquilo que, por falta de termo melhor, é chamado de “pluralismo”. O termo “pluralismo” designa, pelo menos, duas diferentes tendências. Por um lado, ele sinaliza o fato de que não há estilos de arte dominantes em nossos dias e que continuar a procurar uma linguagem pura em qualquer meio visual pode tornar-se uma tarefa infrutífera. Por outro lado, “pluralismo” também é usado para descrever uma atitude de “vale tudo” que deixa as preocupações com a qualidade de lado em favor de um tipo de tolerância que tudo aceita como igualmente válido.

Arthur C. Danto propõe uma primeira compreensão do termo “pluralismo” como sendo o resultado das mudanças no mundo da arte desde os anos 1960. Na sua opinião, a partir desta década, a crise da arte-objeto assumiu amplo poder de disseminação. Este foi para Danto, sobretudo no caso da obra de Andy Warhol, o que tornou evidente o problema com/da arte. Esse problema não é outro senão o de distinguir o objeto de arte dos objetos-do-mundo. Quando o objeto artístico veio a ser considerado nem superior nem inferior a objetos no mundo real, mas próximo demais a eles para permitir uma distinção visual (*ready-mades* de Duchamp ou *Brillo boxes* de Warhol), a diferença entre um objeto de arte e um objeto-do-mundo escapou da esfera da estética, e da arte em geral, para se tornar um problema filosófico. Era como se a arte tivesse chegado à compreensão de sua própria essência, o conhecimento pela arte de “o que é arte” e, ao fazê-lo, tivesse chegado a uma espécie de encerramento (Danto, *Transfiguration*, p. 107).¹ A arte adentrou, então, um estágio que pode ser chamado de pós-histórico ou pós-moderno, uma fase que parecia libertar o artista e o objeto de arte das funções que foram convencionadas a eles até aquele momento.

O segundo significado de “pluralismo”, como “vale tudo”, caracteriza uma falha por parte do artista, do crítico, e do mundo da arte em geral em engajar-se seriamente com o tema em questão, ou seja, a arte, a fim de fazê-la desempenhar um papel relevante nos debates culturais de hoje. Esta segunda compreensão de “pluralismo” torna-se abertamente política quando se trata de identidade nacional versus internacional a partir de uma perspectiva cultural globalizada. Em tal esfera cultural a tendência hegemônica do pluralismo pode ser interpretada como esperando

Publicado originalmente em *Janus Head: Journal of Interdisciplinary Studies in Literature, Continental Philosophy, Phenomenological Psychology, and the Arts*, v. 7, n. 2, p. 477-487, inverno de 2004, Trivium Publications, Amherst (Estados Unidos).

Danto propõe que um desenvolvimento semelhante ocorre na estética de Hegel, onde a arte é um instrumento para a plena manifestação do espírito e, uma vez que o espírito atingiu esse objetivo, como no caso do modernismo, a arte perde seu objetivo, que é retomado pela reflexão filosófica.

um retorno a primitivos gestos e costumes sociais associados não tanto com as formas ocidentais de expressão, quanto com um certo exotismo, que transforma as artes visuais de culturas que sejam diferentes das nossas em um empreendimento antropológico (Foster, 55). Em outras palavras, tal “pluralismo” espera o primeiro-mundo ocidental produzir arte e teoria, enquanto o resto do mundo se torna uma província a qual, na melhor das hipóteses, produza arte e teoria limitadas às suas próprias esferas nacionais e, na pior das hipóteses, ofereça materiais culturais (brutos) para serem mais tarde processados no primeiro-mundo, onde valores acadêmicos/culturais são adicionados.

“Pluralismo”, em ambos os sentidos do termo, como uma variedade de estilos disponíveis, bem como um “vale tudo” e atitude neo-colonialista, tem sido reconhecido como uma tendência hegemônica cultural, e acredito que seja precisamente isso, *uma tendência hegemônica cultural*, não *uma conjuntura natural* e a-histórica. Críticos como Hal Foster e Fredric Jameson identificaram isto, aparentemente, livre de tendência de fatores históricos e sociais como a lógica cultural do capitalismo tardio (Jameson), uma lógica baseada nos meios de produção (cultural) exportada do Ocidente para outras latitudes (Foster). Robert Morgan, por sua vez, reconhece a presença do “pluralismo” no mundo da arte e propõe uma forma de diferenciar um tipo “sintomático” de arte de outro que ele chama de “significante”. O primeiro é uma espécie de “espetáculo” no sentido dado ao termo por Guy Debord, um evento relacionado a um mundo *fashion* ao invés de artístico, intimamente associado com a compreensão neo-colonialista de “pluralismo”. Em contraste com o “espetáculo”, o tipo de arte o qual é “significante” tende a ser mais íntimo, bem como associado a uma “ideia eficazmente pensada” [*powerfully thought idea*] (Morgan, 96), a qual pode ser expressa por uma variedade de estilos e formas. Além disso, uma arte “significante” pode também apresentar a possibilidade de incorporar um lugar de resistência contra a noção de que toda cultura é predeterminada e carece de originalidade, e que é, desse modo, intercambiável e necessariamente efêmera.

A miríade de estilos e objetos que povoam o mundo da arte, juntamente com a tendência que aceita tudo como válido e predeterminado, em outras palavras “pluralismo”, têm dado a muitos uma pausa crítica e impelido-o/a a declarar que a arte acabou, mesmo morta.

Dentro desta perspectiva bastante sombria, quase nenhuma outra disciplina tem sofrido tanta suspeita e crítica negativa quanto a pintura, especialmente nos últimos vinte anos. Considerando que é tido como certo que a arte em geral, e a pintura em particular, não gozam mais a ampla ressonância cultural que tiveram por 400 anos ou mais, esta constatação, no entanto, não implica necessariamente – uma vez que quase ninguém está prestando atenção – em que toda a iniciativa deva ficar à margem do caminho.

Um dos modos de evitar uma precipitada destituição da arte em geral, e da pintura em particular, pode ser encontrado em um tipo de ação crítica e auto-consciente presente em determinadas leituras de textos verbais e/ou visuais. Tal ação, que proponho, poderia ajudar a situar a pintura em seus contextos histórico e lógico, e ao mesmo tempo proporcionar um meio de pensar sobre a disciplina na arena cultural da atualidade ao invés de apregoar ou predizer sua precipitada destituição ou a sua morte. Para situar a pintura histórica e logicamente, eu gostaria de traçar um paralelo entre a leitura de um texto literário de Fredric Jameson, as considerações de Rosalind Krauss sobre escultura, e minha própria compreensão da pintura de como ela se relaciona com outras manifestações artísticas. Jameson interpreta um texto literário moderno, *Lord Jim* de Joseph Conrad, usando o retângulo Greimas de um modo semelhante à leitura que Krauss fez da escultura em seu, agora famoso, ensaio sobre a escultura no campo expandido.

Proponho usar Greimas de um modo similar a Jameson e Krauss, a fim de promover uma compreensão da pintura como um campo que pode ser enriquecido e expandido por três elementos: as noções de singularidade/reprodutibilidade, o expediente dos espaços afins da matemática, e a história. O resultado da compreensão da pintura proposta será um campo expandido que nos permitirá conceituar melhor a estrutura lógica e desenvolvimento histórico da disciplina em um mundo da arte 'pluralista'.

Em *O Inconsciente Político*, Fredric Jameson estuda *Lord Jim*, de Conrad, "não como um texto modernista primitivo", mas como uma antecipação de *écriture* ou pós-modernismo (219). Ele assim o fez através do expediente de um retângulo Greimas historicizado, ele próprio uma sistematização do espaço semântico (254).² O uso do retângulo Greimas permitiu a Jameson adentrar o texto de Conrad, levando em conta o que os termos bipolares no retângulo revelam sobre o que é reprimido no e pelo texto. Em outras palavras, a tensão entre os termos percebidos e não percebidos "atividade" e "valor", na leitura de *Conrad* por Jameson, torna possível adentrar no *inconsciente político* do texto e revelar "os centros lógico e ideológico que em especial um texto histórico falha em perceber, ou, ao contrário, tenta desesperadamente reprimir" (49). Para Jameson, as contradições sociais que aparecem abordadas e resolvidas pelo texto modernista são, na verdade, uma "causa perdida, que não pode ser direta ou imediatamente conceitualizada pelo texto" (82). Estas condições sociais dirigidas e reprimidas pelo texto de Conrad são expressas por um lado, como um reconhecimento da reificação da vida cotidiana e, por outro lado, como "uma compensação utópica que toda reificação traz consigo" (236). O texto modernista, tanto como ideologia quanto utopia, torna-se visivelmente mais abstrato e distante de sua referência ao longo do século XX e, particularmente, a partir da década de 1960.³ Quando o texto "modernista" se esforça do mesmo modo para permanecer

2 O modelo Greimas proposto é uma adaptação de uma formulação inicial, também chamado de um grupo de Klein quando empregada em matemática, ou um grupo de Piaget quando aplicado nas ciências humanas.

3 Por certo, o impulso para um olho desencarnado, para um observador e consumidor de imagens em vez de um corpo real, que olha para eles, tem sido amadurecido há algum tempo, particularmente desde meados do século XIX, e especialmente desde o advento da fotografia e da reprodutibilidade de imagens e equipamentos de tomada de imagem [*image-making machines*] (Crary, Jonathan, 1991). Este olho desencarnado, justamente criticado por Duchamp como o domínio da "retina", ainda precisava de "significados incorporados" (Danto, 1986), ou seja, obras de arte para contemplar. O "des-encarna-mento" da pintura está muito em voga ainda, especialmente no mundo digital, onde a pintura tornou-se uma experiência virtual, a tal ponto de alguns críticos poderem dizer que a próxima Bienal de Whitney, por exemplo, poderia muito bem ser virtual (Michael Rush, 1995).

além da história, torna-se não apenas um artefato modernista ambivalente, mas um pós-modernista [*post-modernistic*]. Como tal, ele tenta negar suas condições históricas, ao mesmo tempo em que toma a história por ruína, um campo a ser escavado e usado como se as opções oferecidas e tomadas não foram consequências outras senão da estética. “Pluralismo” é outra palavra para esta negação. Em oposição à ilusão de permanecer além da história, Jameson lê o texto “moderno” de Conrad revelando as suas condições de existência, seu fundamento histórico e social e o que é reprimido e/ou ocultado pelo texto.⁴

Os opostos bipolares organizados pelo retângulo semântico de Greimas que serviram para Jameson determinar as dimensões lógicas e ideológicas de um texto (literário) são também a base para o clássico ensaio de Rosalind Krauss, *A escultura no campo ampliado*. Nele, a noção de “historicidade” aparece uma vez mais – como apareceu na análise de Jameson – como um elemento adicionado ao retângulo Greimas. Krauss refere-se à “historicidade” não apenas ou nem sequer no sentido de genealogia ou linhagem, mas como uma prática de organização, em seu caso da escultura, que pode assumir diferentes estágios lógicos ao longo do tempo. Na escultura, esses diferentes estágios, como Krauss os vê, ampliam o conceito da prática associada com o monumento, confrontando-a com dois negativos, duas coisas que a escultura não é, uma paisagem e uma construção. Em seu artigo, Krauss identifica práticas artísticas que colocam em questão o status de escultura como monumento. Como resultado deste desafio, Krauss propõe que a noção de escultura tem se desenvolvido desde os anos 1960, não só na prática como também em termos lógicos, para designar áreas de atividades artísticas não antes reconhecidas como associadas com a escultura. Tais áreas incluem a *land art*, *marked sites*, peças semi-arquitetônicas, e as obras de artistas tão diversos como Nauman, Serra, De Maria, Morris, Smithson, Irwin ou LeWitt.⁵

A leitura de Conrad por Jameson e a “leitura” da escultura por Krauss através da utilização do Greimas mais história, revelam as condições de existência de um texto e do campo cultural ao qual ele pertence. A questão diante de nós é, o que revelaria esta atitude crítica e auto-consciente quando aplicada ao campo da pintura? Em outras palavras, com o que se pareceria a pintura no campo expandido? E que consequências poderia tal “leitura” da pintura ter para a compreensão do meio em um mundo-da-arte “pluralista”?

De modo a responder a estas perguntas a respeito da pintura, Krauss recomenda o uso das categorias de singularidade/reprodutibilidade como os termos binários opostos no interior do retângulo Greimas. Se alguém quiser esboçar algumas características muito genéricas da pintura relacionadas com o seu status como sistema cultural e à sua maneira de circular na economia cultural do mundo-da-arte, a oposição bipolar que Krauss propõe pode ser útil. No entanto, também parece

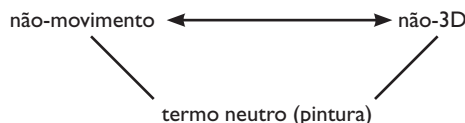
4

Para Jameson esta leitura histórica é equivalente ao Real lacaniano, ou seja, para o horizonte que subsume o texto e que é, como no caso de Lacan, não representável.

5

Outro termo que Krauss usa para este campo expandido é... “pós-modernismo”. (Krauss, p. 224)

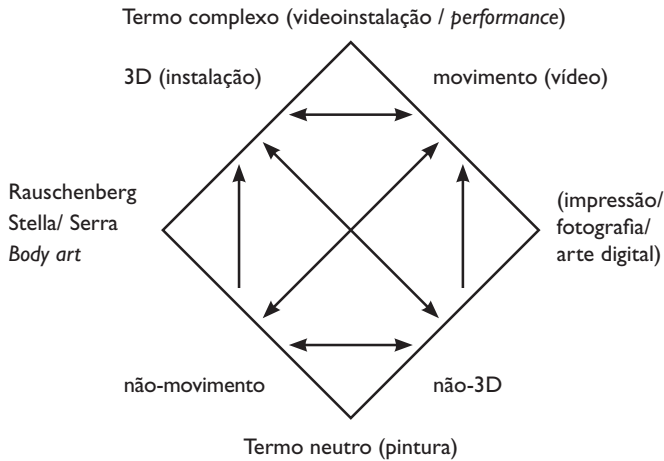
possível considerar os termos que Krauss sugere, não como de naturezas opostas uma a outra, mas como os extremos polares do mesmo território (*realm*). Em outras palavras, eles não são opostos um ao outro porque não têm nada em comum, mas sim porque singularidade está no outro extremo do espectro da reprodutibilidade. Ao conceitualizar estes termos como pertencentes a um espectro, estamos aptos a aceitar e pedir por estágios intermediários entre estes dois absolutos. Eu realmente gostaria de usar as dimensões singularidade/reprodutibilidade de Krauss, mas dado que elas pertencem ao mesmo território, ao invés de territórios opostos, eu proponho incorporar inicialmente um diferente par de termos bipolares ao retângulo Greimas: tridimensionalidade e movimento, dois aspectos que faltam à pintura. Estas duas características em suas interações negativas podem ser organizadas em relação à pintura como segue:



Movimento e 3D são dois distintos aspectos não presentes em pintura, como pintura em si, o “termo neutro” no diagrama, não poderia ser usado como parte de qualquer um desses elementos. Em outras palavras, a pintura, entendida de uma forma clássica, não pode ter movimento, nem poderia ser tridimensional de nenhuma forma cabível, a não ser por ter alguma espessura em termos de textura, pois de outro modo entraria no domínio da escultura. No entanto, para os atributos que faltam à pintura no esquema proposto, eu gostaria de acrescentar algumas características contraditórias (ou positivas), isto é, considerar em relação à pintura manifestações artísticas que *sejam* tridimensionais e *tenham* movimento. No retângulo Greimas, as séries de termos propostos, podem ser relacionados uns aos outros por oposição (não-3D/não-movimento) e por relações contraditórias (3D/não-3D), bem como por relações de implicação (não-movimento/3D). Combinado com as qualidades acima mencionadas, o campo onde a pintura se situa pode então se parecer com algo como o que segue:

6

Como, porém, um exemplo da complexa relação do termo neutro para com o resto do campo, o crítico Robert Storr, falando sobre o artista russo Ilya Kabakov, afirma que a instalação pode preservar a pintura, ao invés de matá-la.



De acordo com o gráfico nós podemos compreender (em ambos os sentidos do termo) dentro do uso expandido da categoria “pintura” manifestações artísticas as quais são hoje em dia consideradas como sendo independentes umas das outras (*body art* e arte digital) ou radicalmente opostas à pintura, como a arte-instalação.⁶ O esquema proposto pode permitir-nos pensar sobre estas e outras manifestações artísticas como partes do campo expandido da pintura. Eu estou pensando, por exemplo, na fotografia, a qual compartilha com a pintura a característica de ser não-3D e de não ter movimento embora, ao mesmo tempo estar relacionada ao vídeo, um meio que pressupõe movimento, por meio de suas imagens e pela forma como o vídeo é capturado em quadros fotográficos. Eu também estou pensando em instalação, a qual aparece na extremidade oposta da pintura no esquema proposto, mas que ao mesmo tempo explora algumas das mesmas questões que a pintura, ou seja, espaço, composição, cor e assim por diante.

As propostas formas de pensar na pintura em um campo baseado em relações entre as características de 3D e de movimento podem ser enriquecidas e ampliadas adicionando mais três elementos à mistura:

- 1) as noções de Krauss de singularidade / reprodutibilidade;
- 2) os espaços afins da matemática;
- 3) história.

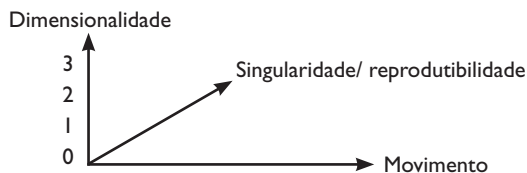
1. Singularidade / reprodutibilidade

Desejo incorporar os conceitos de singularidade/reprodutibilidade de Krauss a um esquema baseado em tridimensionalidade e movimento. Assim, “movimento”

7
Em seu *Erlanger Programme* (1872), Felix Klein formulou a geometria como o estudo de um espaço de pontos, juntamente com um grupo de mapeamentos (as transformações geométricas que deixam a estrutura do espaço inalterado). Teoremas são, então, apenas as propriedades invariantes sob este grupo de transformações. A geometria euclidiana é definida pelo grupo de deslocamentos rígidos; semelhança ou geometria euclidiana estendida pelo grupo de similaridade transforma (movimentos rígidos e escalas uniformes); geometria afim pelo grupo de afins transforma (mapeamentos arbitrários lineares não-singulares + conversões); e geometria projetiva por *projective collineations*. Há uma hierarquia para esses grupos: projectiva > afins > similaridade > euclidiana. À medida que descem na hierarquia, os grupos de transformação tornam-se menores e menos gerais, e as estruturas espaciais correspondentes tornam-se mais rígidas e têm mais invariantes. Geometria projetiva nos permite discutir coplanaridade e posição relativa usando a razão cruzada ou seus derivados. No entanto, no espaço projetivo padrão não existe uma noção coerente de intermediação. Por exemplo, não podemos unicamente definir o segmento de reta ligando dois pontos A e B. O problema é que as linhas de projeção são topologicamente circulares: elas terminam em si mesmas quando cruzam o infinito (exceto que o infinito não é realmente representado no espaço projetivo – todos os pontos da linha são iguais). Uma solução para este problema é distinguir um conjunto (na verdade um hiperplano) de pontos no infinito

e “3D” serão colocados em um gráfico tridimensional, com o eixo x, y, e z estando para: movimento (x), dimensionalidade (y), e singularidade/reprodutibilidade (z).

O espaço criado pelo eixo torna-se, por sua vez, tridimensional:



Sendo independentes umas das outras, essas variáveis podem ajudar a localizar diferentes pontos no espaço definido como a soma de três coordenadas: $A = (x, y, z)$. Nesse âmbito, qualquer obra de arte relacionada com os três eixos aqui propostos pode ser pensada como possível dentro desse modelo e, assim, de alguma forma relacionada à pintura.

2. Espaço afim

O fato de uma obra de arte poder ser definida em termos de três coordenadas de espaço pode ser limitado e limitante, uma vez que estas coordenadas e o espaço que elas definem não acomodam as transformações dos objetos de arte e experiência em mãos de artistas, o público, galerias, museus, curadores, críticos, e o mundo-da-arte em geral. Para dar apenas um exemplo, a experiência de ver uma retrospectiva de Van Gogh na casa de alguém não é a mesma que a de vê-la entre milhares de pessoas em uma nublada tarde de domingo no Metropolitan. Pode-se até aventurar-se a dizer que as obras não são as mesmas, uma vez que a experiência visual é tão diferente de um local para o outro. Para lidar com este e outros tipos de limitações implícitas na trama de 3 eixos acima definida, o que é necessário é a adição da possibilidade de lugares cambiáveis, de ver o campo expandido, até agora proposto, não como um espaço estático, onde pontos são colocados de modo isolado, mas como um ambiente onde mudança não é apenas possível, mas ocorre continuamente. Tal ambiente pode ser pensado como um espaço vetorial ou como o que matemáticos chamam um multidimensional espaço afim.⁷

Conceber o campo expandido da pintura como um espaço afim permite a troca de posições de ponto a ponto a ponto, o que é nada menos do que a possibilidade de contínuas transformações dos elementos do grupo, em nosso caso, obras de arte. Os elementos grupais podem ser identificados como estáticos sempre que se desejar detê-los a fim de ver o seu status no momento da observação. Desta maneira um congelamento do campo vem à custa de pôr de lado momentaneamente suas

contínuas mudanças e transformações. *Body art*, por exemplo, pode ser vista como uma manifestação artística isolada, sob pena de separá-la, ainda que por um momento, da pintura, movimento, e tridimensionalidade, sem mencionar de outras potencialmente enriquecedoras manifestações como a dança ou rituais sagrados, manifestações que podem ser acomodadas no campo expandido aqui proposto.

3. História

Adicionando um elemento histórico ao campo proposto e a sua natureza lógica, como Jameson e Krauss fizeram em seus estudos, gostaria de aventar que a “pintura” foi “entregando” ao longo da história parte do território que talhou para si cinco séculos atrás, senão antes, e que esta “expansão” é testemunhada por diferentes formas e meios hoje predominantes. A narrativa, por exemplo, foi retomada pelo vídeo, enquanto a importância do “ver” e do “estar lá” parece ter sido repassada para o domínio da instalação e da performance, onde o espaço real é um componente importante da peça. A “mensagem”, se antes não o fora, foi esvaziada da peça pintada, e retomada pelos críticos, ou pelos próprios artistas, como uma atividade verbal, paralela e não necessariamente relacionada com as obras de arte a serem produzidas. Esta dilapidação do significado e dos meios da pintura ao longo dos últimos séculos não tem necessariamente de anunciar o fim da disciplina, nem mesmo seu encerramento. Esta disseminação pode tanto apontar para uma segunda onda de liberdade para a pintura (sendo a primeira, o advento da fotografia e o cinema), bem como para uma partilha do antigo monopólio visual da pintura com outras formas de arte que encontramos no contexto de um campo expandido, onde meios de expressão artística considerados em oposição à pintura ou umas às outras não tenham necessariamente de permanecer em uma situação de conflito.

O campo expandido da pintura, tal como se apresenta neste ensaio, através do recurso de um retângulo de Greimas, o qual incorpora as noções de reprodutibilidade, singularidade, multidimensionais espaços afins e história, delineia uma ação semelhante àquelas de Jameson e Krauss em suas respectivas “leituras”: questiona, ao mesmo tempo em que reconhece as condições lógicas e históricas da existência do meio e das leituras ou, em nosso caso, das obras de arte. Como destaquei antes, o campo resultante da mesma forma relaciona a pintura a outras manifestações artísticas anteriormente vistas como diferentes ou mesmo opostas a esta disciplina. Ao tornar evidentes as condições de existência do meio, o campo expandido permite que as obras de arte sejam “revestidas” de significados, não apenas de representações de significados impostos de fora para dentro por uma espécie de modismo a-histórico. Sendo historicizado e lógico, o campo expandido não é, contudo, *all-inclusive* [que nada rejeita] e não-crítico. Em outras palavras, não é “pluralista” na medida em que este

no espaço projetivo: isto nos dá espaços afins. O que isto significa para a nossa matéria de discussão é a possibilidade de transformações na intersecção/campo intermediário entre os duas, a princípio, distintas manifestações artísticas. Sou grato ao Dr. Eugenie Hunsicker por ter me apresentado os modelos matemáticos usados neste artigo.

termo é identificado com uma atitude de “vale tudo”, mais relacionada ao mundo do espetáculo e da moda do que a um tipo de arte que é íntima e poderosamente reflexão.

Este campo expandido torna possível situar diferentes manifestações artísticas que tem lugar hoje na sociedade. Por sua vez, a forma proposta de pensar a pintura abre espaço para o reinvestimento do meio na atualidade que ele havia perdido/que não tinha há algum tempo. O campo expandido do mesmo modo confere a possibilidade de transformações e movimentos em uma ou mais dimensões ao mesmo tempo, mudando de uma forma de expressão ou de determinado objeto para outro, e até mesmo aguarda a possível adição de novas dimensões visuais. A este respeito, para citar um simples exemplo, o advento da arte gerada por computador é apenas uma mudança a mais no campo da pintura, fotografia e/ou reproduzibilidade. Além disso, o campo proposto está ainda aberto a novas e originais manifestações artísticas, alertando-nos para a existência de novas dimensões artísticas em potencial e para novas formas de reconhecê-las e conduzi-las.⁸ Estas novas formas não são, contudo, opostas à pintura mas, *juntamente com* a pintura, são partes de um campo expandido tal como se desenvolveu historicamente. Pensando a pintura nestes termos, antecipamos à precipitada destituição da disciplina e/ou a sua morte prematura, ao mesmo tempo em que se suscita e se celebra um “pluralismo” que é crítico e politicamente não-opressivo, como um tipo de utopia já corrente em nosso meio.

REFERÊNCIAS

- CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge: MIT Press, 1991.
- DANTO, Arthur. *The philosophical disenfranchisement of art*. New York: Columbia University Press, 1986.
- FOSTER, Hal. The problem with pluralism. In: LANE, John; CALDWELL, John (Org.). *Carnegie International*. Pittsburgh: Carnegie Museum of Art, 1985. p.50-57.
- JAMESON, Fredric. *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded field. In: HERTZ, Richard. *Theories of contemporary art*. New Jersey: Prentice Hall, 1993. p.215-224.
- MORGAN, Robert. *Duchamp y los artistas contemporáneos posmodernos*. Buenos Aires: Eudeba, 2000.
- RUSH, Michael. New media rampant. *Art in America*, p. 41- 43, jul. 2000.
- STORR, Robert. An interview with Ilya Kabakov. *Art in America*, p. 60-69/125, jan. 1995.

8 Novas dimensões tais como temporalidade ou áudio, por exemplo, poderiam ser acrescentadas a movimento, 3-D e singularidade e, de fato, vem sendo adicionadas o tempo todo em performances ou instalações, onde os elementos tempo e som são tão importantes quanto os visuais.



GUSTAVO FARES

Artista visual e professor de estudos latino-americanos na Lawrence University, Estados Unidos.

ICLEIA CATTANI



Poiética, matéria, campos nas pinturas de Karin Lambrecht

RESUMO

O presente texto tem como fio condutor a pintura de Karin Lambrecht. Artista de já longa trajetória, sua obra sempre girou em torno da pintura para a qual, além da tinta a óleo, utiliza acrílica com terra e outros pigmentos naturais. Sua produção contemporânea caracteriza-se também por pinturas realizadas com sangue. O foco da apresentação será a análise das relações em sua poiética e na poética de seus trabalhos, entre os materiais empregados e a matéria decorrente nas pinturas, as características dos diferentes suportes e como estas questões, juntas, definem as obras quanto ao seu campo. Serão utilizados os conceitos de imaginação material (Bachelard) e de campos específico, expandido e fora-do-campo da pintura. A estes, somam-se os conceitos de fronteiras e metamorfoses, para dar conta da realidade complexa das obras e das questões que emergem da própria pintura.

PALAVRAS-CHAVE

Pintura Contemporânea. Poiética. Matéria. Material. Campos da pintura. Karin Lambrecht

POIÉTICA, MATÉRIA, CAMPOS NAS PINTURAS DE KARIN LAMBRECHT

“A matéria é o inconsciente da forma.”

Gaston Bachelard

As obras de Karin Lambrecht estendem os limites do campo pictórico, não só a um campo ampliado mas até certo ponto, a um fora-do-campo da pintura, mantendo no entanto uma relação profunda com a mesma. Trata-se de um movimento de vai e vem e não de uma trajetória linear de uma situação à outra; um movimento definido pela própria lógica de sua *poiética*¹ e das obras que dela resultam em suas poéticas próprias. A ampliação do campo da pintura ocorre na arte moderna e, sobretudo, contemporânea do mesmo modo que Rosalind Krauss analisou o campo ampliado na escultura (Krauss, 1984). Nessa ampliação, um dos aspectos a ressaltar é a presença recorrente de lugares mestiços que não se passam apenas no espaço circunscrito da tela, mas nos lugares da pintura, simultaneamente, de figuração e abstração, de volume e plano, de dentro e fora do quadro e de dentro e fora da própria pintura. Os elementos figurais, sígnicos e espaciais vão coexistir em sistemas múltiplos, gerando tensões.

Dentro das questões que a ampliação dos campos evocam atualmente, existe também, desde a modernidade do início do século XX, uma literalização dos elementos que constituem a pintura, iniciada com as colagens cubistas. Nos anos 1980, por exemplo, onde haveria um espelho, desdobra-se a imagem nele refletida no plano da tela, como se o reflexo adquirisse vida própria, o que ocorre em várias pinturas de Iberê Camargo. Na lógica da pintura de Karin esta literalização também existiu desde aqueles anos. Ela substituiu a representação de uma cruz por telas cortadas neste mesmo formato; um minúsculo ovo de lagartixa, encontrado no jardim de sua casa foi incorporado a uma de suas telas (*Forma deixada*, 1996) para exemplificar rapidamente. Assim, quando o sangue passou a servir como matéria para a pintura, não se tratou de uma ruptura mas da radicalização de uma lógica já existente, que expande o material da pintura à matéria do mundo.

Essa literalização dos elementos corresponde em geral à questão histórica da substituição do princípio de representação do mundo visível, que vem ocorrendo desde a modernidade pela apresentação do objeto-arte: um corpo a mais no mundo, uma realidade nova.

Pesquisa apoiada pelo CNPQ com bolsa de Produtividade e bolsas de Iniciação Científica

Englobamos, neste texto, os processos da artista dentro do conceito de *poiética*, compreendendo suas motivações prévias ou concomitantes à condução dos processos de trabalho, estes últimos em si mesmos e a instauração da obra em sua finalização. Segundo René Passeron, o objeto da *poiética* não é tanto o instaurador nem a obra instaurada, mas a conduta instauradora (1989, p. 130).

A passagem do princípio de representação para o de apresentação ocorreu por meio de rupturas, retomadas, interrupções. Não se tratou absolutamente de uma evolução, que não existe em arte, mas de mudanças que acompanharam e constituíram as visualidades moderna e contemporânea. Na questão do espaço houve a substituição de um espaço tridimensional que tenta recriar o visível, por lugares múltiplos, tensos, que criam novas condições para a troca de olhares entre a obra e o espectador.

No caso das obras de Karin, trata-se da pintura enquanto elemento real. Na medida em que o objeto-pintura não apresenta outra coisa senão a si mesmo, é possível que ele mude de forma, incorpore objetos e substâncias do mundo real, dispense o quadro, expanda-se pelo espaço tridimensional. Enquanto corpo no mundo, a pintura inscreve-se neste reagindo, como qualquer corpo, às mudanças que o afetam. O espaço não mais representado, mas como lugar da pintura enquanto corpo apresentado passa a ser o espaço do mundo real. Assim, nada impede, historicamente, que a pintura (não o quadro), se torne tridimensional, como veremos na obra de Karin, que com os trabalhos de sangue chegou à instalação, incorporando linguagens e materiais diversos mas de dentro de um pensamento da pintura.

Este texto propõe um breve estudo de obras pontuais dentro de uma ordem cronológica, desde os anos 1980 até as instalações com sangue de 1997 em diante. Obras que são exemplares de sua poiética, pois evidenciam a importância da matéria e dos materiais, a abordagem de fronteiras diversas, físicas e simbólicas, a extensão do campo da pintura até ao fora-do-campo.

É importante verificar, rapidamente, a trajetória inicial da artista. Karin formou-se em pintura nos anos 1970, como estudante no IA-UFRGS. De 1980 a 1983, estudou na Escola Superior de Arte (HDK) em Berlim, momento decisivo para a sua formação, quando se dedicou ao conhecimento dos pigmentos e sua manipulação, uma prática que mantém até hoje. Experimentou a pintura como exercício livre mas envolvendo o conhecimento do material e das formas de abordagem, além do questionamento constante sobre o ato de pintar e a reflexão sobre seu significado. Em 1984, participou da mostra “Como vai você, Geração 80?” no Parque Lage, RJ, da qual fizeram parte artistas que trabalhavam com diferentes linguagens. Nessa mostra, sobressaía-se a chamada “volta à pintura”, que constituiu um fenômeno internacional na década. Segundo a artista, a pintura teve um significado particular no Brasil naquele momento: “com o fim da ditadura, havia o desejo de uma arte muito direta, que envolvesse o corpo, e a pintura permite essa experiência física, liberatória”.² No seu caso, essa vivência de liberdade coincidiu com o aprendizado em Berlim, levando-a a experiências pictóricas diferenciadas que envolveram em poucos anos, uma grande quantidade de materiais e uma reflexão sobre a matéria da pintura. Esta matéria foi promotora de mudanças que definem as formas e acabam por atingir o campo no qual a mesma se insere.

2

Todas as citações da artista foram coletadas pela autora, dos anos 1980 até a atualidade.

Matéria / material

Este estudo foi relacionado em parte com as idéias de Gaston Bachelard, expostas no prefácio de *L'Eau et les Rêves*, sobre a matéria da arte. Na época do surgimento na França da Abstração Informal, ele diferenciou claramente *imaginação formal* (vinculada à figuração e à abstração geométrica) e *imaginação material* (vinculada à nova linguagem informal). Colocando-se ao lado desta última, definiu-a como possuindo uma profundidade íntima, levando a um recolhimento primordial, intemporal e substancial e caracterizando-se pela sensualidade, densidade e unidade. (*apud* Teyssèdre, 1992, p.176)

O conceito de imaginação material foi fundamental, num momento histórico no qual, na esteira do Expressionismo Abstrato norte-americano, os artistas franceses pareciam abandonar definitivamente a forma (mesmo que, com o tempo, se constatasse que novas modalidades de formas eram geradas). Imaginação formal e material, tais como foram definidas pelo autor, parecem aproximar-se em parte do *pensamento visual*, desenvolvido em diferentes momentos por Pierre Francastel e Rudolf Arheim, que relativizam a hegemonia absoluta do pensamento verbal. Annateresa Fabris retomou este conceito, definindo-o como “um sistema coerente, com um modo de expressão próprio e inteiramente suficiente” (1991, p.15-16). O conceito de imaginação material, no entanto, fica mais próximo da materialidade das obras e vincula mais estreitamente as formas aos materiais utilizados pelo artista, enquanto a imaginação formal parece mais vinculada ao pensamento visual.

Posteriormente, Florence de Mèredieu debruçou-se sobre a questão da materialidade das obras, estabelecendo uma diferença entre matéria e material. Segundo a autora, matéria seria um conceito mais amplo, genérico, em oposição a material, mais específico. A arte moderna teria usado todo e qualquer material e, por seu trabalho com estes, teria evidenciado a opacidade da pintura, em oposição à transparência da representação clássica (2004, p.28). Segundo a autora, a matéria real suplantou a antiga cortina cênica da pintura ilusionista (p.8), estando, pois, vinculada ao novo princípio de apresentação. Em relação às pinturas de Karin, pode-se avançar a hipótese que matéria e material unem-se muitas vezes para formar um conceito único e potente, no qual os materiais empregados fundem-se à matéria do mundo, desde as tintas industriais e os objetos agregados à tela nos anos 1980, até o uso de elementos naturais como terra, folhas, excrementos de pássaros e, mais tarde, sangue. Para Karin, a pintura é algo intuitivo, puro processo, que demanda o envolvimento total do corpo e do pensamento (visual e material, pode-se acrescentar). Cada pintura é um novo momento, em grande parte definido pelos materiais escolhidos ou deixados ao acaso e sua relação mental, emocional e física com eles. O rápido exame de algumas obras permite constatar como o uso destes foi se modificando em suas pinturas.

Anita Oaba, 1985, faz parte de uma série de telas que se aproximam do conceito de *bad painting*: pintada com esmalte sintético, “mal pintada” segundo a artista, ela correspondeu a um momento em que sentia fortemente o desejo de desafiar os limites da pintura e de chocar pelas formas criadas. Segundo Miguel Chaia, de 1983 até cerca de 1987, primeira fase de sua pintura após o retorno da Alemanha, a artista preocupava-se com a “dimensão urbano-industrial que fornecia os resíduos da falência produtiva e da deterioração citadina para as suas instalações e construções” (2002, p. 33) Daí, o uso de tintas industriais, como em *Anita Oaba*, e uma proximidade formal com o neo-expressionismo, que marca a forma e a fatura exacerbadas. Como muitas pinturas dos anos 1980, esta possui grandes dimensões, acima das do corpo humano, exigindo da pintora um corpo-a-corpo com a tela; esta questão iria marcar a obra de Karin na sua seqüência. A pintura para Karin, segundo Marilice Corona, é permanência e insistência, como uma arena ou um campo de batalha, pois quando a pintura assume as dimensões do corpo, há um embate. Trata-se de uma vinculação direta com nossa existência e nossa efemeridade.³ A artista, no seguimento de sua obra, mencionou e escreveu nas telas a expressão *in Arena*, evidenciando os embates múltiplos com a figura, com o plano do suporte, com a matéria da pintura e, também, novos embates com o que surge destes primeiros, o inconsciente, o sagrado, as pulsões e desejos entre os quais, as pulsões de vida e de morte.

Em *Sem título*, 1986, a artista, sob a provocação de uma prática à qual é avessa (a releitura de uma obra do MARGS, dentro do Projeto Releitura do Museu), escolheu uma obra que mostra um universo ideal, com bebês rosados e uma mãe amorosa, e criou em contradição com essa temática: uma mãe obscura, apenas perceptível contra o fundo da tela, braços abertos, trágica e estilizada ao ponto de se assemelhar a uma cruz. Nesta pintura, também de grandes dimensões, como na maioria que realizou na época, também fica evidente a aproximação com o Neo-Expressionismo embora ocorra uma mudança visível nos pigmentos empregados em relação às obras anteriores.

Ester ou Ester Entra no Pátio Interior da Casa do Rei, 1987, evidencia as rupturas que a artista efetuava então com o universo tradicional da pintura, pela inclusão de elementos tridimensionais no interior da própria poética pictórica, constituindo-a juntamente com o suporte tradicional pintado. Assim, desde aquele momento Karin já operava rupturas com a planaridade do suporte real da pintura, a tela. Esse processo marcou sua obra desde então, tanto pela adição de elementos tridimensionais, quanto pelo deslocamento do suporte da parede para o chão, como ocorre em alguns trabalhos da época.

Nesse mesmo momento, a artista passou a realizar pinturas sem chassis, que pendiam soltas no espaço. Assim como se pode constatar, as experiências para além do campo específico, tradicional da pintura, ocorreram desde cedo em sua carreira.

3

Palestra de Marilice Corona sobre pintura contemporânea no PPGAV-IA/UFRGS, 25-9-2008.

E qual seria este campo específico e tradicional da pintura? Segundo o pintor e desenhista Mário Röhnelt, ele obedeceria a dois determinantes iniludíveis:

[...] a) a pintura é um retângulo no qual se insere uma imagem (quaisquer outros formatos são desvios experimentais); e b), a pintura pertence à parede (é o lugar por excelência da pintura, ortogonal ao olhar; outros lugares também são desvios experimentais). Esses determinantes – somados a tintas diversas, variações de pigmentos e suportes, adições de materiais alheios à tradição – constituem o modelo ideal dessa prática. (2011, p.7-8)

Vemos por essa definição que, embora Karin tenha-se assumido desde o início de sua carreira, como pintora, seu trabalho rapidamente assumiu o caminho dos *desvios experimentais*, mencionados por Röhnelt, que constituem em parte o campo ampliado da pintura. Com o tempo, a artista continuou para além destes, mas sempre a partir de uma imaginação material da pintura. O uso do sangue de carneiro provocou mudanças em sua poética, levando-a à expansão e, finalmente, ao fora-do-campo.

O sangue enquanto matéria/material da arte e matéria do corpo e da vida, é da ordem do *informe* (Didi-Huberman, 1995; Krauss e Bois, 1996), é a obra que lhe dá forma, é o corpo que lhe dá um continente. O fluxo desta matéria/material, sua quantidade, fazem também parte do informe enquanto excesso, incerteza, acaso. O sangue define a obra, mais do que a própria artista e a define enquanto transgressão, “sujeira”, descontrole, opostos à tradição da pintura, e opostos até mesmo, em parte, à modernidade, pois se o acaso faz parte da arte desde esta última, a literalização dos elementos componentes da pintura (camadas, reflexos, transparências etc.) só vêm a ocorrer na contemporaneidade. Materializar o sangue, evidenciar sua densidade, quantidade e cheiro, é procedimento contemporâneo e transgressivo. É priorizar o informe no território das formas.

Com o sangue sobre as vestes que aparecem como suportes em obras da série *Registros de Sangue*, corpo humano e corpo animal se confundem; o sangue que nelas se espalha e cria manchas é interpretado como sendo sangue humano, daquele/daquela que utilizou aquela roupa específica. A informação de que se trata de sangue animal é fornecida aos espectadores nas especificações técnicas de cada trabalho. Todavia, a força da evocação do corpo humano pelo suporte conotado permanece, gerando questionamentos: até que ponto nos diferenciamos dos animais e da natureza, principalmente na morte? Nestes trabalhos de Karin, a matéria induz tantas ou mais reflexões do que o informe das formas.

Campos

O campo, ou os campos da pintura, são outra questão substantiva no trabalho da artista. Segundo Victor Stoichita, todo quadro, mesmo que seja não-representativo, não-ilusionista, é uma negação da parede. (1993, p.38). Mas a pintura que escapa à parede, que invade o espaço tridimensional, deixa de ser pintura ou deixa apenas de ser quadro? Até que ponto os campos da pintura limitam-se a este último? Na modernidade, segundo de Mèredieu, a pintura criou toda sorte de inovações dentro do suporte, como a extraordinária invenção das colagens e das palavras escritas no espaço do quadro, mas não rompeu com este (2004). A linguagem expandiu-se nos materiais, mas dentro dos limites tradicionais do chassi. É na contemporaneidade, se a considerarmos a partir dos anos 1960,⁴ que a pintura começa a invadir o espaço tridimensional, rompendo suas fronteiras e ampliando seu campo.

Pode-se dizer a partir destas considerações, que campo do quadro e campo da pintura são duas questões complementares mas distintas. O que constitui o campo específico de uma obra de pintura é seu campo *interno* mas não os limites ou formas do seu suporte; o campo ampliado refere-se ao que o expande, mas *de dentro* de um pensamento pictórico; o fora-do-campo da pintura seria o que a projeta *para além* de seus próprios limites.

Na arte contemporânea, isto ocorre a partir de um cruzamento de questões da pintura com pensamentos, matérias, formas e práticas que vêm de outras áreas das artes visuais, desde outras linguagens tradicionais como desenho, gravura, escultura até fotografia, cinema, *performance*, instalação, novas tecnologias e também, de outras áreas do saber como antropologia, história, filosofia, literatura.

As obras de Karin avançam em algumas destas direções, criando descontinuidades. Estas podem ser pensadas a partir de mais de um conceito e de práticas interligados, como limiar, fronteira, migração, mutação, metamorfose, substantivos em seus trabalhos. Eles são permeáveis, móveis e afetam a totalidade da pintura, que existe enquanto lugar e enquanto corpo. Karin também explora a memória deste, nomeando muitas vezes suas partes como se dessa nomeação nascesse o sentido. Fluxo, sangue, circulação, além de nomes de partes do corpo como rins, pulmões, coração, estão presentes em suas pinturas desde antes de seus trabalhos com sangue. A artista não hesita em relação a estes corpos criados ou recriados em suas pinturas, em metamorfoseá-los em corpos pictóricos que assumem uma tridimensionalidade parcial ou total, através de elementos agregados à tela ou pelo fato desta assumir a forma de um volume, solto no chão. Ela muitas vezes substitui os suportes tradicionais por panos soltos e outros materiais; este procedimento, sistemático, é sem dúvida o mais significativo para o encaminhamento de sua obra, de um campo ampliado, a um fora-do-campo da pintura. Mas os suportes e sua posição no espaço são intimamente

4

Trata-se do mesmo momento em que Rosalind Krauss constata e analisa a ampliação do campo da escultura (1984).

vinculados aos materiais. Com os trabalhos de sangue, outras rupturas significativas com a tradição da pintura começaram a ocorrer na matéria, nos suportes e até mesmo, em outras modalidades de apresentação das obras. As fronteiras internas e externas dos corpos são retomadas, retrabalhadas, recriadas. Ela enfatiza a troca entre o exterior e o interior, devolvendo aos espectadores uma ideia mais real do que somos em nossa materialidade e em nossa relação com o mundo – membranas frágeis e porosas, com fronteiras intercambiáveis, mais ilusórias que reais.

Karin emprega o sangue de carneiro como material de suas obras, diferenciando-as das pinturas anteriores. A artista considera esses trabalhos separados da pintura, pelo tipo de exigência que eles fazem. Se as obras com tinta demandam um trabalho solitário e reflexivo, as feitas com sangue exigem uma interação com os peões que matam as ovelhas e que as sangram, em cada fazenda visitada, fornecendo a matéria-prima para as pinturas. Além destes, há sempre pessoas que acompanham a artista como observadoras partícipes, como os proprietários das fazendas e artistas ou amigos que ela convida. Karin não interfere inicialmente no processo, a não ser para colocar a tela, pano ou veste embaixo do lugar onde o sangue irá jorrar. A partir do momento em que este começa a cair a artista inicia sua ação.

Seu primeiro trabalho com sangue, em 1997, intitulou-se *Morte eu sou teu* e teve como suporte duas toalhas de mesa da família, usadas em muitas ocasiões. Estas são amarradas uma à outra com um nó. Fios de cobre e uma forma longilínea em barro (uma agulha, segundo a artista) a complementam. Neste primeiro contato com a matéria, questões simbólicas e materiais cruzaram-se, a escolha das toalhas como suporte conotado, pleno de significados subjetivos e o sangue, matéria do corpo, símbolo de vida e morte, saúde e doença, sacrifício. O sangue uniu-se às toalhas, herança passada de mulher para mulher, lembrando a passagem do tempo, os elos afetivos, a perda dos que morreram e os novos nascimentos. Karin era a detentora destas toalhas, que depois seriam passadas à sua filha.

A fisicalidade diferenciada deste material traduziu-se de vários modos neste trabalho e nos que o seguiram; a artista evocou em entrevista que a enorme quantidade de sangue a surpreendeu. Assim, teve que interferir no dia seguinte, retirando com a mão um excesso que não secava; misturando-o com água, realizou com o mesmo três desenhos sobre papel, espalhando o material diretamente com as mãos e imprimindo-as sobre o suporte.

Imprimir as marcas das próprias mãos seria um instrumento dialético, como escreve Didi-Huberman em relação às mãos estampadas nas cavernas pré-históricas, por indicar um contato e uma ausência simultaneamente (1997, p. 31). Karin resume lucidamente esta análise ao declarar que, suas mãos estampadas nas obras são a prova de que passou por lá. Talvez se possa afirmar o mesmo sobre a matéria da obra, o sangue de carneiro que prova a presença do animal no momento da realização da

mesma, e sua ausência (sua morte) no momento em que a contemplamos. Assim como o carneiro por meio do seu sangue, as marcas das mãos da artista indicarão sua presença mesmo após seu desaparecimento.

A prática de realizar desenhos juntamente com as pinturas em sangue prosseguiu em vários trabalhos. Nestes a artista solicitava aos acompanhantes que imprimissem órgãos do animal nas folhas de papel e ali escrevessem os nomes destes. Trata-se de um novo modo de evocar partes do corpo, o que já realizava em pinturas anteriores escrevendo sobre as mesmas. Os trabalhos com sangue ampliaram portanto o campo de suas pinturas, mas mantendo e expandindo uma lógica interna já existente na obra.

Em *Alvo*, 1999, o desenho prévio desta forma, feito com cera, revela-se sob o sangue derramado, representando o lugar da ação e substituindo as palavras *in Arena*. O lugar da pintura é o lugar da luta, do embate e, talvez, do sacrifício. O sangue presente nesta pintura evoca, não apenas as pulsões de vida e morte mas também a história violenta do Brasil e, neste, do Rio Grande do Sul (ela refere-se diretamente às degolas, como presentes simbolicamente, evocadas e exorcizadas nos trabalhos com sangue); e a história da América Latina, principalmente em seu Cone Sul. *Alvo* pode ser também, aquele corpo que foi morto nas lutas pela defesa dos territórios, ou o animal que se caçava para comer. Pois estes trabalhos trazem outra conotação que é ressignificar a relação das pessoas com os alimentos e, conseqüentemente, com a terra, com a vida, para além da abstração dos pacotes assépticos comprados nos supermercados. Para desaliená-las dos seus próprios corpos, enfim, e da relação destes com a morte. Seremos, nós também, alvos? A pintora instaura um diálogo tenso entre estas questões, seu próprio corpo e suas interrogações sobre suas origens e seu lugar no mundo.

A obra *Linha de Sangue* merece ser vista mais detalhadamente.

Um pano colocado sob um carneiro, morto à maneira tradicional do Rio Grande do Sul, ou seja, perfurado no pescoço e pendurado de cabeça para baixo para que o sangue escorra e, com ele, se vá a vida.

A artista puxa lentamente esse pano, recolhendo o sangue em forma de linha, linha de tempo e linha de vida.

Ela cuida para que esta fique relativamente centrada; cuida, também, para que ela termine mais ou menos à mesma distância em que começou, ou seja, a 50 cm da borda do pano – para isso, ela acelera ou diminui o ritmo de puxá-lo, conforme a força do jorro: mais rápido no início, mais lento no final.

Quando concluída, a obra apresenta-se como uma linha, com respingos, que escurece com o tempo, centrada na altura e atingindo os 12 metros de comprimento da lona branca, não-preparada, com uma palavra escrita de cada lado, no espaço vazio.

Para além desta aparente simplicidade, inúmeras questões aparecem e dizem respeito à poiética da artista e à instauração da obra, à relação tempo-espço e à importância da matéria na constituição do lugar dessa pintura.

A lona foi deixada três meses ao ar livre, para retirar a goma. Durante esse tempo, a chuva, os ventos, as plantas e pássaros passaram sobre ela, deixando marcas que aparecem como palimpsestos, no final. Esse procedimento não é novo na obra da artista; no entanto, ele é ressignificado pela presença do sangue, matéria viva, sensível, sobre um suporte já sensibilizado pela natureza, pelo tempo, pela espera. A tela sendo puxada durante a perda do sangue pelo carneiro, também relaciona-se ao tempo. A obra se instaura nesse decorrer, da primeira à última gota, da passagem do ser vivo à carcaça morta. Com a última gota de sangue, a obra está pronta. A artista recolhe e acolhe esse material, fazendo de seu gesto um ato de pintura.

O olhar do espectador também necessitará de um tempo para cumprir a trajetória dessa linha sobre os 12 metros de tela, um percurso que, conforme a proximidade da pintura, terá que ser acompanhado pelo deslocamento real do corpo.

O lugar da matéria é o plano, a lona que desempenha simbolicamente um papel de sudário, depositária da substância sagrada recolhida da morte. Esse lugar é opaco, sem profundidade – desenrola-se no tempo e na superfície, trazendo para esta as questões mais profundas do ser humano, a vida e a morte, confirmando o dito de Paul Valéry, que *o mais profundo, é a pele*.

Karin envolve profundamente o próprio corpo na sua poética, o que corresponde ao que denomina a pintura como puro processo que é, na verdade, uma relação fenomenológica com o ato de pintar. Emerge em seu trabalho um pensamento com e sobre a matéria, o que a leva a declarar que a pintura é sempre uma experiência abstrata, mesmo quando figurativa, pois é a matéria que a conduz. Do mesmo modo, numa apropriação irreligiosa de figuras do cristianismo, utiliza-as em suas obras presentes, mais como alusões do que como formas. Percebe o sangue como sombra da vítima, seja esta o carneiro sacrificado ou o peão que o sangra dentro de uma prática ritual, laica, tradicional e imutável e, como a percebe a artista, de empatia e respeito, quase mística.

O pensamento do limiar que orienta sua obra levou-a também a trabalhar concretamente com o conceito de fronteiras. Num primeiro projeto planejou viajar à Argentina, Uruguai e Chile, recolhendo terras das diversas regiões de fronteiras e utilizando-as como material da pintura. Mais tarde, acompanhou a morte de carneiros, realizadas de modos diferenciados em fazendas destas mesmas regiões, para novos trabalhos de sangue como nas obras que serão vistas a seguir.

Para Karin, a transgressão de limites dá-se no interior dessa linguagem e ao mesmo tempo alarga-a a novas significações, como quando, em obras dos anos 2000, começou a inserir os trabalhos com sangue em instalações com outros elementos, como fotografias. No entanto, mesmo esses trabalhos tridimensionais são norteados pela pintura. Sua obra possui grande radicalidade, na dualidade respeito/transgressão aos limites da própria linguagem pictórica, que constitui sempre o seu eixo. Veja-se a instalação *Sem título*, 2001.

Um território é delimitado no chão, formado por um estrado de madeira clara e crua, que cria um pequeno degrau em relação àquele. No interior deste território há depressões formando cruzeiros, nas quais se encaixam telas sem chassis com o mesmo formato, parcialmente embebidas de sangue. Sobre o estrado há uma estrutura, feita de toras de madeira de cor mais escura, formando um retângulo vazado cujo limite superior estende-se horizontalmente, à esquerda e à direita. Sobre este limiar superior da forma diferente dos outros lados, estão pendurados quatro aventais dos quais três deles são manchados de sangue, o quarto permanece impoluto; dois estão nos braços que ultrapassam os limites do retângulo, e os outros dois dentro deste. Todo este conjunto encontra-se no meio do espaço, afastado da parede; nesta última, por trás de um dos vestidos, pende uma enorme fotografia em preto e branco composta por duas mãos das quais se vê os punhos vestidos de preto, segurando uma das vísceras do mesmo animal abatido. Impressões de vísceras do animal sobre papel completam a instalação.

Na obra de Karin, neste momento, a pintura abandona definitivamente seu campo específico, matéria, suporte, parede, unicidade para jogar-se no mundo, agregando junto a si, elementos de fora do campo como fotografia, escultura (da qual o chão de madeira pode funcionar como o suporte) e desenho. Os receptáculos da pintura propriamente dita são também não convencionais como cruzeiros e vestimentas; estas últimas, objetos tridimensionais que podem ser observadas por todos os lados. O que se tem, então, é uma instalação, um fora-do-campo da pintura. No entanto, pela própria lógica da trajetória da artista, pode-se constatar que ele é guiado por um pensamento oriundo de e sobre a pintura. Um fora-do-campo no qual a pintura é presença, guia e potência.

As vestes passaram, a partir desta obra, a fazer parte dos suportes de suas pinturas de sangue somando-se às fotografias, que representam muitas vezes pessoas vestindo-as; algumas seriam elementos de instalação. Outras obras seguiram-se como *Con el alma en un hilo* (2003) e *Caixa de Primeiro Socorro* (2005), que serão vistas a seguir.

Uma análise do papel específico das vestes neste conjunto de obras foi realizada por Viviane Gil que afirma que a artista investiu sobre a figura feminina paramentos manchados de sangue como quem conta uma história até então oculta, mas necessária para completar sua fala de artista, desafiando a desvendar personagens míticos intrínsecos à própria poética da obra (2007, p. 190).

Para esta autora, as vestes, que denomina paramentos, são anacrônicas, pois evocam multiplicidade de tempos e são conotadas de modos diversos, podendo ser interpretadas de modos diversos, como vestes tradicionais femininas (aventais, camisolas), como uniformes eclesiásticos (de onde vem o termo paramentos), como vestimentas hospitalares, utilizadas por doentes. Todas elas, roupas desvinculadas das modas, do tempo histórico, das subjetividades.

Com as vestes, vazias ou vestidas por alguém e, quando vestidas, presentes nas obras como fotografias, a artista pontua um fora-do-campo da pintura, mas conduzido de dentro de um pensamento pictórico, pois estas vestes são elas também, “pintadas” com sangue de carneiro ou de ovelha.

Con el alma en un hilo, 2003, é constituída por uma fotografia e quatro desenhos. A fotografia, em preto e branco, mostra uma mulher jovem sentada de perfil para o espectador, braços caídos ao lado do corpo, cabeça inclinada como olhando para o próprio colo. Ela está com uma das vestes anacrônicas mencionadas, de tom claro; no lugar para onde olha, uma grande mancha escura espalha-se. Interpreta-se esta mancha como sangue, com base nos desenhos que a acompanham.

Esta jovem mulher está sentada no primeiro plano, em uma paisagem que se estende, plana, quase até o alto da imagem. Uma colina suave, ao fundo, identifica o lugar: o pampa. A linha do horizonte é extremamente alta, e apenas uma pequena nesga de céu aparece. Trata-se simultaneamente de uma fotografia e de uma pintura. Uma imagem quase renascentista. Não só a veste é anacrônica mas a imagem como um todo insere-se na tradição da pintura ocidental. Não só o sangue é conotado, mas a paisagem é um lugar de fronteira.



Karin Lambrecht. *Caixa do primeiro socorro*, 2005

Sangue derradeiro de carneiro (Region Metropolitana/Chile) e uma ovelha (Brasil/ Rio Grande do Sul) sobre material têxtil e impressões do desmembramento animal sobre papel – 5ª Bienal do Mercosul

Fotografia Fábio Del Re. Imagem cedida pelo Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul

Segundo Karin, a fotografia foi realizada na fazenda Santa Maria Angélica no Paipasso, denunciando origens múltiplas, católica e indígena (*apud* Gil, 2007, p. 185). Ela situa-se em duplas fronteiras, de dois municípios gaúchos e do Brasil com o Uruguai. Múltiplos limiares, pois, da veste com o corpo, deste com a paisagem, dos espaços geopolíticos entre si, da fotografia como evocação da pintura.

Do lado direito da foto, para onde o corpo se volta como que os indicando, estão quatro desenhos do mesmo formato daquela, realizados com o mesmo sangue. A matéria, o informe das manchas remetem à veste e opõem-se à definição da figura. Políptico com sentidos múltiplos, que em tudo evoca a pintura embora esta esteja ausente.

Caixa do primeiro socorro (2005), mostra a mesma jovem mulher, de pé, frente a uma paisagem similar à foto anterior mas, desta vez, trata-se de uma foto realizada em outra fazenda, no Uruguai. Novamente, o pensamento sobre as fronteiras faz-se presente na obra, materializado na poiética da artista, *no lugar da ação*.

O corpo da jovem mulher também sofreu metamorfoses, ao mudar de espaço. A fragilidade aparente da figura anterior desapareceu, dando lugar a uma imagem arquetípica, imponente, aparentemente monumental, vestida com uma roupa escura (esta sim, similar a um paramento). Seu corpo está em posição frontal: a cabeça pende levemente para o lado e para baixo, como que indicando, novamente, o sangue nas vestes mas, sobre a roupa escura, a mancha fica menos evidente. Trata-se de uma obra composta de quatro conjuntos, separados entre si. O que compreende a foto, de grandes dimensões, traz ao lado quatro desenhos com sangue, apresentados verticalmente, sendo que o da extremidade superior é sobre fundo escuro como a veste, diferenciando-se dos demais. À frente da foto, estende-se uma longa tábua, leito ou cadafalso. Nos três outros conjuntos, no lugar da foto pendem soltos grandes panos manchados de sangue e, ao lado, os desenhos. Trabalho único/múltiplo, junto à parede mas invadindo o espaço tridimensional, misturando suportes, linguagens, tipos de pensamento: trabalho mestiço, dentro-fora do campo da pintura, nos seus limiares.

A declaração de Karin já mencionada, que a pintura, em seu caso, é puro processo, põe à frente e evidencia a importância da poiética. Sua pintura, efetivamente, é guiada por suas condutas criadoras, que vão além do corpo-a-corpo com a mesma. Suas motivações e escolhas prévias (materiais, suportes, modos de trabalhar, temáticas das obras quando estas existem, como por exemplo, o grande número de trabalhos com personagens bíblicos), definem o processo, o corpo-a-corpo que ocorre posteriormente. Ele também é fundamental, não só na obra criada, mas na pintura em-se-fazendo, em sua instauração. Esta evidencia como poucas, na arte brasileira, o embate entre desmedida e equilíbrio, entre espessura e diáfaneidade, entre matéria e material, entre suporte e corpo da pintura e finalmente, entre o campo específico desta e sua expansão e inserção num fora-do-campo, mas de dentro de

um pensamento visual e de uma imaginação material da pintura. Karin enfrenta e respeita simultaneamente, a dialética interna à pintura contemporânea face à sua fisicalidade própria. Ou seja, as formas, mesmo informes, engendradas, as tensões constitutivas ao próprio corpo interno da obra e o campo no qual este se insere, por suas metamorfoses e pelas fronteiras/limiaries que carrega em si, membranas porosas e frágeis mas que definem seu lugar nos campos da pintura e no mundo dos homens.

REFERÊNCIAS

- CHAIA, Miguel. Karin Lambrecht: arte, natureza e sociedade. In: *Karin Lambrecht*. Porto Alegre: MARGS, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe ou Le gai savoir selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.
- FABRIS, Annateresa. Pesquisa em Artes Visuais. *Porto Arte*: revista do Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, v. 2, n. 4, nov. 1991.
- GIL, Viviane. As vestes na série Registros de Sangue de Karin Lambrecht. In: CATTANI, Icleia. *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS e Editora da UFRGS, 2007.
- KRAUSS, Rosalind. A Escultura no campo ampliado. *Revista Gávea*, n. 1, 1984.
- KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain. *L'Informe*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.
- MÈREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*. Paris: Larousse, 2004.
- PASSERON, René. *Pour une philosophie de la création*. Paris: Klincksieck, 1989.
- RÖHNELT, Mário. *Pintura: da matéria à representação*. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2011. (Catálogo de exposição.)
- SOICHITA, Victor. *L'instauration du tableau: métapeinture à l'aube des temps modernes*. Paris, Klincksieck, 1993.
- TEYSSEDRE, Bernard. Bachelard et "l'Imagination matérielle" en peinture. In: REVAULT D'ALLONES, Olivier. *L'Oeuvre et le concept*. Paris: Klincksieck, 1992.



ICLEIA BORSA CATTANI

Crítica de arte e curadora. Professora Titular do Instituto de Artes da UFRGS, orientadora do PPGAV. Pesquisadora CNPq - UFRGS. Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Livros: *Arte moderna no Brasil*, Belo Horizonte, C/Arte, 2011; *Mestiçagens na arte contemporânea*, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2007 (organizadora); *Icleia Cattani*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 2004 (organização de Agnaldo Farias); *Espaços do corpo: aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul (1977/1985)*, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 1995 (coautora); *Modernidade*, Porto Alegre, Instituto de Artes da UFRGS, 1991 (coorganizadora). Publica regularmente em livros, revistas especializadas e catálogos de exposição no Brasil e no exterior.

MICHAEL ASBURY

Daniel Senise, 2892: entre o ser
e o nada, o espectador

Tradução: Ana Carolina Azevedo

Revisão do original: German Alfonso Adaid

RESUMO

Este ensaio investiga e especula sobre alguns contextos possíveis da instalação 2892 de Daniel Senise. Ele investiga a relação entre 2892 e certas pinturas do artista através de uma breve historiografia de sua trajetória, e especula sobre aspectos ontológicos ao qual conceitos oriundos de 2892 podem se referir. Ele termina por discutir 2892 como um possível início da preocupação do artista com a arquitetura e sua simbologia.

PALAVRAS-CHAVE

Marcel Duchamp. Readymade. Sartre. O Ser e o Outro. O Sudário. Barroco. Neoclacismo.

DANIEL SENISE, 2892: ENTRE O SER E O NADA, O ESPECTADOR

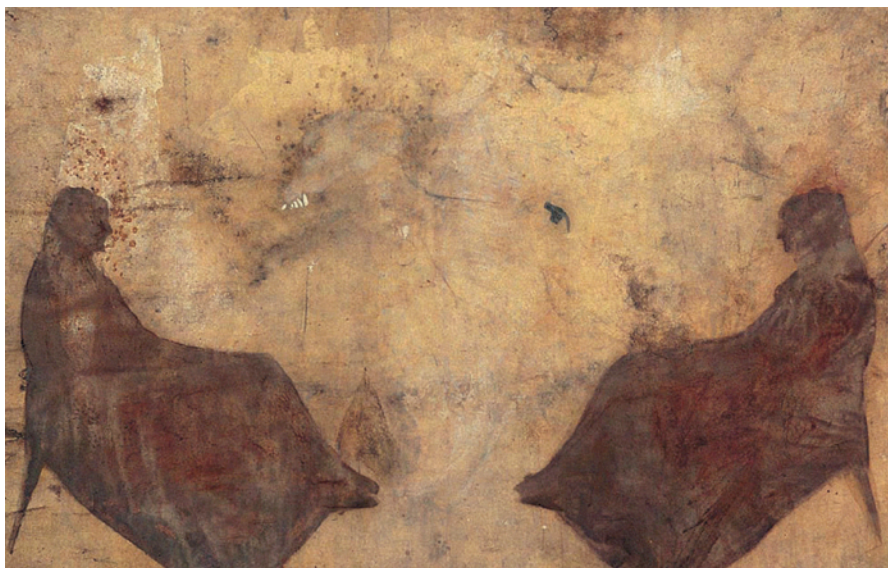


Daniel Senise. *Retrato da Mãe do Artista*.
Acrílica e óxido de ferro sobre cretone,
202 x 207 cm, 1992

Em 1992 Daniel Senise iniciava um processo de pintura que definiria sua prática pelas próximas décadas. Em sua pintura o *Retrato da Mãe do Artista* (1992) a silhueta de uma figura sentada pode ser percebida através da aglomeração de marcas de ferro oxidado; uma vaga sombra ao fundo suavemente enfatiza o tema da obra, fazendo sentido pictórico em meio a aparente aleatoriedade dos traços de pregos.

Uma outra pintura produzida naquele mesmo ano carrega o mesmo título. Apenas levemente menor em sua dimensão, a pintura parece retratar uma figura sentada e recoberta por um lençol (um sudário talvez), naquilo que agora aparenta ser um quarto escuro e vazio, como se tivesse acabado de falecer.

No próximo ano uma semelhante figura sentada aparece com sua imagem espelhada em *Despacho* (1993). Desta vez as figuras não estão escondidas pela oxidação e tão pouco pelo sudário e, ao contrário de anteriormente, encarando uma a outra, elas dominam inteiramente a composição. *Sem Título*, também de 1993,



Daniel Senise.
Despacho
Acrílica, pó de ferro
e verniz poliuretânico
sobre cretone, 207 x
304 cm, 1993

apresenta a mesma figura feminina duplicada e espelhada, desta vez escondida por uma sombra que encobre tudo exceto o espaço entre elas e, deste espaço, surge a forma de um clássico vaso arquetípico. Em 1994 na pintura *Casamento* o mesmo vaso reaparece, porém agora invertido em sua própria sombra, onde uma figura masculina e outra feminina aparentemente caminham em volta sua borda.



Daniel Senise. *Sem Título*. Pó de ferro e verniz poliuretânico sobre cretão, 207 x 355 cm, 1993



Daniel Senise. *Casamento*. Acrílica e pó de ferro e encáustica sobre cretão, 160 x 190 cm, 1994

O vaso como uma imagem é capaz de evocar ao mesmo tempo o receptáculo da vida, como símbolo do útero, e o recipiente da morte, através da figura da urna. Ainda sim, em si próprio, o vaso meramente representa um espaço vazio. O vaso de Senise é formado pela imagem espelhada de um corpo cuja presença – por meio da lei gestaltiana da segregação da figura e fundo – é devidamente obliterado. O vaso pode apenas existir por meio da obliteração desse corpo duplicado, fazendo-se assim um espectro, ou seja, presente porém invisível.

A partir dos recorrentes temas de morte, da memória, do traço e do sudário, é razoável assumir que o artista, durante 1992 e 1993, experimentou um período de turbilhão pessoal que transbordou para seu trabalho e que isso, retrospectivamente, acabaria por transformar sua prática. Em 1993 Senise apresentou na Galeria Camargo Vilaça uma exposição que era acompanhada por um texto intitulado *Sudário e esquecimento: uma tela de Daniel Senise nos diz que é impossível esquecer*. Paulo Herkenhoff, autor do texto, invoca Duchamp a fim de discutir as tensões em jogo no trabalho de Senise.¹ Sugerindo que a dicotomia do plano de fundo e da figura é transposto na dualidade entre o mundo e o trabalho, Herkenhoff conclui que:

Na iconografia do Daniel Senise, um fragmento de um quadro, vestígio da história da arte, é um símbolo *Readymade*. Marcel Duchamp considerava que tudo partia do *readymade*, desde a

¹ Herkenhoff, Paulo, in: *Daniel Senise*, Galeria Camargo Vilaça, São Paulo. Excerto republicado in: *Daniel Senise: vai que nós levamos as peças que faltam*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011, p. 219.

pintura mais pessoal e, no entanto, extraída de um tubo de tinta industrial, até, em última análise, de um de nós, que saímos dos *readymades* que seriam nosso pai e mãe.²

Estas questões, propagadas por Senise pelo uso de símbolos *readymade* entre os anos de 1992 e 1993, nos proporcionam uma maneira de discutir um trabalho que ele havia concebido então, mais que seria exposto apenas em 2011, intitulado de 2892. Os dezoito anos que se passaram entre o conceito e a apresentação foram, talvez, uma consequência daquilo que Senise descreve como seu caráter barroco, ou seja, sua relutância de deixar as coisas como elas são e em seu desejo de refazer um trabalho, de transformá-lo:

2
Ibid.

3
"Vaso Chinês, entrevista com Agnaldo Farias", in: *Daniel Senise 2000-2006*, Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, 2006. Excerto republicado in: *Daniel Senise: vai que nós levamos as peças que faltam*, op. cit., p.249.

Acho que tenho uma resistência para limitar meu trabalho a um tiro só, a uma afirmação tão peremptória.³

É apropriado portanto que a primeira exibição deste trabalho ocorreu no lobby principal de um edifício neoclássico. Desenhado por Grandjean de Montigny, a antiga Casa do Comércio, que agora abriga a Casa França-Brasil, é um vestígio do



Daniel Senise. 2892. Casa França Brasil, Rio de Janeiro, 14/5/11 a 10/6/11

neoclassicismo Francês do começo do século XIX, na época do Brasil Império, e que contrastava fortemente com o excesso do barroco colonial.⁴

2892 parece ser uma obra atípica dentro da trajetória criativa de Senise. Formado por dois longos painéis brancos enigmaticamente intitulados *Branco 2430* e *Branco 462*, os painéis foram instalados ao longo das colunas neoclássicas de Montigny e voltados uns aos outros, formavam portanto um longo corredor – como se o artista quisesse separar o espectador da arquitetura e talvez do mundo. Cada uma dessas telas era formada pela fusão de segmentos que, juntos, criavam uma grade [*grid*]. Sutilmente distintos um do outro, um lado era formado por segmentos quase quadrados enquanto o outro era constituído por retângulos mais estreitos com aproximadamente metade da área de superfície do lado oposto.

Estes segmentos diferenciados por tamanho eram, na verdade, lençóis de solteiro e casal esticados. Concebido em 1993, o projeto consistia em doar lençóis para um motel e para um hospital de câncer. Ao fim de suas vidas úteis os lençóis eram recuperados, esticados e colocados uns em frente aos outros; de um lado aqueles que foram usados pelo motel (2430), do outro lado aqueles utilizados pelo hospital (462), formando entre eles um corredor no qual o espectador caminha durante a exibição. Diferentemente da obra de Bruce Nauman *Green Light Corridor* (1970), 2892 de Senise não oprime o espectador, sendo que não há um confinamento forçado ou uma restrição; o espaço entre eles apenas existe como uma via. Os números, que adicionados resultam em 2892, o título do trabalho, referem-se aos números estimados de corpos que passaram por cada grupo de lençóis. Bem como a descrição deixa explícito, suas distintas dimensões são determinadas pelo seus usos prévios: pela associação da cama de casal com o sexo de um lado, e do outro pela cama de solteiro com a morte.

Os lençóis não são tão pouco *readymades*. Eles passaram por um processo dirigido pelo artista mesmo que sua própria mão, ou seu labor, não estivesse envolvido. Podemos identificar certas marcas nestas superfícies: manchas teimosas, mínimos buracos, áreas que foram costuradas, leves traços de uso que traem a pureza de suas superfícies brancas. Não é tanto um caso de deixar a tela desnuda, mas sim de reconhecer o fato de que estas são superfícies que foram lavadas, repetitivamente, de novo e de novo, depois e contra as impressões deixadas por cada corpo. O sudário tão pouco é uma metáfora apropriada; os lençóis não oferecem nenhum traço visível do corpo humano, mas apenas sinais de uso, traços que não podem ser reduzidos à representações.

Ainda assim, embora não possamos facilmente identificar a presença de símbolos *readymade* como Herkenhoff sugere em outras obras de Senise, dentro dos limites estabelecidos por este trabalho, o espectro de Duchamp perdura. Octavio Paz descreveu o *Grande Vidro* de Duchamp (*A noiva despida por seus celibatários*) e *Étant Donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* (*Sendo dados: 1. a cascata, 2. o gás de*

⁴ Daniel Senise, 2892, Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, 2011.

iluminação), como parênteses entre aquilo que “não tanto a ideia da arte mas a ideia moderna da obra de arte” estava contido.⁵ A colocação do espectador em relação ao trabalho também é reveladora:

Em o *Grande Vidro*, o espectador deve imaginar a cena do deleite da noiva em ser despida; em *Sendo Dados* ele a vê em seu momento de real plenitude.⁶



Daniel Senise. *O beijo do elo perdido*. Acrílica e óleo sobre cretone, 139 x 203 cm, 1991

Daniel Senise. *Quase infinito*. Óxido de ferro e esmalte sintético sobre cretone, 72 x 183 cm, 1992

As considerações de Octavio Paz sobre *Grande Vidro* e *Étant Donnés* de Duchamp, colocadas como limites anteriores e posteriores ao coito, não considera a ambivalência do nu feminino em *Sendo Dados*, que poderia tanto representar o “momento de real plenitude” ou estar apenas deitada, talvez morta, após um episódio de violação. Visto sob esta ótica, as maquinações do desejo e do ato sexual tornam-se tragicamente consumadas. 2892 poderia ser compreendido como uma associação de sexo com morte, não como resultado de violência, mas como uma homenagem, ou como um ato de luto, pela perda de seu amigo o artista Leonilson, que morreria naquele mesmo ano em que a obra foi concebida. 2892 no entanto transcende tais interpretações reducionistas pois não invoca o ato sexual ou a morte, mas aquilo que está entre eles, o próprio ciclo da vida. Isto nos remete a uma investigação filosófica sobre a condição humana: uma invocação que já está implícita no título e fala de uma multidão de corpos que, como as mulheres espelhadas em suas obras pictóricas, permanecem espectrais, invisíveis. Longe da não-existência, estas paredes de lençóis aparentemente brancos são os parênteses na qual a pessoa se torna consciente de seu próprio ser.

2892 também oferece um meio para refletirmos sobre a carreira criativa do artista ao considerar como as transições formais de seu trabalho abrem-se para o espectador, o indivíduo e o próprio ser. Na obra de Senise a imagem do sudário aparece como um símbolo-processo – ou um símbolo *readymade* como Herkenhoff o definiu – entre *Beijo do elo perdido* (1991) e *Quase infinito* (1992); concomitante com este símbolo-processo encontramos a estratégia de Senise de duplicar ou espelhar elementos da composição. A figura do vaso, como mencionada acima, é um exemplo, enquanto em outros trabalhos o gesto de duplicar é abertamente imbuído com sexualidade. Se considerarmos o *Beijo* e *Quase infinito* como composições relacionadas, temas interconectados emergirão. O beijo como uma fita de Möbius, aquele infinito envolver do externo e do interno, é apresentado como a intersubjetividade do próprio ser e do outro; onde cabeças sem corpos encontram uma unidade momentânea no desejo. Quando visto em conjunto com “quase infinito”, o “beijo”, torna-se envolto em uma certeza de finitude, na impossibilidade da plenitude entre o Ser e o Outro.

Ao associar estas duas pinturas, o conceito sem sentido de “quase infinito” se torna relacionado com a relação entre o Ser e o Outro através do ato sexual. Uma

⁵ Paz, Octavio, *Marcel Duchamp*, The Viking Press, New York, 1978, p. 87.

⁶ *Ibid.*, p. 106.

questão ontológica se faz daí, onde encontramos algo comparável com a noção de Sartre de uma “encarnação recíproca e dupla”.

Deste modo a realização da carne do Outro se dá através da minha própria carne; no desejo e na carícia que expressa desejo, eu mesmo me encarno a fim de realizar a encarnação do outro.⁷

Ainda assim, tal arranjo recíproco entre si mesmo como carne (ser em si) e a própria consciência pessoal (ser para si) do Outro como carne nunca será completo, pois esta reciprocidade some assim que é consumado, já que “o prazer é a morte e fracasso do desejo [...] porque não é apenas plenitude, mais seu limite e fim”.⁸

O elo totalizador entre o Ser e o Outro, infinito em suas conseqüências, é quebrado pelo olhar: “Na reação primordial ao olhar do Outro eu constituo eu mesmo como um olhar” (p. 393). Para Sartre esta confrontação de olhares pode apenas levar a submissão de um e a dominação do outro. Neste sentido, relações entre Ser e Outro são ou masoquistas ou sadistas.

Alex Potts, ao escrever sobre o livro do século XVII de Winckelmann, *History of Art of Antiquity*, chega a uma conclusão similar daquela de Sartre, apenas o objeto do olhar não é carne mas sua representação:

A prefiguração de Winckelmann de uma consciência moderna da quietude mortal dos nus neoclássicos funciona porque, segundo ele, o vazio identificado com a figura ideal, a imobilidade de emoção e desejo em suas formas de mármore aperfeiçoadas é casada com uma intensa noção dos tipos de fantasia erótica e, por vezes, sadomasoquista em que poderiam ser envoltas tais representações da beleza do corpo.⁹

Os lençóis de Senise, em outras palavras, necessitam ser em branco. Eles não podem nem ao menos insinuar um traço de representação como aquela contida no sudário, já que isso interferiria na consciência do espectador. A imagem destes corpos tem que ser negada, caso contrário um olhar sexualizado emergirá e perturbará o estado de ser para si do espectador.

Até agora descrevemos um trabalho que coloca o observador entre duas paredes vazias. Este observador, agora sujeito da obra em si, fica entre o local da concepção e o da morte. Ambos os fatos ocorreram; eles pertencem a um passado que o espectador concebe no presente. A estrutura é um dispositivo que tem duas funções: causar um espaço de separação (entre o trabalho e o mundo) daquilo que está além, e encorajar no observador a consciência da condição dela ou dele de ser.

7

Sartre, Jean-Paul, *Being and Nothingness: an essay on phenomenological ontology* (*L'Être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique*, publicado originalmente em 1943), Citadel Press, 2001, p.391.

8

Ibid., p.397.

9

Potts, Alex, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the origin of art history*, Yale University Press, New Haven and London, 1994, p. 2.

A obra alcança isto ao rejeitar qualquer forma de representação, pois fazer isso seria levar apenas a constituição do sentido de ser através do olhar, no sentido sartreano.

A relação arquitetural que a instalação cria é portanto crucial. Heidegger escrevendo sobre o Templo Grego em seu famoso texto *A Origem da Obra de Arte* afirma que:

É a obra templo que primeiramente junta e reúne em torno de si e ao mesmo tempo a unidade daquelas vias e relações nas quais nascimento e morte, desgraça e dádiva, vitória e derrota, prosperidade e decadência ganham para o ser humano a forma de seu destino.¹⁰

Se pensarmos a obra de Senise 2892 como equivalente ao vaso que sustenta a condição ambivalente de ser o espaço de concepção e de morte, enquanto também segrega aquilo que o envolve, então poderemos concluir que a instalação produziu uma forma de sudário da arquitetura neoclássica de Montigny que tanto a encobre quanto a enquadra. Enquadra tanto quanto convoca tais temas de volta ao edifício, enfatizando mesmo que inconscientemente as relações com a imagem do corredor e da arquitetura de Montigny: o próprio sendo um produto do Iluminismo, emergido no despertar de Jacques-Louis David e da ascensão do neoclassicismo, embebeu seus projetos com os ideais corporificados do racionalismo.

Para o historiador da arquitetura Milton Vitis Feferman a arquitetura de Montigny pode ser enquadrada dentro do contexto da reelaboração dos símbolos da vida e morte dentro da linguagem simbólica neoclássica:

O Iluminismo radical francês, base filosófica da revolução, é obviamente um movimento anticristão, anti-religioso e de caráter civil, que tinha como problema a substituição daquelas imagens religiosas por outras que não fossem apoiadas na tradicional cultura greco-romana [...] Mesmo depois dos movimentos anti-religiosos, durante a revolução francesa, a imagem de uma caminhada rumo a transcendência continua a ser feita sob a forma de símbolos, que mostram como o ser humano pode transcender rumo a uma vida futura, desde que suas ações simples e positivas do presente sejam feitas, por exemplo, em prol do bem estar da sociedade.¹¹

10

Heidegger, Martin, *The Origin of the Work of Art*, republicado in: *Martin Heidegger: Basic Writings*, Harper & Row, New York, Hagerstown, San Francisco, London, 1977, p. 168.

11

Feferman, Milton Vitis, "Transferências imagéticas na arquitetura", *Architextos*, 067.01, ano 6, dez. 2005. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/architextos/06.067/395>>. Acesso em novembro de 2011.

Escrevendo especificamente sobre a linguagem simbólica de Montigny, Feferman elabora sobre a moralidade implícita da arquitetura:

A ideia de opor um templo inferior e um templo superior, ideia geradora que Grandjean perseguiu em seu projeto, apóia-se na associação de em templo superior iluminado oposto a um inferior obscurecido formando uma imagem dual entre a verdade radiante do caminho do bem em oposição ao erro e a sua obscura ambiência propicia para a autocontrição e expiação do erro [...] Os dois espaços são simbolicamente interdependentes demonstrando que o erro e acerto são duas faces de uma caminhada humana unitária em que uma depende da outra. A salvação se opõe à perdição no caminho da iluminação final.¹²

A moralidade Judaico-Cristã está implícita na própria noção do Cogito Cartesiano, já que se temos noção de como as coisas nos parecem ser, mas não de como elas são em si mesmas, então um fenômeno como esse pode apenas ser entendido como um produto de nosso próprio conteúdo mental. A fim de evitar a armadilha solipsista que inevitavelmente surge com esse argumento, Descartes mesmo contava com a Intervenção Divina como uma forma de reafirmação de que o mundo existe de fato além da consciência do indivíduo. A própria ideia da razão, portanto, necessitaria do Ser transcendental e da divindade onipresente; da singularidade e da totalidade.

Apesar da abundante especulação em relação aos significados da obra *Sendo Dados* de Duchamp, dentro deste contexto poderia ser útil compreender este trabalho como um comentário sobre a queda (*La chute/a cascata*) do Iluminismo (*l'éclairage/a iluminação*) por meio da invocação do corpo. A simplicidade neoclássica e o *grandeur* da forma humana são despidos pela justaposição duchampiana da Razão com o Voyerismo: descartado a jazer sobre a paisagem, o nu é retirado de seu pedestal e abandonado. É como se o corpo, ao integrar-se a natureza ao invés de sobrepor-se a ela (assim como no Templo Grego de Heidegger), acompanhasse o ato libidinoso que transforma o aparato de um único ponto de perspectiva em um *peep show*.

O único caminho humano que é materializado através da arquitetura neoclássica é similarmente interrompido pelas paredes em 2892. Se associássemos a noção cartesiana do Cogito como análoga da perspectiva do ponto único (o Ser como olhar), então o desmembramento do Ser de Sartre, através da disjunção entre a consciência e a carne, exigiria o formato de um dispositivo de duplicar e espelhar. Desta maneira o simbolismo invocado na arquitetura neoclássica, que depende em uma “unidade de seus caminhos”, tornar-se-ia fragmentado por aquilo que determina os próprios limites do caminho: o espelhar dos locais de morte e de vida. As paredes brancas que colocam o observador entre esses limites, que despem o Ser transcendental ao

12

Ibid.

qual a arquitetura se dirige, encorajam a compreensão do Ser tanto como o “Ser em si” e o “Ser para si”, como consciência e carne.

Estas especulações sobre a natureza de uma obra atípica podem de fato oferecer um meio de pensar sobre a disjunção de locais nas obras mais recentes de Senise que, desde 2000, tem freqüentemente dependido de técnicas de um ponto único de perspectiva. Não tanto como na inabilidade barroca de deixar a obra como está, *readymade*, mas por encontrarmos aqui um retorno ao símbolo-processo do sudário, onde a marca do decaimento das superfícies arquiteturais como tábuas de assoalho é capturada e reconstituída como visões em perspectiva de estruturas que poderiam tanto estar em construção ou em decomposição. O ponto de vista no qual essas perspectivas são construídas é freqüentemente o do chão. É como se o observador estivesse deitado, caído no chão. Assim como na figura de Duchamp em *Étant Donnés*, não é claro se a posição é de morte ou descanso. Ou ainda se o espectador, colocado junto ao chão e retirado de seu ponto de vantagem, permanece um *voyeur* ou se ele mesmo torna-se o sujeito da obra; aquele que o sudário enfim se refere.



Daniel Senise. *Casa*. Medium acrílico e resíduos sobre tecido em colagem sobre madeira, 215 x 2 x 215 cm



MICHAEL ASBURY

Curador, crítico e historiador da arte. Ele é professor em teoria e história da arte no Chelsea College of Art and Design, University of the Arts London, onde também é membro do centro de pesquisa Transnational Art, Identity and Nation (TrAIN) e da CCW Graduate School.

ELIANE CHIRON

Íntima mutação da pintura no vídeo digital

Tradução: Sandra Rey

RESUMO

Desde que realizo vídeos digitais, ainda posso ser considerada pintora? O vídeo me faz, a cada vez, retornar à pintura e é assombrado pelas frases: as cores “fazem queimar meu cérebro” (Malevich) e se vêem “como cicatriz sobre um rosto” (Cenino Cennini).

No vídeo *Les Nageuses* (2011), como a descrição de piscina por Merleau-Ponty, “modelo do que busca o artista”, se encarna nesse vídeo? Como o íntimo na arte, que segundo Daniel Arasse surgiu no *quadro* do Renascimento, se metamorfoseou em *Les Nageuses*? As referências históricas serão necessárias para compreender que pintar supõe um contato íntimo com a matéria pictórica, mesmo que essa matéria seja produzida em código, sem medo de aí se perder.

PALAVRAS-CHAVE

Contemporâneo. Cor cicatriz. Íntimo. Mutabilidade. Vídeo digital.

ÍNTIMA MUTAÇÃO DA PINTURA NO VÍDEO DIGITAL

Quando eu digo cor, isso significa de toda matéria pictórica.¹

Cor cicatriz

Não aprendi a pintar na Escola de Belas Artes. Malevich também não, tampouco Picasso. Cézanne não foi aprovado no processo de seleção. Outra época? Sem dúvidas mas, enfim. Picasso aprendeu todas as técnicas de arte (*techné*) com seu pai, diretor da Escola de Artes e Ofícios em La Coruña, na Espanha; Malevich preferiu, como todos os jovens artistas de sua época na Rússia, estudar em uma escola de Artes Aplicadas. Sabe-se que ele inventou o seu *Quadrado Negro* para a peça de teatro *Victoire sur le soleil*, na efervescência de intercâmbios entre teatro, poesia, música e pintura, num verão à beira do mar Báltico. Somente ele foi capaz de operar a transferência profética da cortina do palco em pintura, que nomeou de “suprematista”. E revolucionou a pintura. Em minha mente algumas frases estão marcadas a ferro quente: As cores são “cheias de exigências, elas fazem meu cérebro ferver” (Malevich), “Eu não procuro, eu encontro” (Picasso), e essa de Braque, menos conhecida, “o que me salvou é que eu nunca soube o que eu queria”, ou então “É preciso que a tela apague a idéia” ou ainda “a realidade, não é isso, é nisso”². Isso quer dizer que a linguagem sempre foi para mim, como para os alquimistas em outras épocas, a via de acesso à pintura enquanto prática, esse conceito de prática significando exatamente a passagem através da matéria. Que matéria? Cennino Cennini nos dá uma idéia, no início do *Livre de l'art*, contando sobre seu encontro com a cor. Foi, depois de uma longa viagem com seu pai, em uma montanha distante, no chão de uma caverna onde “veios coloridos”, incluindo o branco, “se percebia como se fosse uma cicatriz num rosto”³. Cena com a qual Louise Bourgeois vai brincar nas suas cabeças em tapeçarias costuradas como em *O Golem*, dizendo (e lhe damos crédito) que ela “escolheu a arte ao invés de vida.” Nestas cabeças auto-retratos, ninguém dúvida, as cicatrizes-costuras são suas, signos de arte nela mesma. Os gestos lembram o ateliê familiar de restauro de tapeçarias mas ela reencena aí seu encontro com a cor, lavada no rio ao final do jardim, em Choisy e no departamento de Creuse. Conhecida como escultora, ela pode ser considerada uma pintora, nestas cabeças?

¹ LYOTARD, J. F. *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, p. 163.

² BAZAINE, J. *Le temps de la peinture (1938-1989)*, Paris, Aubier, 1990, p. 71.

³ CENNINI, Cennino. *Le livre de l'art ou traité de la peinture (entre 1390 et 1437)*, descoberto pela primeira vez por chevalier Tambroni, trad. V. Mottez (1858), nouv. éd. augm. Paris, F. de Nobele, 1978, p. 32.

Já que abandonei os pincéis, que não cubro mais de pintura um suporte, trabalho com imagens no computador e realizo vídeos digitais antes de ter aprendido a técnica (mas eu sei o significa pintar e desenhar), eu ainda faço pintura? Mesmo que *não procure* pintar com o vídeo, sou obrigada a constatar, à cada vez, que o que faço é voltar à pintura; percebo que se opera uma transferência no vídeo e, no final, sem ter procurado, é a pintura que encontro. E penso nos últimos Ticianos, nos últimos Goyas da Casa del Sordo, onde a tinta é jogada em respingo ao desprezo da matéria, reinventando os primeiros gestos da arte.

Por um lado, então, a linguagem, as palavras que nomeiam o mundo exterior, transfigurada pela arte, se encarnando nela (cujo fogo não pára de arder) e, por outro “as veias de cores” de uma caverna na montanha, como “cicatrices num rosto”, e não em outro lugar, a presença sob o “olhar desarmado”⁴, ou seja, o mundo interior que se encarnou. Nesta cena, o “branco” dá acesso à cor, à carne e ao sangue matérias da arte da pintura com tudo o que se desprende do corpo, e tudo o que, na escuridão telúrica, no fundo dos oceanos, se metamorfoseia. Magma viscoso que se esmaga em dobras profundas e fraturas gigantescas, escorre e jorra a cada segundo.

A hipótese é esta: o meu vídeo digital *As Nadadoras* (6'50, 2010, 2'21, 2011), que se pode projetar ou exibir em uma tela de TV, poderia ser chamado de pintura. Vamos verificar essa hipótese através da definição de pintura de W. Benjamin⁵, definição especificada pela “mancha” que emerge tornando-se “marca”, e as observações de Goethe sobre a cor viva. Como a descrição da piscina segundo Merleau-Ponty, “modelo do que os pintores buscam conquistar”, se encarna neste vídeo? Como o íntimo na arte, que de acordo com Daniel Arasse apareceu no *quadro* do Renascimento⁶, se transferiu para *As Nadadoras*? Será que, no final, saberemos um pouco mais sobre o ato de pintar?

A marca e a mancha, paradigmas da pintura

Para Walter Benjamin a “marca” caracteriza o “meio” da cor cujo modelo é o enrubescer do rosto pela pudor, ou os estigmas de Cristo, marca-cicatriz que surge numa pessoa e possui uma dimensão temporal. A cor é também “mancha” que aparece e desaparece sobre o que é vivo, mas também marca, quando se pendura temporariamente um quadro na parede⁷. É o paradigma da pintura, onde “a marca é sempre absoluta, e sua aparição nunca se iguala”. Na verdade a cor se mostra agora e sempre “específica, característica, significativa, seu nascimento e sua determinação são uma só coisa”. Assim, a cor diz respeito ao aparecer, não à aparência. O que descarta imediatamente a questão da mimesis. “Não há viço originário, mas tantos estados de viço quanto [...] de olhares desarmados”, precisará Lyotard. O vídeo *As Nadadoras* pela sua rapidez, sua brevidade propositada e sua montagem em *loop* é,

4

LYOTARD, J. F. op. cit., p. 163.

5

BENJAMIN, Walter. *Peinture et graphisme. De la peinture ou le signe et la marque* (Surkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977), trad. P. Pénisson, *La part de l'œil, dossier Le dessin*, 6, 1990, pp. 13-15. *Écrits français*, prés. et intr. J.M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991, p. 189-192.

6

ARASSE, D. *Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique* (1997), Paris, Flammarion, 4^e édition 2010.

7

BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*

à cada segundo, aparição da cor que desaparece. Assim, no final, quando a última nadadora se asfixia em uma piscina de pixels pela equivalência da seleção de cores e da combinação das seqüências, isso corresponde ao que Roman Jakobson chama de “função poética”, equivalência entre a seleção de cores e a combinação das seqüências. Surpreendente poder da cor, que corta o olhar em dois... Uma cor mutante, como um olhar que se altera, onde visar contém a ideia do olhar ofensivo e mortal. *Como se os nossos olhos assassinassem a nadadora.* No vídeo, as duas nadadoras que se sucedem são como alguns peixes de águas quentes que, *pouco antes de sua morte*, se tornam cintilantes. Entre o nascimento e a morte, a cor acompanha as transformações dos seres vivos e da reprodução sexual. O sexo de um organismo é determinado pelas cromossomas X ou Y no núcleo das células, particularmente visíveis na fase de divisão.

Goethe observa que “nos insetos cujo desenvolvimento comporta uma metamorfose completa, principalmente os besouros e as borboletas, a potencia das cores se revela da maneira mais notável em ligação com uma organização regular”⁸. Insetos, *insectus*, têm um corpo seccionado, não somente na fase adulta, mas também na estrutura de sua metamorfose. Da larva ao besouro adulto, cujas asas comportam, por vezes, uma mancha arredondada cujo centro é de uma cor diferente da circunferência, – estranhas culminações do processo cromático - a cor está sempre lá. Alojada nas entranhas, aninhada na crisálida, ele deve romper uma carapaça para aparecer, frágil e efêmera, sobre as asas intocáveis da borboleta. Assim, o pigmento não adere à membrana reticulada da asa quando a tocamos e a tinta se cola nos dedos, é pura superfície se *desprendendo de seu suporte*; a cor é o lugar das metamorfoses e transmutações. O filtro de onde verte (*colare*) um tempo reversível. No seio da cor culmina o quiasma entre a superfície (as asas) e a profundidade (os ovos). A reversibilidade entre superfície e profundidade também ocorre no bater de asas das borboletas, na intermitência do cintilar das asas, onde vacila a cor. Nessa falha onde a cor se faz e se desfaz, se realiza a essência do olhar, traço evanescente e puntiforme, imperceptível cor das coisas, pintadas com reflexos instáveis. As coisas nos dizem respeito ao sabor dos reflexos que as tocam e, até mesmo sobre o aço, pela graça de um simples sopro exalando seu nevoeiro, uma onda de cores fugidias, arrebatadoras, se desprende. Que houvesse essa fugacidade nas *Nadadoras* foi a minha obsessão. Incansavelmente, eu precisava “reduzir, reduzir”, como Duchamp queria. Em suma, fazer um vídeo “rápido”, que tivesse a velocidade dos comerciais televisivos de hoje.

Para Benjamin, a pintura não tem fundo, o que a torna específica é uma mancha que se desprende de um fundo. Este fundo do qual emerge, é o dilúvio; o flutuar da pintura diante de seu suporte causa a ilusão de emergir do dilúvio. Quando a pintura adota os tons terra, por exemplo, em *Tables* de Dubuffet ou nos quadros de Eugene Leroy, opera, sem dúvidas, o retorno à origem telúrica das cores, à esta dimensionalidade

onde ocorre a deflagração do ser regressando ao abismo que o artista ressentido mais do que qualquer outro. Profundidade da qual um mergulhador deve retornar, disse Valéry. Profundidade que Dubuffet constela com asas de borboleta. Uma vez que o artista não é uma borboleta com cores vibrantes, onde deveria ele ir buscar sua cor, desde sempre? Lacan nos sussura ao pé da orelha⁹: nos resíduos, na viscosidade do material desintegrado, esmagado, dissolvido e oxidado, digerido, apodrecidas na água, cozidas pelo calor, o fogo ou ao sol. Na lama e nas vísceras. É lá onde, desde os começos, a cor se faz. São as cores nativas de Duchamp, a cor do chocolate que o celibatário mói, ele mesmo... essas são as cores-matérias de *Les Nageuses*.

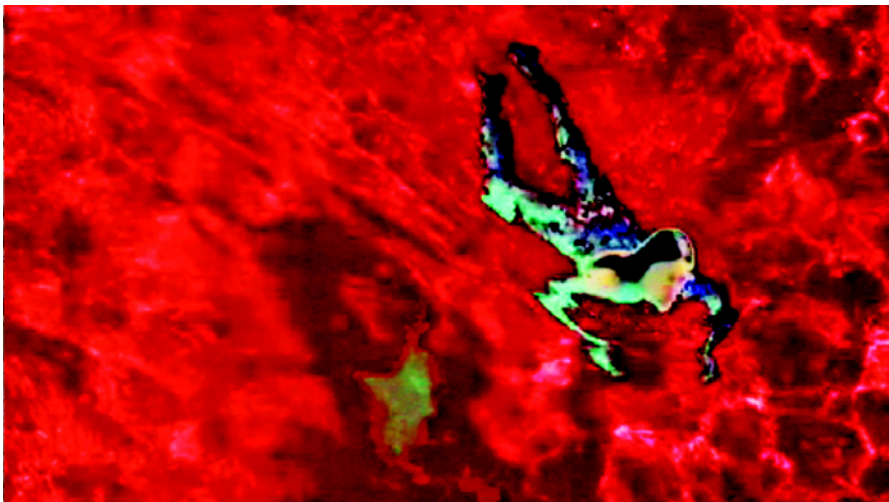
Porque se sobressai, especialmente na pintura, a cor faz esquecer o sem fundo primordial de onde vem: do abismo, por definição, sem fundo. O vermelho no início de *Les Nageuses* se assemelha à última pincelada em Frenhofer: para o pintor, não existe nenhum grau abaixo do afloramento à superfície, como na garganta dos afogados... Se, nas palavras de Roger de Piles, a cor é uma maquiagem, isso só pode ser na expressão: corar subitamente*, é o *pharmakon* com o qual se maquia os cadáveres, dando a ilusão de vida. Ela deve, portanto, dar a impressão de ter “brotado” no suporte, de ser uma *zôgraphia*, uma pintura viva. Klee multiplica as camadas de fundo em suas pinturas e as cores de Poussin parecem emergir das trevas para aí retornar. O nascimento de vida em equivalência com a morte, talvez seja esse também o escândalo de Olympia: a cor cadavérica do corpo de Victorine Meurent, que diz da possível putrefação da carne, da origem repugnante das cores, da morte sobre a vida, e que, decapitada pela fita ao redor do pescoço, olha-nos diretamente nos olhos. As cores de *Les Nageuses*, emergindo das trevas, nos olham de suas profundezas.

9

LACAN, J. *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Paris, Seuil, 1973, p. 107.

*

No original: la couleur est un fard, ce ne peut être selon l'expression : “piquer un fard”. A autora faz um jogo entre a palavra “fard”, maquiagem, disfarce, e a expressão “piquer un fard” que significar corar, enrubescer subitamente, ficar vermelho como um pimentão. N.T.



Éliane Chiron.
Les Nageuses I, vídeo digital, 2' 24, 2011.

Esta cor-matéria que os antigos já conheciam e incorporavam na arquitetura, em um gesto arcaico desafiando as medidas e os cálculos de especialistas, era *inassimilável*, irrupção do telúrico nos frontões dos templos, animalidade no labor intelectual. Ruptura que nos coloca face à face ao ser selvagem, este tecido comum do qual somos feitos, que se interpõe diante de nós no mundo vertical. Para Benjamin, a pintura é vertical, é o que do mundo se levanta e olha para a luz. Ela quer esquecer suas origens telúricas, que o desenho, *permanecendo horizontal*, faz lembrar que está mais perto do abismo. Seria a piscina, esse abismo?

Filmar na piscina. A irradiação visível

A partir da janela do meu quarto de hotel em Manama, capital do Bahrein, onde estava de passagem para uma exposição individual em março de 2008, filmei duas nadadoras mergulhando na piscina. Sabemos que um trabalho deve retratar a totalidade da história do seu objeto (nesse caso, a piscina e duas nadadoras). Bacia para purificação nos rituais cristãos, a qual o peixe (*piscis*) é o emblema, a piscina é, na liturgia, “um pequeno tanque destinado a receber a água que foi usado para batismos, e à purificação de objetos sagrados”¹⁰. “Grande bacia de natação desde século XVI, agora um sinal de elevação social, a piscina é também bacia de desativação de um reator de usina nuclear. Esta constelação de significados da palavra piscina, suas mutações do religioso ao social e ao científico, e à energia nuclear onde a piscina desativa e purifica a energia atômica de seu possível perigo de morte atravessa, com uma palavra, a história das substâncias e instala um conluio entre o sagrado, o átomo e o pixel. Segundo Merleau-Ponty, “a água em si mesma, potência aquosa, elemento viscoso e cintilante, não posso dizer que esteja no espaço: não está em outro lugar, mas não na piscina. Ela a habita, aí se materializa, não está contida, e se eu olhar para os ciprestes onde se projeta sua rede de reflexos, eu não posso negar que a água os visita também, ou, pelo menos, envia aí sua essência ativa e viva. É esta animação interna, a irradiação do visível que o pintor procura sob os nomes de profundidade, de espaço, de cor”¹¹. Essa “animação interna”, essa “irradiação do visível” ecoa na mente com todos os sentidos da palavra piscina. Assim, na *Villa Amalia* (2009) a heroína, Éliane, compositora musical, sufoca em sua própria vida. Numa piscina urbana, ela usa óculos de mergulho que a fazem parecer com um peixe que foi forçado a sair da água para respirar. Ela finalmente encontra seu fôlego criativo em uma mansão em uma ilha, de frente para o Mediterrâneo. O mar enfim reencontrado banha a tela de cinema por inteiro, e se torna essa água salvadora, purificadora, mas *enquadrada*, desabilitando a ameaça de asfixia.

Filmei as nadadoras sem que soubessem, uma de maiô preto até os joelhos (que na saída vestirá o roupão), a outra em duas-peças estampado. A água deveria estar

10

Dicionário Robert.

11

MARLEAU-PONTY, M. *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1973, p. 70-71.

inteiramente contida na tela de controle que substitui a janela do *quadro* de Alberti; as nadadoras permanecem nessa água enquadrada, virtual, modelo reduzido de toda água na qual possamos nos banhar. É como se eu fizesse uma experiência de laboratório filmando as nadadoras imersas num líquido de laboratório cuja substância modificarei mais tarde pela cor, através do computador, seguindo o protocolo de uma rigorosa experimentação, que daria oportunidade à superfície de aflorar sua profundidade nos reflexos. O ponto de vista distante faz a cena recuar no tempo. Desde que as capturo na filmagem, as duas nadadoras estão sob disco rígido da câmera e presas num passado que recua até o momento em que as águas salgadas submergiram na fenda que formou o Golfo Pérsico. A câmera transfigura a cena em sistema binário. Ele Captura a indiferença matemática da água e das nadadoras, que vejo como *prisioneiras* da tela, dando voltas sem fim nesse espaço confinado. A água não está na piscina, nem na tela, mas na intimidade cósmica do universo ao qual o numérico dá acesso.

Quando a minha filmadora segue as nadadoras para não deixá-las sair do da água enquadrada pela tela, penso nos assassinatos em piscinas, no cinema: *Les Diaboliques* (1955), *La Piscine* (1968), a série de *James Bond* (1962-2008), nos afogados do *Titanic* (1997), e sobretudo àqueles que tentam nadar e se salvar no afresco do Dilúvio, do convento da igreja Santa Maria Novella em Florença¹². Afresco danificado neste claustro que se abre para um pequeno jardim, que fui ver, com a garganta apertada: para mim, o verdadeiro dilúvio está lá, é em pintura que ele existe, neste fresco desvanecido e parcialmente apagado, aberto a todos os ventos há quase cinco séculos. Na linhagem desses filmes recuando até esse afresco, a câmera captura a junção do ser vivo ao meio onde o drama da existência se encena. No ser humano, observa Dagognet, que filósofo e médico, “o interior e o exterior permitem o fora do antigo dentro”¹³. Na realidade o ser humano já não se encontra protegido pelos ossos ou seus equivalentes que envolveriam o corpo na origem da vida. Eu me coloco absolutamente do lado dessa fragilidade. É isso que quero magnificar assim como no afresco do Dilúvio, para que possa emergir uma precariedade compartilhada desde essa época.

Será preciso capturar no estado nascente, assim como quando se formou essa ilha onde estou, o fosso entre a realidade concreta e a potência da transfiguração. Isso ficará ao encargo dos cálculos feitos pelo computador, as camadas de cores, que alteram profundamente a definição das imagens, fazendo-as recuar para épocas longínquas em que não se contavam em milhões, os pixels. Tornando-os, simultaneamente, pintura: meio cromossômico em espelho de nossos corpos, mancha em movimento, estigma que se ativa *sobre o vivo*.

A *captura* digital, tão bem nomeada, exila as nadadoras dos olhos do espírito assim como daqueles de seus corpos “submetendo sua aparência à força inerente à distância”¹⁴. Enquanto dados matemáticos, elas são traduzidas em esquemas idênticos às estruturas mentais humanas. As nadadoras e a água se metamorfoseiam em

12

Paolo Ucello, *Les scènes de la vie de Noé: Le Déluge et le Retrait des eaux*, XV^e siècle, 206 x 170 cm, Chiostro Verde, Santa Maria Novella, Florence.

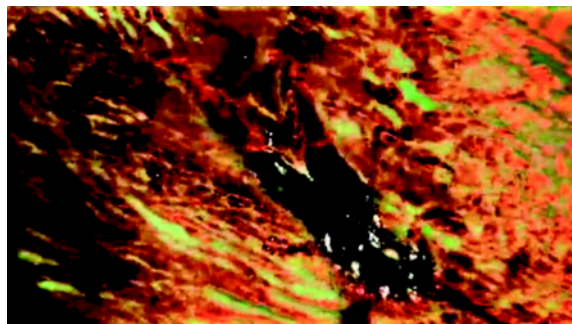
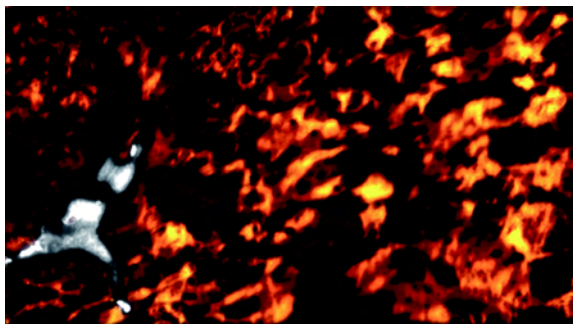
13

DAGOGNET, F. *Philosophie d'un retournement*, Fougères, Encre marine, 2001, p. 33.

14

ARENDT, H. *Condition de l'homme moderne* (1961), trad. G. Fradier, préf. P. Ricœur, Paris, Calmann-Lévy, 1994, p. 335-338.

símbolos provenientes de leis cósmicas universais; elas tem seu ponto de referência fora do planeta, *escapando à geometria, medida da terra*. Seu ponto de vista não é o meu, geográfico e particular (ponto de vista de estrangeira), mas aquele da astrofísica universal. Esse ponto *fora de campo*, eu o vejo na imagem filmada, quando cada nadadora eleva o mais alto que pode a cabeça fora d'água, como para evitar de se afogar. Esse momento é para mim o *punctum*, o que me toca. Sua prisão é a água, é a terra, é a minha, é a sua. Minha primeira lembrança, criança, é a terra onde meus pés estão pousados, ao longe o mar a atravessar para ir ao céu, lá no alto. Eu, tão pequena. A filmadora me traz enfim o ponto de vista do céu, faz experimentar a mesma lei de gravidade de Newton para os corpos terrestres e celestes. Não é o céu da minha infância, mas um céu simulado. Matemático. *A pintura se tornou cósmica*.



Éliane Chiron.
Les Nageuses I, vídeo
digital, 2' 24, 2011.

Mutações do íntimo na pintura

Foi no Renascimento, séc. XV, que o íntimo foi concebido e pensado na pintura, com a instauração do quadro moderno, definido por Alberti como “janela aberta” para o mundo. Dando a isso uma maior amplitude, G.Wajman “concebe que o quadro moderno terá instaurado, por um mesmo gesto, a idéia cartesiana que o homem tem direito, a partir de então, de olhar para o mundo com Deus, e define o íntimo como o lugar no mundo onde o homem pode se manter separado do mundo, onde, pela janela, em segredo, pode contemplar e através da qual, à exceção de todo olhar pode olhar para si mesmo”¹⁵. É nessa época que a pintura se torna uma arte liberal pela introdução da matemática, graças ao uso da perspectiva. Pela janela albertiana que permite uma vista, o mundo é representado segundo as leis da perspectiva “legítima”, oriunda da geometria, por definição medida da terra. A fim de explorar a invenção do íntimo no quadro, no Renascimento, Daniel Arasse lembra esta idéia de Brunelleschi: “todo pintor se pinta”¹⁶. Savonarole precisa: “enquanto pintura”, “segundo seu conceito”. Fórmula em voga em Florença, por volta de 1500. Como o

¹⁵ http://www.lacan.com/symptom8_articles/wajman8.html. Consulta em 19-10-2011.

¹⁶ ARASSE, D. *Le sujet dans le tableau*, Paris, Flammarion, 2010, p. 11.

íntimo na pintura se metamorfoseia pelo uso do computador, num mundo não mais representado, mas simulado pelo digital? Onde o visor da câmera substitui a janela de Alberti? Segundo que processo o vídeo digital *Les Nageuses*¹⁷ (2010-2011) faz menção à potência infiltrada pela ciência contemporânea e revela nas suas cores as permutações entre carne e sangue, e entre as forças telúricas e o fogo magmático?

Blanchot recusava a “intimidade fechada”, esse “mau interior” que nos exclui do acesso verdadeiro às coisas. Ele quer atingir esse *ponto* que Barthes nomeará *punctum* e designará como ferida íntima, carnal, que está na obra e no entanto *fora de campo*. A cor é a cicatriz, ela se pinta sobre a face dos observadores, graças aos neurônios espelhos, descobertos em 1996 pelo neurologista Rizzolatti. No intervalo dessa *transferência*, acontece esse ponto de origem da obra: “ao mesmo tempo íntimo e exterior, uma intimidade que, em nós, será a realidade do que está fora tal como estaríamos no exterior dessa intimidade e amplidão íntima desse fora”¹⁸.

No vídeo, quero que elas nadem no interior de seus próprios corpos e no exterior deles, nessa íntima reversibilidade do vivo (Dagognet). Elas se deslocam como no universo onde só encontramos a nós mesmos e nada vemos além do que se reduz aos esquemas que o ser humano trás em si. Ao inverso da ciência, não há progresso na arte, aos símbolos matemáticos os mitos se superpõem como outras construções do espírito. As nadadoras se deslocam inicialmente numa bacia vermelho vivo, no seu próprio sangue, dando a impressão de dar nascimento à cor, pelos seus movimentos, fazendo a transfusão do vermelho vivo na saída de sua prisão das veias e da carne. O processo geral também é a permanência de uma memória fetal, que é mais viva nos artistas. Num mito dogon* se diz que durante o último mês o feto nada no ventre de sua mãe¹⁹. *Les Nageuses* estão nascendo de seu próprio sangue, que se diz impuro para as mulheres, como o artista que nasce de sua obra? No decorrer do trabalho, o vídeo inverte a função de purificação das piscinas nas centrais nucleares, onde se efetua a desativação das impurezas, de onde o som, metálico e surdo, poderia vir. A lentidão e o som transmutam *Les Nageuses* em corpos-máquinas, imergindo-as em líquidos espessos: sangue, veios de petróleo, abismos púrpuros, lavas em fusão que consomem a nadadora, na penúltima sequência. Então, *Les Nageuses* entra na intimidade de uma “morte partilhada, arquetípica, que ressoa no espaço inteiro”²⁰.

Sangue, petróleo, lava, reconhecíveis por suas cores, não são representados, mas simulados. Do tratamento numérico advém uma sombria histologia do corpo fusão do código digital e do código genético, proveniente das grandes fossas abissais onde um dia nasceu a vida. Para os pixels visíveis de perto nos últimos segundos (versão de 2011) *Les Nageuses* são fabricadas, derivadas, como Pandora. Assim os ricos panejamentos numéricos com os quais poderiam estar vestidas simulam as movimentações de nossos tecidos e líquidos fisiológicos no brilho da substância profunda da noite cósmica. Exposto em um espaço de arte no Marais, em Paris²¹,

¹⁷ *Les Nageuses*, vídeos numéricos, 6'50", 2010 et 2'21, 2011.

¹⁸ BLANCHOT, M. *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1955, p. 173.

* Os dogons são um povo que vive em uma remota região no interior da África Ocidental, em Mali e Burkina Faso. N.T.

¹⁹ DURAND, G. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969, p. 247.

²⁰ *Ibid.*, p. 253.

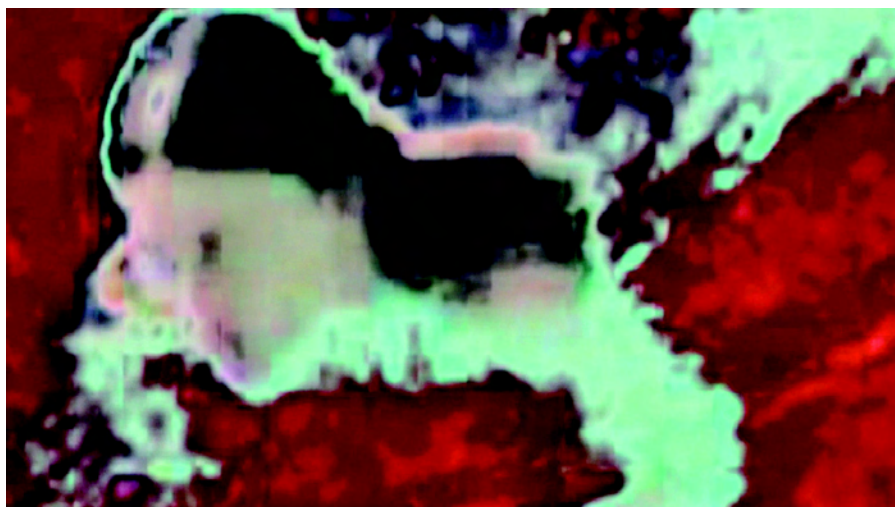
²¹ Le Dressing, Espace d'art Free'P'Star, 1er-31 mai 2010, noite e dia.

22

WILDE, Oscar. *De profundis. La Ballade de la geôle de Reading* (Librairie générale française, 2000, 1905 et 1962 pour *De profundis*; 1898 pour *La Ballade*), precedido de *L'Artiste en prison* d'A. Camus, trad. et préf. L. Lack et J. Besson, Paris, Le Livre de Poche, coll. Classique, 2004, p. 213.

Les Nagueuses faz aparecer a cidade mais intensamente na dissipação da noite e das cores num regime noturno de imagens, entrelaçada com a sua história sangrenta sob o antigo regime da revolução, o rio que carregou os corpos de algerianos em 17 de outubro de 1961 – eu me lembro – que Merleau Ponty nomeia “a carne do mundo”. Noturno, oceânico, cósmico, anti-diluviano, ele cintila nas origens da vida confundida com a arte.

O vídeo digital cumpriria a cintilação de nossa alteridade indiferenciada, ou a poiética encontrada no caminho do sangue de uma *linhagem artística, de uma genealogia mítica e de uma carne cósmica*. Se encarnando em outros corpos o artista desce na paisagem líquida como o sangue nas veias, incorpora a paisagem virtual onde seu corpo não encontra lugar, “o céu que foge/ Através de um cubo de gelo” (*le ciel qui fuit / À travers un carré de glace*)²², que olhou Reading “com paixão”, o condenado à morte celebrado por Oscar Wilde em *Ballade de la geôle de Reading*. Mas em *Les Nagueuses*, época em que pela primeira vez a cor púrpura é simulada por cálculos, o céu torna-se científico? O que não anula os poderes peremptórios da arte. O vídeo *Les Nagueuses* exposto pela primeira vez em 2010, pouco antes da erupção de Eyjafjöll, na Islândia, da fuga do petróleo no Golfo do México, dos incêndios da Rússia e das inundações no Paquistão, anunciam a tragédia de Fukushima. Reelaborado posteriormente em 2011, torna-se profecia, revelando *fora de contexto*, as trevas contemporâneas sob as ameaças que rondam nossos corpos. As nadadoras fazem transfusões entre elas mesmas, na velocidade da luz de seus pixels, não pelas lembranças privadas da infância, nem as cenas públicas da história, mas pelo que Rilke nomeia “intimidade do coração”: intimidade de uma anamnese magmática, da noite cósmica e da profundidade oceânica



Éliane Chiron.
Les Nagueuses I, vídeo
digital, 2' 24, 2011.

comum a todas as artes. Esta profundidade não está na piscina, mas nas cores do vídeo e de sua transmutação em nós. Nos nossos cromossomos e no nosso DNA que é comum a todos em 99%.

Só a arte, que procura na carne e no sangue a indiferença dos gêneros e das épocas, se levanta, como queria Mallarmé, à potência do céu estrelado que contém, virtualmente, a multiplicidade das galáxias cada vez mais antigas que os telescópios mais e mais gigantes permitem aproximar, com exceção da “matéria negra”^{*} indetectável pela astrofísica. Compondo 95% do universo, só pode ser simulada digitalmente. Com o digital mesmo a simulação das cores da carne e do sangue se extraem de leis cósmicas que ultrapassam o sistema solar. Distintas das leis planetárias e naturais, elas transfiguram duravelmente dor e precariedade revelando-os no ritmo vivo do colorido. Digital ou não, a arte abriria com essa matéria negra, ou massa ausente do universo, rica de todos os tons ocultos do obscuro, incalculável. Essa matéria negra, como os pretos de Malevich ou de Matisse, é a cor do oculto na carne. É o que permite a encarnação demonstrada pela neurociências. Em nossos cérebro, os neurônios-espelho provocam, através de nosso olhar, o esboço do gesto – aqui das nadadoras fazendo surgir em círculos, do negro, suas cores, a cada volta que dura 2 minutos e 21 segundos. Então, se o vídeo pode ser projetado ao contrário numa grande tela, com um som de máquina ressoando como em um grande canteiro telúrico, espécie de inferno, devemos sentir a sensação de estar no meio da cor se produzindo num ensurdecido ruído. Na cor como *meio*, enfim, desvinculada de um fundo, assim como Benjamin definiu.

O que mostra, como toda arte, esse vídeo-pintura? O desaparecimento dos seres e das coisas na intimidade de suas mortes, sua encarnação virtual e real, ao mesmo tempo. É por isso que assim como a matéria negra que nomeamos massa oculta, quando a obra se mostra ao público, essa intimidade deve permanecer disfarçada. Em latência, escondida no sensível. Virtual. Inacessível. Sagrada. É essa “intimidade do coração” sendo o coração um órgão que “pensa”²³ por primeiro, ativado por uma região particular do cérebro. O íntimo na arte só existe encarnado, mas só se encarna no olhar do público. A arte não tem nada a ver com as memórias da vida privada ou com as circunstâncias da vida social, só com a vida interior da arte, de gesto em gesto, com meios renovados a cada época, sem que os meios tradicionais se tornem obsoletos, uma vez que não há progresso na arte. Convém, no entanto, de qualquer maneira e sem descanso, retornar às origens, ao que é chamado, nos mitos, “antes do Dilúvio”, que provoca o artista e o faz mergulhar. Vítima e carrasco.

“Na vida real (diz Louise Bourgeois), eu me identifico com a vítima, por isso me voltei para a arte. Na minha arte eu sou o assassino. Eu simpatizo com a situação do assassino”²⁴. Em *Les nageuses*, é através da cor pictórica que eu assassino, incinerando uma delas na lava fervente. A projeção da piscina é o “quadro perfeito”, como

*

A matéria escura, ou matéria negra, não pode ser vista por astrônomos com telescópios. Ela não emite nem reflete luz, por isso, não brilha como uma estrela. Basicamente, a matéria escura não pode ser vista - os cientistas conseguem apenas imaginar onde ela está com base nos efeitos gravitacionais do que eles podem ver. <http://ciencia.hsw.uol.com.br/materia-negra.htm>. N.T.

23

CASSIRER, E. *Langage et mythe. À propos des noms de dieux* (1924), trad. O. Hanse-Love, Paris, Minuit, 1973, p. 63-64.

24

Louise Bourgeois: *sculptures, environnements, dessins 1938-1995*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1995, p. 49.

25

David Hockney, *Portrait d'un artiste* (*Piscine avec deux figures*), 1972, acrílico sobre tela, 214 x 305 cm, col. particular.

26

David Hockney. *Espace-paysage*, catálogo de exposição, Paris, Centro Georges Pompidou, 1999, p. 96.

27

Ibid., p. 196.

28

MARLEAU-PONTY, M. *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1973, p. 70-71.

29

Gregory nageant. *Los Angeles, 1^{er} mars 1982*, montagem com polaroid, 70,5 x 130,2 cm, coll. D. Hockney.

30

Hockney, *op. cit.*, p. 197.

31

LYOTARD, *op. cit.*, p. 163.

32

Ibid.

dizemos em David Hockney? Em *Portrait of Artist* (Piscina com duas figuras) 1972²⁵, “o personagem na piscina torna-se uma alegoria da figura pintada, e a piscina, o símbolo da arte”²⁶. Sim, mas podemos ver no quadro de Hockney uma cena de assassinato, onde o nadador é um afogado cujo assassino está em pé na beira da piscina, com um casaco vermelho, verificando com o olhar que ele não se move. O artista estaria supostamente desdobrado em duas figuras. Devemos, diz ele, “sentir-se e pintar: de alguma forma, sair de nós mesmos e se colocar na pintura. [...] Eu sempre fui obcecado pelo fato de ver [...] As artes visuais devem tratar do ver porque a primeira coisa que se espera das artes visuais é olhar”²⁷. Testemunhar o crime perfeito? No final do século XV, para Marsile Ficin, o filho de um médico, “as obras de arte que remetem à visão e à audição proclamam o espírito do artista”, quer dizer, a “disposição” e “a imagem de sua mente”, porque “o espírito se expressa e reflete como em um espelho”. Espelho, não é de estranhar que a piscina seja o paradigma que Merleau-Ponty fornece a descrição: “Quando eu vejo através da espessura da água, os azulejos no fundo da piscina, eu não vejo apesar da água, dos reflexões, vejo justamente através deles, por meio deles. [...] Se eu visse sem essa encarnação a geometria dos azulejos, eu cessaria de os ver como são e onde estão, isto é: além de todo lugar idêntico”²⁸. Hockney diz ainda sobre outra de suas piscinas: *Gregory nadando. Los Angeles, 01 de março de 1982*²⁹, que ele imagina “como sendo [sua] versão dos tetos de Tiepolo [...] você sabe, esses arcos barrocos cobertos de anjinhos rechonchudos que se erguem bem alto no céu tão azul”³⁰.

A íntima mutabilidade da matéria pictórica

Em *L'inhumain*, Lyotard, que sabia olhar uma pintura, escreveu: “o pintor se deixa apreender e alienar por um matiz”³¹. Ele tomava como exemplo, Cézanne, que diante da montanha [...] queria que essa alienação, o observador também pudesse experimentar [...] através da cor depositada e composta no quadro. “E quando eu digo cor [acrescentava Lyotard], isso se entende como sendo toda matéria pictórica”. De modo inverso a Cézanne diante da montanha, é no cinema e mais frequentemente na televisão que erupções vulcânicas e tsunamis, catástrofes de todas as espécies, penetraram em imagens provocadas pelos *neurônios-espelhos*, no íntimo “do que se vê em mim” (Merleau-Ponty). Eu quis atribuir a esses *neurônios-espelhos*, imateriais e luminosos, bem reais para mim, sua íntima materialidade pictórica, cromossômica, através da mutabilidade da cor “que a torna propícia ao desarmamento do olhar”³², na “derrota do espírito”. Condições de um devir mucoso, órgãos, palpitar do coração, vísceras. E com isso que, definitivamente, pintamos. As mutações de uma piscina e das nadadoras não são apenas uma desculpa para experimentar a mutabilidade íntima da material digital.

Foi por acaso que filmei em 2008, em Baheïn, esse país do Golfo que foi sacudido, três anos mais tarde, como os outros, pela “primavera árabe”? Será que vi nas duas nadadoras cuja diferença de origem me tocaram, a violência do conflito que aconteceria? Conflito sobre o qual caiu um muro de silêncio. O que eu vi, não foi o azul de uma piscina de um hotel de luxo para turistas afortunados, mas sua parte obscura, sua tragédia latente. Como um chamado. Da mesma forma que Hockney, que foi designer gráfico³³ e durante muito tempo fez experimentações com computador e impressoras a cores, expulsou o azul das piscinas californianas e do céu dos tetos barrocos para dar lugar a esse vermelho vivo de que são pintadas as imensas telas do *Grand Canyon*³⁴, chagas vivas a céu aberto. Sob a fina tira de céu azul que corre nas 744.2 cm de comprimento do *Bigger Grand Canyon*, vemos sua carne vomitada pelas bocas abertas de um par de condenados, em um duplo grito erético.

As condições de ser contemporâneo? “Não se deixar cegar pelas luzes do século e [conseguir] captar nelas a parte obscura, sua sombra íntima”³⁵. Tem de entrar na pintura sem temer o risco de se aí perder, seja ela produzida por um código, ou pelo contato íntimo com o pictórico, uma vez que é preciso desaparecer na pintura assim como o pintor chinês na paisagem. Tornar-se como a nadadora que se afoga nos pixels, boca aberta, e renasce do seu sangue. “Entre o mundo e eu, escolher o mundo”, disse Kafka. Dar surgimento a um mundo em pintura, mesmo que por meio do vídeo digital. Hockney, impressionado com uma exposição de Picasso na Galeria Tate, diz: “Ele poderia dominar todos os estilos, todas as técnicas. A lição que posso tirar é que devemos utilizar todos os meios”. Maneira de retornar, a cada vez, às origens genealógicas da arte, a um campo expandido da pintura, o verdadeiro corpo da artista. Maneira, assim como Louise Bourgeois, de “escolher a arte sobre a vida”.

26 de Outubro 2011

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *Qu'est ce que le contemporain ?*, trad. M. Rovere, Paris, Payot et Rivages, coll. Poche, 2008.
- ARASSE, D. *Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique* (1997), Paris, Flammarion, 4^e édition 2010.
- ARENDT, H. *Condition de l'homme moderne* (1961), trad. G. Fradier, préf. P. Ricœur, Paris, Calmann-Lévy, 1994.
- CASSIRER, E. *Langage et mythe. À propos des noms de dieux* (1924), trad. O. Hanse-Love, Paris, Minuit, 1973.
- BAZAINE, J. *Le temps de la peinture (1938-1989)*, Paris, Aubier, 1990.

33

Ele obtém, em Bradford, o *National Diploma of Design* e produziu cenários de óperas e cartazes.

34

A Bigger Grand Canyon, 1998, huile sur 60 toiles, 207 x 744 cm, coll. D. Hockney.

35

AGAMBEN, G. *Qu'est ce que le contemporain?*, trad. M. Rovere, Paris, Payot et Rivages, coll. Poche, 2008, p. 21.

BLANCHOT, M. *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1955, p. 173.

BENJAMIN, Walter. Peinture et graphisme. De la peinture ou le signe et la marque (Surkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977), trad. P. Pénisson, *La part de l'œil*, dossier Le dessin, 6, 1990, pp. 13-15. *Écrits français*, prés. et intr. J.M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991.

CENNINI, Cennino. *Le livre de l'art* ou traité de la peinture (entre 1390 et 1437), descoberto pela primeira vez por chevalier Tambroni, trad. V. Mottez (1858), nouv. éd. augm. Paris, F. de Nobele, 1978.

DAGOGNET, F. *Philosophie d'un retournement*, Fougères, Encre marine, 2001.

DURAND, G. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969.

LACAN, J. *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Paris, Seuil, 1973.

LYOTARD, J. F. *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988.

MERLEAU-PONTY, M. *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1973.

WILDE, Oscar. *De profundis. La Ballade de la geôle de Reading* (Librairie générale française, 2000, 1905 et 1962 pour *De profundis*; 1898 pour *La Ballade*), precedido de *L'Artiste en prison* d'A. Camus, trad. et préf. L. Lack et J. Besson, Paris, Le Livre de Poche, coll. Classique, 2004.



ÉLIANE CHIRON

Artista Plástica, Professora Emérita na Universidade de Paris I, Panthéon-Sorbonne onde defendeu tese de Estado. Dirige, na Universidade de Paris I, o Centro de Pesquisas em Artes Visuais (CRAV). Sua pesquisa, em cruzamento com a prática artística, interroga o processo de criação e as mutações do olhar, principalmente em relação ao digital. Publica e expõe em diversos países (Brasil, China, Tunísia, Coreia, etc.). Editou em Publications de la Sorbonne, uma série de obras: *X, l'œuvre en procès : Croisements dans l'art* (1996), *Croisements des arts* (1997), *L'incertain dans l'art* (1998), *La main en procès dans les arts plastiques* (2000), *L'objet et son lieu* (2004). *Paysages croisés. La part du corps* (2008), *Migrations / Mutations. Paysages dans l'art contemporain* (2010), *L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain* (2012). No prelo: *L'énigme du visible*.

CARLOS ZILIO



A pintura como indagação

RESUMO

Este artigo analisa o processo de elaboração de minha pintura. Desde o sentimento histórico da crise da modernidade, a pintura sempre significou para mim uma forma de compreender a amplitude e o significado da dita crise.

PALAVRAS-CHAVE

Pintura. Crise da modernidade. Carlos Zilio. Arte contemporânea.

A PINTURA COMO INDAGAÇÃO

*
Nota do Autor. Este texto é, em parte, devedor de vários textos críticos sobre o meu trabalho. Ele se baseia em comunicação que fiz para o Ciclo de Palestras organizado pela Profa. Icléia Cattani, cujo tema foi *A pintura em seu campo específico*, na Fundação Iberê Camargo, em 2010. Ele integra minha pesquisa para o CNPq.

I
Particpei de algumas das exposições mais importantes do período como *Opinião 66 Nova Objetividade Brasileira* em 1967, ambas no MAM Rio.

Na segunda metade da década de 1960, a crise da modernidade no Brasil já prenunciada pelo fim do Projeto Construtivo Brasileiro em suas versões Arte Concreta e Arte Neo-Concreta, ganhou no movimento conhecido como Nova Figuração Brasileira, sua expressão definitiva. As premissas desta produção poderiam ser resumidas em alguns princípios gerais: impessoalidade da execução, o que implicava na possibilidade da reprodutibilidade da obra e no questionamento da autoria, a interação entre obra e espectador, a não hierarquia entre alta e baixa culturas e a relação entre arte e política. Neste contexto surge meu trabalho de arte demarcado por estas questões que, portanto, já se localizavam fora da lógica de uma ontologia baseada na forma.¹

O embate que meu trabalho vivenciou neste período é o de se situar em uma cultura que ingressava – mesmo que perifericamente – na esfera da sociedade de consumo. Distanciado do interesse pela autonomia da forma, o que se tornava



pregnante era a presença da imagem vinculada ao verbo, como uma fonte possível de experimentação. O importante era o potencial de comunicação com o público e a possibilidade de ativar o circuito das relações políticas, de modo a operar uma manobra de desalienação social.

Em um segundo momento, já nos anos 1970, esta experiência começa a incorporar novas fontes que repercutem diretamente na produção do período e em meu trabalho. Duchamp desloca o debate e a linguagem para um terreno mais definidor das normas, ao colocar a radicalidade da questão da própria natureza da arte. Por outro lado, se a tradição da arte construtiva no Brasil havia sofrido uma ruptura, o vigor da sua lição permaneceu e nesta época, a Minimal e a Pós-Minimal vão recolocar, também, questões que renovam as possibilidades da investigação fenomenológica.

Momentos deste percurso podem ser detectados no meu trabalho deste período. Uma marmita que ao ser aberta revela um rosto com a palavra LUTE sobre a boca (1967), uma mala dita “de executivo”, que ao ser aberta tem um campo de pregos (1973), ou estruturas de madeira que equilibram blocos de pedra em tensão (1976) seriam três exemplos deste processo.²

A experiência percorrida por minha produção entre 1966 e 1976 é a do desencanto da modernidade. A partir deste ponto tratava-se para mim, de compreender a amplitude e o significado desta crise, examinar suas premissas e seus cânones, de modo a extrair deste embate uma relação histórica pertinente.

Para realizar esta operação, elegi a pintura que por ter sido o paragon da arte clássica e moderna estava no centro da crise da arte. Não por acaso, todo o formalismo de Greenberg tem como centro de sua análise a pintura. Optar por este suporte era, antes de tudo, a compreensão do seu potencial como campo teórico capaz de proporcionar por seu enfrentamento uma visão crítica e produtiva.

Este período de novos desafios deve necessariamente ser pensado tendo como referência minha estada em Paris de 1976 a 1980. A este respeito, Paulo Venancio Filho faz um comentário interessante: “Seria apenas uma ironia da arte o fato do artista de vanguarda e do engajamento político dar sequência à discreta presença da mística tradição pictórica de Paris (provavelmente o último após Eduardo Sued)? Encontrar prazer em uma aposta artística vencida, em um terreno desimpedido das reivindicações da atualidade ao qual deve prestar contas só a si mesmo, é compensação, desforra ou desilusão política? Voltar a ser artista sem pressão ideológica e substituí-la por outra absolutamente privada é afinal o comprometimento existencial da mesma ordem”.³

Ao contrário dos artistas de épocas anteriores, ao chegar a Paris, eu sabia, como minha geração, que a cidade não era mais o centro mundial da arte e que Nova York notoriamente havia ocupado esta posição. Porém Paris me proporcionava

2

Para acessar os trabalhos que ilustram o texto, consultar site www.carloszilio.com.

3

Paulo Venancio Filho in *Carlos Zilio*, Cosac Naify, 2006.

um espaço longe das pressões para poder ter o distanciamento crítico necessário à reflexão sobre minha atuação artística e política: uma dupla crítica se impõe e que de imediato recoloca em causa a visão de vanguarda artística e a de vanguarda política que para mim haviam sido, até então, elementos inseparáveis da relação arte e política. Torna-se uma evidência que ambas visões (a política e a artística) tomavam a si como consequência natural de um processo histórico teleológico que as consagrava como verdade histórica.

Refazer uma relação com a História e, mais particularmente, com a História da Arte era uma potencialidade dada por estar vivendo em uma cidade que possibilitava do Louvre ao Centro Pompidou – Beaubourg, inaugurado nesta época, com a grande retrospectiva de Duchamp. Além da imersão nos museus parisienses, a própria cultura francesa irá ter na minha formação uma repercussão importante, por meio sobretudo, da Escola dos Anais e a Nova História com seu sentido de longa duração, da visão de arqueologia em Foucault e da concepção de História da Arte de Hubert Damisch como um processo transistórico, ou seja, que a História da Arte é diacrônica e sincrônica, linear e simultânea.

Se a pintura se coloca para mim como o suporte por excelência, que transita entre passado/presente, retomá-la significava compreender que ela portava agora um sinal negativo, uma descontinuidade radical com o mundo, um estranhamento. E foi esta consciência de crise do suporte, de descontinuidade epistêmica entre o suporte e o real que norteou a minha relação com a pintura.

Colocada historicamente em cheque, a pintura para manter o seu potencial crítico deveria, portanto, se colocar radicalmente em causa. Pintar passou a ser para mim, pintar a pintura.

Visto por um ângulo mais produtivo, a obra de alguns artistas passou a ter no meu processo de trabalho um valor de referência. O estabelecimento de uma relação transistórica abrangendo Cézanne e Jasper Johns, como a relação entre o moderno e a crise do moderno. A dúvida cezarianiana não mais como método na relação entre sensação e real, mas tomada agora no embate da recondução da pintura com sua pertinência histórica. Barnett Newman, por outro lado, propõe uma complexidade conceitual e a possibilidade de superar o formalismo com uma concepção de História da Arte erguida sobre o conceito de sublime, mais próxima de Meyer Schapiro com seu conceito de forma significativa. São possibilidades de se tomar o embate com a pintura num âmbito de reflexão, longe da demanda ditada pelos mecanismos de reificação ao gosto do sistema da arte.

Pintar implicou em localizar, no âmbito da produção pictórica, questões produtivas capazes de revelar um pensamento sobre a própria pintura. Estes objetivos foram definidos por aproximações culturais e teóricas sempre referenciadas em obras pictóricas. Entre aproximadamente 1980 e 1985, por exemplo, coloquei-me como

questão a relação com o que se denomina de “brasilidade”, isto é, uma certa visão de arte brasileira originada desde a década de 1920 e que perdurou com força até o início dos anos sessenta.

De um modo concreto, isto se traduzia para minha prática em me colocar diante de certos trabalhos de Tarsila do Amaral e da obra de Alfredo Volpi, além da evocação de um sentimento de geometria dada pela paisagem carioca nas suas relações entre montanha, céu e mar. Nesta mesma época, o texto de Greenberg sobre o Pós-Expressionismo Abstrato me causa uma série de indagações que objetivamente resultam em buscar se relacionar com o sentido cromático e espacial das obras de Monet/Volpi, Matisse/Manet e posteriormente Rousseau. Brasilidade e abstração encaminhadas a um limite, desembocando em um excesso que compreendia explorar o exotismo e Rousseau.

A propósito deste encaminhamento, Wilson Coutinho observou: “É uma dialética do retorno com a sensação consciente do presente. Neste sistema, a obra de Zilio não procura recuar, mas se debater em a intrincada rede de questões plásticas. Nunca na pintura de Zilio ira aparecer uma enciclopédia de citações diretas, mas ela abriga procedimentos e questões problemáticas. Como fazer com que a “pintura lisa” transforme-se em uma “pintura de engajamento”, de extração de camadas ou combinar, como procedimento as duas atitudes? Ao mesmo tempo como manter como padrão de reconhecimento – uma astúcia que não deseja o esquecimento da existência de Barnett Newman – o íntegro sublime. Não o esquecendo em uma pintura que não se deseja mais o sublime? Como afastá-lo, mantendo-o e depois como confrontar-se com Rousseau não desconhecendo Matisse, nem o próprio Newman?... O fascínio é o de organizar um problema em torno de um procedimento que chamei de “austero” e que “estranha” a iconografia banal para deixá-la estranha em excesso.”⁴

Esgotada uma investigação é como encerrada a partida de um jogo. Dá-se, então, o início de uma outra partida, isto é, da redefinição de quais novos problemas pictóricos vão ser objeto desta nova partida.⁵ A próxima partida se inicia por volta de 1987 e tinha como provocação inicial a de tomar a tela em branco, sem qualquer *a priori*, como um apagamento do excesso iconográfico anterior a um campo de exercício pleno de subjetividade. Aparecem novamente elementos que compunham o meu repertório no período dito político (lixa, pregos, serras) que agora vão criar linhas e planos abrindo-se para uma indagação mais existencial.

Um terceiro movimento – outra partida- pode ser constatado entre 1992 e 2004 que foi o de tomar um modelo abstrato como padrão básico de ocupação da tela e a partir daí exercitar ao extremo todas as possibilidades que este padrão e a cor neutra que usava davam como possibilidade de investigação do repertório moderno.

Se a pintura é dada como morta pela crise da modernidade, o que se coloca como questão é o de retomar a pintura a partir das suas bases definidoras, experimentar

4

Wilson Coutinho in *Carlos Zilio, Cosac Naify*, 2006.

5

O conceito de jogo e partida empregado aqui é de Hubert Damisch. Ver a este respeito a explanação feita por Yve-Alain Bois em *Painting as Model*, MIT Press, 1990.



as convicções do repertório moderno e a crise delas mesmas, como a simetria, a estrutura, a pincelada, o gesto, a monocromia.

Tudo o que foi desarticulado e desestruturado na modernidade deve ser recombinado para se ter a possibilidade do seu redimensionamento. Alguns diálogos são inevitáveis: Robert Ryman e a análise do processo pictórico, Newman e a espacialidade como investigação. Esgotada esta camada de referências, processo e espacialidade levam, inevitavelmente a rever este problema nas bases da modernidade em Picasso. Neste mesmo plano, Giacometti e Morandi se tornam presentes por uma temporalidade diferente daquela mais vertiginosa, geralmente identificada como sendo a moderna.

Como sequência e desdobramento a partir de 2000, a ortogonalidade, dialeticamente, dá lugar a uma circularidade que ocupa a tela. A continuidade do gesto circular pela superfície da tela ressalta a presença do corpo que pinta e do corpo do espectador. Esta evocação do corpo remete necessariamente a Rodin mas, no caso, mais a do desenhista do que a do escultor. A sinuosidade da linha e seu ritmo fazem alusão, ainda, a Matisse.

As citações, ao longo deste texto, da obra de diversos artistas como referências para o meu trabalho, não se referem a uma lógica de influências que está mais ligada a procedimentos objetivos. O que aqui está em jogo é a sua função indutora para formular minhas sucessivas aproximações de investigação da pintura.

Outro deslocamento, nova partida, ocorre entorno de 2004 e se prolonga, de modo geral, até hoje. Se até este momento, os referenciais históricos de obras

funcionaram como questões chaves para pintar a pintura, o processo agora tende principalmente a se fechar sobre si tomando como base a sua própria trajetória, embora sempre sujeito a novos estímulos vindos da História da Arte. Reaparece com especial ênfase a relação com minhas pinturas realizadas entre 1985 e 1987. São trabalhos marcados pelo luto. Não por acaso trava-se, também, um diálogo subjetivo com o Rothko das cores abissais e soturnas da série *Seagram building*. Considerando, contudo, estas mediações o luto surge mais como uma reflexão sobre o exercício do luto na pintura do que sobre sua vivência.

Esta trajetória já longa, de embate permanente formulado sobre uma estratégia de desenvolver questões complexas que a pintura avaliou e que são sistematicamente enfrentadas, confere ao conjunto do trabalho uma unidade que se caracteriza pela fragmentação. A resultante é a permanente indagação sobre a densidade teórica que o suporte da pintura traz da sua longa vivência cultural e histórica. O sentido desta manobra, como procurei desenvolver ao longo deste texto, é o de investigar novas possibilidades de configuração da pintura, manter presente seu valor cognitivo e criar um pensamento pictórico singular.



CARLOS ZILIO

Artista e pesquisador ligado ao PPGAV/UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

PAULO PASTA



Dentro e fora da pintura

RESUMO

Neste ensaio, o pintor Paulo Pasta pretende contar uma história de dentro de seu próprio trabalho; ou seja, a partir das formas que usou como motivação para sua pintura, o autor aponta para as principais questões que fizeram a sua experiência. Uma relação mediada pela feitura, em que procura precisamente construir uma distância reflexiva entre o projeto e a experiência real da pintura.

PALAVRAS-CHAVE

Pintura. Experiência. Cor. Forma. Paulo Pasta.

DENTRO E FORA DA PINTURA

“As vezes pinto e depois vejo, outras, vejo e depois pinto.
Mas ambas são situações impuras e não prefiro nenhuma.”

Jasper Jonhs

A pintura, para mim, desde cedo, foi também auto-descoberta. Não tenho com nenhuma outra linguagem a relação de intimidade que tenho com ela. Descobri-la foi descobrir a vocação. Isso se fez ainda mais claro no momento crucial das escolhas profissionais: digo sempre que posso ter passado por várias crises, mas não pela de vocação. Entendo, hoje, o grau de idealidade existente nesta condição, e penso que tal idealidade é um aspecto importante para a compreensão do meu trabalho.

Prometi a mim mesmo seguir esse caminho, como uma senda para se estar melhor no mundo. Desse modo, a pintura sempre foi uma atividade muito rente a minha própria vida. Hoje percebo que ela parece querer contar, de maneira ao mesmo tempo muito próxima e muito abstrata e mediada a minha própria história. Com isso, quero dizer também, que meu trabalho nunca teve um sentido projetivo. Ele pode nascer de uma ideia, de uma vontade, mas o que busco é justamente evitar que o desejo se precipite de imediato em projeto; talvez a pintura para mim seja a construção dessa distancia entre desejo e projeto. Parece-me que a pintura teria que contar por si mesma, e de forma indireta e condensada, a lenta transformação dos conteúdos vividos. Essa seria a sua maneira de imitar em abstrato as contingências da vida. Digo “em abstrato” porque penso que as formas que escolho para pintar se parecem muito com esquemas do real. E é na lenta atualização e maturação de tais esquemas, ou signos, que o sentido parece se fazer.

Gosto de pensar que uma dada pintura estaria pronta quando somou todos os meus estados, quando condensou minhas sensações. Só assim poderia me reconhecer nela, que só então ganharia uma espécie de idealidade e suspensão. Por isso também é, talvez, um pouco lenta: de algum modo, ela é dia após dia e tinta sobre tinta. E, se meus temas e meus assuntos tem duração longa, repetindo-se e desdobrando-se, seria justamente porque só assim se tornariam efetivamente meus e profundamente reconhecidos por mim.

Mas, como vinha dizendo, tudo isso começou muito cedo. Ver pinturas é equivalente, para mim, ao prazer de pintar. E foi vendo pinturas, reproduções dos trabalhos dos mestres da pintura universal, que meu gosto se afirmou. A superfície pictórica, a fatura, sempre foi o elemento que parecia unir minha sensação ao mundo. Essa qualidade, mais a cor, foram os elementos que fundaram meu gosto e deram-me confiança em seguir com minha escolha.

No início, empregava os temas mais comuns da pintura de gênero. Paisagens e naturezas mortas, nessa ordem. Gostava igualmente de Cézanne, Van Gogh e Monet. Mas penso que foi a partir da lição de Cézanne que se deu, para mim, a compreensão do que seriam as diferenças entre ver e pintar: a descoberta de uma verdadeira construção pictórica.

Foi movido também por seu exemplo, e não só querendo retratar uma paisagem local, que iniciei uma série de desenhos com o tema dos canais. Nesse momento, eu pensava que teria que constituir uma base sólida em desenho para só depois me aventurar pelas tintas. (Sofria aí, sem saber, uma contingência comum a grande parte dos pintores modernos brasileiros, e que deve sua origem ao programa e aos ensinamentos das escolas de belas -artes de Paris, onde muitos dos nossos artistas estudaram e fizeram formação). Mas eram desenhos coloridos. Não empregava apenas a linha ou o contorno. Eles já apontavam para a necessidade de uma construção mediada pelas cores e valores pictóricos.

Nesse período, já olhava de maneira especial a pintura de Matisse e pensava que teria que fazer alguma coisa com isso. Posso dizer, também, que esse pintor sempre esteve presente, como modelo, durante todo meu percurso, apenas variando, de acordo com a época, os aspectos de sua influência. E poderia afirmar também, que, se penso as minhas possibilidades de expressão pela cor apoiado no seu exemplo, foi também através desse exemplo que pude constatar as minhas dificuldades em usá-las vivas e contrastantes. Costumo pensar, então, que a pintura de Matisse, que tanto admiro, seria para mim uma espécie de ideal, e que seria na diferença e distância que estabeleço com ela, que melhor se revelaria quem sou.

Quando comecei a usar tintas, a escolha natural deveria ser pelo óleo, seja pela sua história e tradição, seja também por seu poder expressivo; mas a técnica que escolhi para realizar uma série de pinturas depois dos referidos desenhos, foi o guache. Buscava uma tinta a base de água, que fosse fosca, e que também não guardasse o aspecto muitas vezes artificial da tinta acrílica. (Uma tinta a base de água realizaria também a passagem do desenho para a pintura de modo mais natural).

Durante um ano realizei guaches sobre papel. E esses trabalhos já traziam as marcas de outra grande influência: a pintura metafísica italiana. A sugestão de tempo parado, de suspensão, presente nessas pinturas, sempre me pareceu muito próximas das minhas próprias sensações. A paleta de cores também. Muitas delas parecendo

cores desidratadas, de um mundo esvaído. Assim são também as cores de Morandi, um pintor que me deu a chave para escapar também à própria metafísica. O mundo, em suas pinturas, o mundo físico e carnal, parece ter ido embora para poder sobrar algo do durável do mundo. Assim, ele se manteve, de certa maneira, sempre um pintor metafísico, mas substituiu a nomenclatura, a retórica do movimento, pela adoção de um repertório mais afeito ao cotidiano. (Se, por um lado devo muito a Matisse, por outro devo muito a Morandi. Talvez esse cotejo entre os dois somente se explique nas idiossincrasias da formação, e aí eu também poderia incluir a pintura de Volpi, sem prejudicar uma possível noção de coerência).

Esses trabalhos a guache eram inequivocamente figurativos. Manequins, instrumentos como martelos e tesouras, mesas, cadeiras, chapéus, modelos de gesso, eram motivos freqüentes. Depois de um ano trabalhando nessa direção, voltei a usar tinta a óleo, agora com o acréscimo da cera de abelha (um meio também chamado de verniz de cera, ou encáustica fria), o que abriu novas possibilidades expressivas no meu trabalho. Esse veículo deu ao óleo uma luz mais turva, arrefeceu as passagens entre as cores, e, se posso dizer, criou uma temporalidade distinta ao retardar a luz, ao fazê-la menos brilhante.

Fui abandonando também uma metafísica dos objetos e buscando um repertório de formas mais simplificadas. As sucessivas camadas de óleo com cera foram apagando as imagens, tornando-as assim, vestígios de imagens. Estas respondiam também a uma disposição mais resoluta da superfície da tela, tornando-se mais planas

e topográficas. Essas figuras eram essencialmente formas arquitetônicas. Ogivas, arcos, frontões, que, ao mesmo tempo em que me remetiam a uma condição de passado, davam-me a possibilidade de estruturar o quadro como campo plástico autônomo.

A maneira como essas figuras eram pintadas também evocava esse passado: surgiam quando eu removia a última ou penúltima camada de tinta, nas cores das camadas anteriores. Olhando depois de alguns anos para elas, ocorreu-me pensar que realizavam assim uma espécie de encenação da pintura, de um espaço um pouco solene da pintura, e que isso nascia do desejo de um artista jovem procurando aproximar-se dessa linguagem tão impregnada de história.

Depois, (e isso já estava no começo da década de noventa), querendo pintar de um modo que revelasse menos os rastros da própria pintura, que fosse mais

Sem título, 1989
Óleo e cera sobre tela
220 x 190 cm
Coleção particular



afirmativo e menos referencial, iniciei a seqüência dos “cacos”. Comecei reproduzindo a imagem de um chão de cacos de cerâmica (o chão do meu atelier), que formavam um padrão aleatório. Em seguida organizei esses cacos como elementos autônomos, o que me proporcionou novos arranjos formais. Passei então a pintar acrescentando a tinta, e não mais retirando-a, e penso que dessa maneira logrei conquistar um pouco daquilo que ainda almejo: o presente, a presença.

As passagens tonais eram construídas pelo acréscimo sucessivo de camadas de tinta, mas ficava difícil romper com o tonalismo geral, uma vez que eu queria fazê-lo pelo uso de uma segunda e terceira cor. (Nunca pensei minha pintura dessa época como monocromática; essa característica que ela adquiriu não foi escolha minha, foi mais uma das muitas contingências).

Depois de cinco anos trabalhando nessa direção, e buscando uma unidade espacial maior e menos fragmentada, comecei a pintar o que parecia ser o espaço entre os arcos, (utilizados nos trabalhos anteriores onde as formas arquitetônicas eram muito presentes), resultando essa pesquisa em imagens semelhantes a colunas.

As negações, as áreas escondidas das pinturas anteriores continuaram, mas, ao terem o espaço mais bem definido e estruturado por essas formas, as cores puderam então, variar. Com mais esse aspecto, penso que avancei na posse daquilo que nomeio como presente, da aceitação dos contrastes presentes no real. A maneira como pintava essas “colunas” também sofreu variação. Se antes, na série dos “cacos”, usava um pincel menor e prosseguia com ele construindo a trama pictórica por pequenas pinceladas, nessa nova fase pude, pelas formas mais amplas, também aumentar o tamanho do pincel e conseguir áreas coloridas mais planificadas e uniformes.

Partindo dessas “colunas”, obtive um maior número de variações. Novas articulações apareceram: do espaço entre elas surgiu a forma de uma espécie de lápis apontado; retirando a terceira coluna, eu tinha um vazio a ser aceso pela cor; duas formas parecidas com garrafas (na verdade, o “lápis”, só que com a ponta mais longa e arredondada), colocadas em simetria, fizeram aparecer entre elas uma outra coluna, etc.

Paralelamente a essa pesquisa, comecei uma série de trabalhos partindo da forma de um pião, desses usados em brincadeiras infantis. Assim como aconteceu com os “cacos”, o que apareceu no início dessa nova seqüência foi a ênfase nas formas, no tema. Valorizava os piões, esquecendo um pouco aquilo que me interessa mais: a ativação do espaço onde as coisas estão, feito de cheio e vazio sempre entranhados. Fazendo com que os piões e o espaço viessem juntos, ou seja, ao mesmo tempo, é que comecei e estendê-los até o limite da tela, criando assim, pela primeira vez, formas grandes que não cabiam mais inteiras, nesses limites. Pude com isso descobrir outras figuras entre os piões: ampulhetas, cálices invertidos, etc., que vieram a se transformar nos novos temas.

Quanto mais elementos tenho para pintar, mais vejo possibilidades para o meu trabalho. Isso contradiz um pouco o que a maioria dos observadores aponta como sendo a primeira coisa a se notar em minhas pinturas: a cor. Na verdade, penso que foi devido a esta expansão das formas que a cor ganhou maior amplitude e força.

Penso também, às vezes, que essa força ou saturação de algumas cores que emprego, viria para compensar as formas que se tornam difíceis de serem vistas, justamente por estarem mergulhadas nessa densidade cromática. Essas formas-cor tornam-se fortes, porém veladas. Talvez venha daí o aspecto de conquista dura de uma certa calma, de energia pulsante e escondida que possuem.

Quando penso na cor, também penso na forma (assim como também a cor só existe em relação à outra). Não as dissocio na elaboração do trabalho. Sempre gostei das cores que guardam luz, e nesse aspecto reconheço um ponto de união entre as pinturas anteriores e as atuais. Minhas cores são compostas, vêm de uma paleta derivada, isto é, são cores feitas a partir da paleta física, das cores físicas. Gosto delas quando abandonam suas características mais industriais, quando passam pelo processo da experiência, quando podem vir a se transformar em outras, quando se modificam pela vizinhança, quando somaram e sofreram mutação. Costumava usar a metáfora da fruta para caracterizá-las. Fico satisfeito quando acredito que os quadros amadurecem na minha frente. Uma fruta também atinge o ponto máximo de saturação de cor e sabor quando está no limite, quando no dia seguinte já vai apodrecer. Uma cor “passa” assim como uma fruta “passa”. Gostaria que minhas cores tivessem algo análogo a isso, que fossem ao mesmo tempo intensidade e despedida, casamento de beleza e extinção.

Não seria exagero pensar que as formas que emprego agora no meu trabalho são transformações, uma espécie de lenta transformação das formas que primeiramente ocuparam e constituíram meu fazer, e que foram descritas aqui. Nesse sentido posso dizer que possuem uma origem, ou melhor, posso deduzir de onde vieram. Penso também que esse fato isolado não seria suficiente para explicá-las, como também sei que essa vontade de coerência e organicidade muitas vezes poderia ir contra uma condição mais arejada da pintura. Mas já tive mais apreço por esse aspecto do meu trabalho. Parece-me que hoje estou mais distante das origens, e, portanto, meu trabalho parece também pedir menos dessas forças que antes eram-lhe essenciais. O novo – e não a novidade – seria a pergunta de todo trabalho, e de toda nova pintura, e essa pergunta, acredito, adquire aqui uma natureza problemática, justamente porque esse trabalho parece também querer estruturar a surpresa, ou preveni-la.

Penso também que as passagens, tanto de uma cor a outra, de um tema a outro, como também de uma condição a outra, seria um dos vetores mais importantes para compreender o que faço. Passagens ocasionariam, invariavelmente, mudanças e transformações. Agora, como transformar e mesmo assim poder me reconhecer



Sem título, 1997
180 x 220 cm
Óleo e cera sobre tela
Coleção Museu de
Arte Moderna de São
Paulo

no que faço? Talvez venha disso meu apego a séries, aos desdobramentos de formas semelhantes, e o desejo de que todo trabalho seja também uma espécie de testemunho do que foi vivido.

Olhando para a minha pintura atual, noto que ela foi progressivamente abandonando uma espécie de interioridade, de essência, para se tornar mais fluida e ágil. Não possuo muita identificação com as linguagens artísticas, ou as pinturas, que fazem das reiteraões da superficialidade do mundo, uma crítica a esse mesmo estado do mundo. Nesse sentido, apesar de saber avaliar sua importância, sempre tive um trato mais difícil com a Pop Art. Prefiro os trabalhos nos quais esse lugar seria apontado pela sua falta, não pela ostensiva presença. Quando consigo criar esse espaço nas minhas pinturas – essa espécie de vazio – reconheço neles os mesmos conteúdos dos trabalhos iniciais, aqueles de maior influência do movimento metafísico, só que agora essa condição seria dada mais pela construção formal e menos pela figuração.

Meus trabalhos ganharam essas qualidades que chamei de fluidez e agilidade, por volta de 2004. Posso identificar vários fatores que colaboraram para isso. Lembro que vi com muito interesse a sala de Sean Scully na Bienal de São Paulo de 2002. Eram pinturas de grandes formatos, de composição decidida e plana, em que era deixada às cores a grande tarefa de construir a luz, a qual surgia tanto por meio das justaposições como também das sobreposições entre elas, alcançando assim, o pintor, uma superfície

inequivocamente pictórica e uma harmonização pela atmosfera luminosa, que muito me lembrou o exemplo de Matisse. Lembro-me também das telas dentro das telas, ou seja, pequenas telas inseridas dentro de uma maior, como se ‘quebrassem’ essa referida harmonia, ao mesmo tempo em que parecia repor a pergunta pelo tema da própria obra: a pintura dentro da pintura.

Em 2004 tomei contato também com os livros do escritor sul-africano J.M. Coetzee. Li vários dos seus romances com muito interesse, e também impressionado com a maneira com que o escritor conseguia transformar a literatura em seu próprio tema. Muitas vezes o seu narrador, colocado em terceira pessoa, era também um escritor ou crítico literário, duplicando assim a narrativa, tornado-a muito forte e ambígua. Evitaria o termo “metalinguagem”, nos dois casos, o do pintor e o do escritor, por acreditar que ambos procuram se colocar em um lugar diferente disso. Para mim, é como se ensaiassem sobre o eterno e recorrente tema da pergunta pelo sentido do fazer, tornando o próprio trabalho essa ficção. (O oco do trabalho, para mim, sempre foi a pergunta pelo que pintar).

Também em 2004, apresentei uma série de pinturas, nas quais empreguei várias formas semelhantes que denominei de “vigas”. Na verdade, esse nome me ocorreu porque essas formas sugeriam vigas de construção, onde uma vertical sustentava uma horizontal. Dentro dessas vigas maiores, – a vertical e a horizontal fazendo um arranjo ortogonal –, inseria uma menor, como se elas se reproduzissem, ou como se uma pudesse conter a outra, sugerindo, assim, que o tema nascia do tema, ou que o espelhasse. Como disse, isso me foi sugerido pelos dois exemplos de artistas citados acima.

Procedendo desse modo, pude também variar as espessuras, os lugares e proporções dessas vigas. Como elas organizavam melhor o espaço, deixando-o mais dinâmico, também minhas cores, penso, puderam ficar mais rápidas e contrastadas. Quando a viga desceu, isso é, quando a horizontal abaixou, a forma que surgiu foi a de uma cruz. Pelo mesmo impulso, dupliquei-a tornado-a duas. Duas cruzeiros foi o meu tema e o meu motivo durante cinco anos, e ainda hoje trabalho com desdobramentos desta forma. Consegui com elas uma ativação maior do espaço, tornando-o mais plano e definido. Abandonei também uma construção apoiada somente na mão e no pincel: se antes, construía as formas livremente, à “mão livre”, hoje tenho a ajuda de fitas adesivas para obter maior precisão. Esse aspecto também colaborou para dotar esses trabalhos de uma maior mobilidade, ainda que sutil. O formato das telas também aumentou, e por meio desse procedimento penso que pude repotencializar aquela espécie de pudor da presença que sempre marcou muito meus trabalhos. O mesmo penso sobre o uso da cor: se antes a latência das formas as fazia vir envoltas em morosidade, agora elas se aprontam mais rapidamente.

As ditas duas cruzeiros, desdobrei-as em três. Hoje, esse espaço criado por esses

três elementos foi simplificado: retirei algumas partes dessas figuras e esse vazio é preenchido pela cor. Nesse jogo entre figura e fundo, conforme já procurei descrever, a cor é o que preenche, criando assim um lugar ambíguo para a pintura. Alias, foi pensado nisso, nesse jogo constante, que iniciei uma série de pinturas que denominei de ‘funâmbulos’. O nome, claro, foi sugerido pelo que traz de ambiguidade, ao remeter ao equilíbrio instável entre uma forma e outra: funâmbulo é o homem que caminha na corda bamba. Um certo funambulismo entre uma coisa e outra seria justamente a zona de indecisão entre essas coisas, ou entre essas formas e cores. As formas que emprego se parecem com as “garrafas” das pinturas anteriores, entre de pé e deitadas, fazem aparecer entre si outra forma, ao mesmo tempo fundo e figura, numa constante permutação.

Entendo que não posso afirmar muitas coisas a respeito do meu trabalho. Afirmar no sentido de procurar ter com ele uma relação distanciada, objetivando uma análise que me colocaria invariavelmente “fora” dele.

Poderia buscar uma solução poética, uma escrita poética. Mas tampouco acredito que essa forma lograria chegar a uma justa auto-observação. Procuro reconstruir um pouco de sua história interna, narrada por meio das suas formas. O seu sentido mais amplo e completo, é claro, me foge, e acredito que deva ser assim. Nessa chave, acredito também que a minha pintura esta sempre à minha frente, avançada em relação a mim. O que consigo ver do seu sentido, são apenas aquelas particularidades que me induzem ao fazer e o tornam possível. Não saberia, por exemplo, dizer melhor do que já disse sobre a minha escolha de cores. Posso apontar com precisão a paleta cromática de alguns pintores com as quais possuo profunda afinidade: por exemplo, Bonnard, Diebenkorn, Brice Mardem. Mas a paleta desses pintores não está dissociada do que pintam. Os temas escolhidos, ou as soluções formais por eles encontradas não se dissociariam de uma expressão por essas cores específicas. Existe sempre, para mim, uma afinidade muito grande entre o que pintam e como pintam. Em um auto-retrato verde e malva de Bonnard, essas cores também seriam esse retrato. Elas são a sua forma, uma vez que cooperam de modo fundamental no seu sentido. O mesmo poderíamos dizer de uma paisagem *Ocean Park*, de Diebenkorn. A paisagem ali são as cores também. As cores constroem esse espaço e são construídas por ele.

Acredito que tenha ficado claro que, para mim, o quê pintar tem que ter uma correspondência muito estreita com o como pintar. E acredito mais ainda na força e valor do trabalho quando esses temas surgem internamente, engendrados e transformados pelos motivos anteriores, numa espécie de auto-alimentação. Um motivo novo teria que ser filtrado, decantado pelo trabalho, até ser também absorvido por essa espécie de sistema que busco construir. Mas aqui também valeria a pergunta: qual sistema? Não saberia responder, talvez porque isso me ultrapassa como produtor, mas ele obedeceria à mesma necessidade primeira de identificar a pintura, a minha

pintura, o seu tempo, com o tempo do vivido. Aí, então, penso eu, não caberiam ações mais impulsivas, escolhas arbitrárias e voluntárias. Como já disse anteriormente, eu preciso me reconhecer na pintura, no que ela possui de soma de estados, para dá-la como pronta. Caminho na medida em que o trabalho também caminha, e o reconheço na medida em que também sou reconhecido por ele.

Temporalidade e duração seriam, então, as dimensões onde ocorrem as operações nas quais meu trabalho parece se basear, e por esse caminho me coloco distante também da separação entre forma e conteúdo, e de seu equivalente, a relação espaço-tempo. Às vezes me ocorre pensar que o meu maior “problema” estaria em uma espécie de questão sem solução, que é de estar dentro e fora da pintura ao mesmo tempo. Como estar fora, estando dentro? Talvez seja desta permuta infundável, entre posições que gostariam de coincidir, deste desejo infinito de “possuir o que te possui”, como no famoso verso de Manuel Bandeira, que eu procuro extrair o sentido e as forças que atualizam meu trabalho.

Dezembro de 2010.



PAULO PASTA.

Nascido em Ariranha, São Paulo, em 1959. Pintor, desenhista, gravador e professor (pintura e desenho) no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes/USP. Formou-se em artes plásticas na ECA/USP em 1984. Em 2011, obteve doutorado em Artes pela mesma universidade. Desde o ano de 1984 tem apresentado seu trabalho. O título de sua tese é *A educação pela pintura*, uma reunião de todos os seus ensaios já escritos na área de Artes. Esta monografia acompanhou uma exposição dos seus trabalhos mais recentes no Centro Mariantonia, em março de 2011.

RICARDO PERUFO MELLO



Rarefação: paradoxos imagéticos
(mestiçagens contidas na poética
pictórica de uma imagem
videográfica rarefeita)

RESUMO

Este breve ensaio foi elaborado a partir da disciplina “Processos Híbridos na Arte Contemporânea”, ministrada pela professora Sandra Rey no curso de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS. Apresentam-se algumas das principais ideias da pesquisa em Poéticas Visuais que está sendo desenvolvida no doutoramento, com uma consideração pontual sobre os conceitos de mestiçagem e hibridismo e sua aplicação como instrumentos teóricos. O trabalho da referida pesquisa abrange os meios da fotografia (como produtor das imagens que são, através de um minucioso processo de trabalho, fielmente pintadas) e da pintura (como resultado final) em suas intersecções, e tem nessa prática como principal referencial histórico o movimento do Hiper-Realismo.

PALAVRAS-CHAVE

Pintura contemporânea. Mestiçagem.
Hibridismo. Fotografia e imagem videográfica.

RAREFAÇÃO: PARADOXOS IMAGÉTICOS
(MESTIÇAGENS CONTIDAS NA POÉTICA PICTÓRICA DE UMA IMAGEM
VIDEOGRÁFICA RAREFEITA)

A pesquisa que desenvolvo no doutorado em artes visuais (com ênfase em poéticas visuais) possui o título provisório *Rarefação: paradoxos imagéticos*, e abrange – em termos de trabalho prático – os meios da fotografia e da pintura.

Meu intuito principal é o de investigar determinadas transposições imagéticas entre o vídeo, a foto e – seu destino final – a pintura. Transposições essas que a referida pesquisa optou por chamar de *traduções*. Isto porque parte do entendimento que a noção de tradução, que indica a presença de algum nível de interpretação e alteração, é mais adequada. Termo que abarca no seu entendimento o empenho de

[...] primeiro, apreender os sentidos dos produtos gestados em uma cultura; em seguida, recriá-los nos termos de uma outra. Ocorre que não existe correspondência unívoca entre sistemas culturais diversos, assim como não há entre sistemas linguísticos diferentes. Como consequência, nunca se alcança transparência perfeita naquilo que é resultado de uma tradução, restando sempre algo opaco e, por conseguinte, *intraduzível* entre formações culturais ou línguas que se confrontam. (Anjos, 2005, p. 20)

Com efeito, as traduções imagéticas operadas pela pesquisa envolvem procedimentos que instauram adulterações semânticas na imagem, evidenciadas pelo crescente distanciamento perceptivo em relação ao referente que é representado – a pessoa e a cena que figuram na imagem inicial do processo – até beirar a sua perda.

Tais traduções compreendem cruzamentos entre diferentes mídias visuais. Cruzamentos que podem ser considerados tanto pelo conceito de *hibridação*, como pelo de *mestiçagem*. E será o emprego e possíveis aplicações de tais conceitos na referida pesquisa que nortearão a reflexão presente neste texto. Contudo, para empreender tal reflexão, coloca-se como necessária uma recapitulação de alguns dos principais aspectos processuais que constituem a pesquisa.

Foi constituída inicialmente uma extensa série de imagens *apropriadas* de cenas cinematográficas, fotografadas unicamente diante de uma tela de televisão. A fotografia recorta um pedaço, no campo total original, do tipo de cena específico escolhido para essa proposição: o *close-up*.

Os filmes utilizados foram retirados de um escoamento da intensa produção cinematográfica vertida ao longo das três últimas décadas para o formato de vídeo (nesse caso específico, em formato VHS), e são denominados na pesquisa como “filme-excesso”. Encontrados em lojas que comercializam refugos de videolocadoras, tais vídeos situam-se no íterim dos desdobramentos próprios aos fluxos das imagens atuais. Um panorama já familiarizado nos desdobramentos do fluxo das imagens correntes que determina percepções consequentemente automatizadas.

De fato, a hipótese que a presente pesquisa tem como premissa é a de que, hoje, a experiência narrativa da maior parte de nós é permeada e determinada pela fotografia, pelo cinema e pela televisão em suas inserções e conjunções midiáticas – ou, como pondera Paul Virilio, de acordo com as subseqüentes eras dos diferentes tipos de dispositivos imagéticos¹.

É precisamente esse desdobramento, essa sobre-exposição, esse distanciamento do olhar em relação à percepção direta do mundo real e a sua respectiva representação na pintura que tenho como ponto de partida na pesquisa que desenvolvo. Identifico tal *distanciamento* traduzido no trabalho de alguns pintores contemporâneos pontuais, tais como Gerhard Richter e Chuck Close. Esta leitura baseia-se principalmente (mas não apenas) no fato de tais artistas empregarem fotografias como alicerce para constituição imagética de suas pinturas.

Do ponto de vista dessa pesquisa, que busca lançar mão nos dias atuais de uma pintura que copia a imagem de uma foto, a técnica pictórica empregada por pintores identificados com o movimento do Hiper-Realismo representa a culminação da imbricação técnica e histórica entre os meios da pintura e da fotografia. Isto porque propôs uma radicalização da sistemática figurativa pictórica em sua aproximação visual com o meio da fotografia (aparente e superficialmente correspondente à complexidade da realidade observável) ao transpor para o plano pictórico uma imagem fotográfica considerando e atentando para todas as idiossincrasias da construção ótica fotográfica (tais como uma série de assimetrias das figuras, além de planos fora de foco característicos da *profundidade de campo*).

A imagem fotográfica apropriada no processo da referida pesquisa é então fiel, manual e minuciosamente copiada na pintura, ponto a ponto da retícula videográfica, através do processo de pintura – que utiliza apenas tinta, pincéis e suporte (tela). Porém, aqui o suporte utilizado (chapa de metal) é mecânico e industrial, assim como a tinta (acrílica), além do uso do projetor de *slides* que fornece a imagem fotografada como guia para a pintura.

¹ O autor institui como a era da *lógica paradoxal* da imagem (na qual estaríamos atualmente inseridos) a que começaria com a invenção da videografia, da holografia e da infografia. De acordo com sua classificação, esta seria posterior à era da *lógica dialética* (da fotografia e cinematografia) do século XIX, que por sua vez é posterior à era da *lógica formal* (da pintura, gravura e da arquitetura) (2002, p. 91).

Figura 1. Slides fotográficos que foram utilizados para uma série de três pinturas.

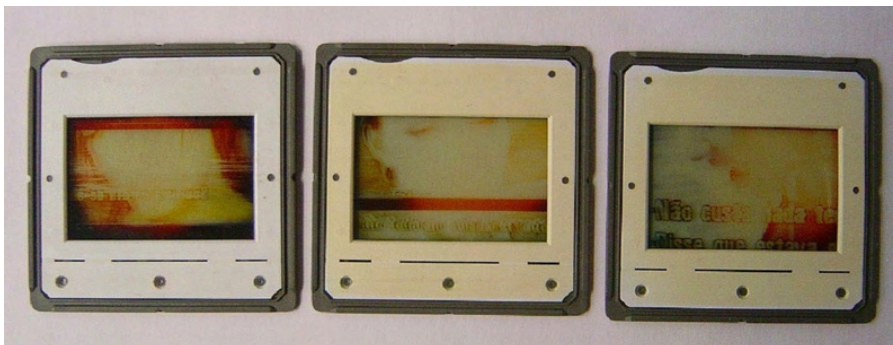


Figura 2. Imersão noturna #061 (246 horas), 2007. Acrílico sobre metal galvanizado, 194 x 94cm.



A pintura acontece – durante todo o tempo que dura o processo – somente a partir da projeção do *slide* fotográfico, o que obriga o projetor a ficar permanentemente ligado ao longo de todas as horas que compõem a elaboração da pintura. Isso faz com que o *slide* sofra, pouco a pouco, as degradações que a luz e o calor intensos da lâmpada do projetor emitem. Ou seja, o *slide* vai literalmente derretendo ao longo do processo (figura 1).

Dessa forma, os referenciais visuais que utilizo para pintar a imagem também vão desaparecendo no decorrer do trabalho na pintura. E esse desvio do que havia sido inicialmente planejado e imaginado na instância anterior ao processo determina uma aparência dessaturada (desbotada) ao trabalho finalizado (figura 2). Dentre diversas implicações, tal processo promove deliberadamente uma quebra da ilusão e profundidade visual, salientando assim as interferências dos meios do vídeo e da fotografia sobre a imagem cinematográfica.

Assim, por conta do fato de que a fotografia invariavelmente carrega junto a si o seu referente², quando uma foto é transposta para a pintura seu caráter indicial

² A fotografia, como afirma Roland Barthes, traz sempre consigo o seu referente: possui uma ideia inerente de presença, “[...] na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: a de realidade e de passado” (1984, p. 115).

original altera-se fundamentalmente em sua semântica. Enquanto a fotografia traz o testemunho tangível de uma realidade anterior, a pintura aqui considerada é inexoravelmente uma criação manual.

Instaura-se então o estabelecimento de um paradoxo no qual a foto apropriada do vídeo não privilegia o que foi visualizado. Isto é, a re-apresentação do referente cinematográfico original (uma vez que invariavelmente as interferências e ruídos do vídeo somam-se à foto), mas sim a experiência visualmente imersiva ocorrida durante o ato do registro videográfico.

O referente dessa fotografia não é o mesmo da câmera cinematográfica (nesse caso, o rosto dos atores), mas o próprio aparelho de TV, mais especificamente a tela da televisão. O que então a foto revela abarca não apenas um pedaço da imagem do filme, mas principalmente o momento de contato direto com a exibição do mesmo no vídeo (minha ação como fotógrafo frente à televisão num ambiente privado).

Conforme observado anteriormente, visando essa etapa processual, os filmes de vídeo empregados para a captação das imagens utilizadas nessa pesquisa (figura 3) constituem uma condição aqui chamada de “filme-excesso”.

Nesse sentido, foram levadas em conta algumas especificidades: esses vídeos não chegavam ao mercado brasileiro com um estatuto idêntico ao de sua exibição e comercialização em seu mercado cinematográfico original (e, nesse caso, constitui outra especificidade do objeto apropriado a sua origem norte-americana).

Em primeiro lugar, essa alteração no estatuto original que o filme possuía acontece devido à disparidade quantitativa da enorme produção cinematográfica em relação ao mercado consumidor existente no Brasil. Era (e ainda é) comum que a maior parte da totalidade de filmes cinematográficos rodados nos Estados Unidos, e exibidos lá em salas de cinema, seja disponibilizada no Brasil apenas no formato de vídeo (antigamente no formato VHS, atualmente em DVD). Justamente porque não há quantidade suficiente de público consumidor brasileiro para tamanha produção cinematográfica.

Em segundo lugar, para que o mercado audiovisual nacional possa tornar possível a transposição de uma produção estrangeira de cunho narrativo para dentro do mercado brasileiro, coloca-se a necessidade de tradução da língua falada. Assim, o filme original é dublado por vozes que substituem as anteriores, ou acrescido de legendas que igualmente traduzem para a língua portuguesa cada frase falada pelos atores, ou escritos que aparecem na cena. De maneira que, por mais sutis que tais alterações possam ser, em relação à compreensão e interpretação do filme, é notório que mesmo pequenas marcas e inserções provocam modificações na integridade semântica de qualquer obra visual – ou audiovisual nesse caso.

Tais aspectos particulares não são entendidos aqui como arbitrários. Ao contrário, parte-se do princípio que além de impregnarem a imagem com características que

Figura 3. Capas de filmes utilizados para *apropriação* de imagens.



reforçam visualmente a noção de “filme-excesso”, os mesmos desvelam e manifestam também sentidos políticos. Pois, tal como afirma Virilio, “quem negaria hoje que a PÓLIS, que emprestou sua etimologia à palavra POLÍTICA, pertença ao domínio dos fatos da percepção?” (1993, p. 22). Sendo que o substantivo de origem grega *pólis* é sinônimo de cidade – entendida no sentido de comunidade organizada, formada por cidadãos.

Parece ficar claro então o papel intercultural que possui o cinema, e sua situação no processo globalizador em que atuam fluxos das indústrias culturais em meio aos mercados mundiais. Ademais, como reforça Néstor Canclini, as “modalidades clássicas de fusão, derivadas de migrações, intercâmbios comerciais e das políticas de integração educacional impulsionadas por Estados nacionais, acrescentam-se as misturas geradas pelas indústrias culturais” (2000, p. XXXI).

É precisamente esse vasto mercado mundial instaurado pela indústria cultural cinematográfica que, como foi apontado anteriormente, fez surgir o que identifico como “filme-excesso”.³ Um produto cultural bastante previsível e repetitivo em suas soluções estéticas e de roteiro, justamente por sua condição de produto elaborado a partir de diretrizes prioritariamente mercadológicas. Uma vez que

A inovação estética interessa cada vez menos nos museus, nas editoras e no cinema; ela foi deslocada para as tecnologias eletrônicas, para o entretenimento musical e para a moda. Onde havia pintores ou músicos, há *designers* e *discjockeys*. A hibridação, de certo modo, tornou-se mais fácil e multiplicou-se quando não depende dos tempos longos, da paciência artesanal ou erudita e, sim, da habilidade para gerar hipertextos e rápidas edições audiovisuais ou eletrônicas. (2000, p. XXXV - XXXVI.)

Tal tipo de situação, de tempos longos e que requer paciência artesanal, que intenciono no processo de trabalho da pesquisa. Não no sentido de simplesmente instaurar uma contraposição ao panorama contemporâneo descrito acima, mas sim como situação de trabalho inserida na lógica da referida noção de hibridação – termo que o autor entende por processos que combinam estruturas ou práticas que geram novas estruturas, objetos ou práticas.

Apesar da menção ao conceito de hibridação, nesta pesquisa optei por abordar seus cruzamentos imagéticos entre diferentes mídias pelo viés do conceito de *mestiçagem*. Conceito que pressupõe igualmente a ideia de uma mistura entre duas entidades distintas e dissociadas em suas qualidades individuais, responsável por gerar uma terceira entidade que carrega aspectos das que a geraram. Apesar de, em termos gerais, poderem ser considerados como conceitos correlatos, é notório

haver alguma discordância entre teóricos sobre as particularidades semânticas de cada um dos dois termos.

Por exemplo, enquanto o crítico Moacir dos Anjos entende que o conceito do hibridismo “sugere a impossibilidade da completa fusão entre componentes diferentes de uma relação” (2005, p. 28), sendo assim resultado de “uma aproximação de diferentes que não se completa nunca” (p. 29). Enquanto que a teórica Icleia Cattani sustenta que

Os cruzamentos que suscitam relações com o conceito de mestiçagem são os que acolhem sentidos múltiplos permanecendo em tensão na obra a partir de um princípio de agregação que não visa fundi-los numa totalidade única, mas mantê-los em constante pulsação. Esses cruzamentos tensos são os que constituem as mestiçagens nos processos artísticos atuais. (2007, p. 11.)

Nesse sentido, acredito que, como atesta Canclini, os conceitos são produtores na medida em que as “operações epistemológicas [...] situem sua fecundidade explicativa e seus limites no interior dos discursos culturais: permitem ou não entender melhor algo que permanecia inexplicado?” (2000, p. XXI).

E é pelo viés do conceito de mestiçagem no contexto da arte contemporânea, tal como é empregado pela crítica e curadora Icleia Cattani, que o mesmo servirá como ferramenta teórica auxiliar ao se considerar uma pintura que integra outros meios diversos, mas não os funde homogênea ou completamente, tampouco os trabalha de modo excludente. A escolha se dá também por conta das afinidades de percurso teórico através do qual Cattani traça a abrangência e os limites do emprego específico que propõe do conceito.

As bases referenciais históricas a partir das quais o trabalho da pesquisa se desenvolveu inicialmente – o movimento da Arte Pop e do Hiper-Realismo – caracterizavam-se precisamente por operar de modo explícito tais cruzamentos tensos. Pois “a partir de 1975 houve o surgimento progressivo de linguagens e formas abandonadas na modernidade, acompanhadas de mistura de elementos que abrem a mestiçagens ou a hibridações” (Cattani, 2007, p. 22).

A teórica afirma também que esse processo foi ainda mais enfatizado na contemporaneidade, quando “em oposição à pureza, a produção [...] aceita as contaminações provocadas pelas coexistências de elementos diferentes e opostos entre si” (p. 22).

Além disso, o conceito de mestiçagem não se refere apenas a diferentes meios, procedimentos e técnicas imiscuídas num mesmo trabalho, mas também a diferentes

3

Pois, como também afirma Canclini, “[...] os perfis nacionais mantêm vigência em algumas áreas de consumo [...] Não é o caso do cinema, porque os filmes norte-americanos ocupam entre 80% e 90% do tempo em cartaz em quase todo o mundo; ao domínio da produção e distribuição agora se acrescenta a apropriação transnacional dos circuitos de exibição, com o qual se consagra para um longo futuro a capacidade de marginalizar o que resta das cinematografias europeias, asiáticas e latino-americanas” (2000, p. XXXVI).

espécies de situações do signo (indicial e simbólica) dialogando numa mesma superfície, como é o caso da conjunção de legendas textuais e imagem de origem cinematográfica presente nas pinturas dessa pesquisa. Aí se encontra justamente uma mestiçagem de “coexistência de imagens e palavras, cujo sentido permanece no entremeio dos dois universos, resignificando-se, recontaminando-se mutuamente” (p. 22).

Ainda em relação à divergência conceitual entre hibridismo e mestiçagem, há outra ponderação de Canclini que considera que “talvez a questão decisiva não seja estabelecer qual desses conceitos [...] é mais fecundo, mas, sim, como continuar a construir princípios teóricos e procedimentos metodológicos que nos ajudem a tornar este mundo mais traduzível, ou seja, convívvel em meio a suas diferenças” (2000, p. XXXIX).

Portanto, conforme enunciado anteriormente, nesse sentido destaca-se a importância do recorte específico feito a partir do campo de produção cultural aqui elegido como ponto de partida para a elaboração do trabalho de pesquisa. Ou seja, a utilização de verdadeiros refugos encontrados nas margens da produção resultante de uma massiva indústria cinematográfica – que aqui gera uma imagem deliberadamente mestiça, e irresolúvel em seu estatuto midiático final.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANJOS, Moacir dos. *Local/Global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- CATTANI, Icleia Borsa (Org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- LUCIE-SMITH, E. *Art Now, from abstract Expressionism to Superrealism*. New York: William Morrow & Company, 1981.
- RICHTER, G. Notas, 1964-1965. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- _____. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.



RICARDO PERUFO MELLO

é doutorando em Artes Visuais (ênfase em Poéticas Visuais) pelo Instituto de Artes da UFRGS, orientado pela Profa. Dra. Icleia Cattani. É Professor Assistente do Centro de Artes da UFPel. Em 2002, obteve menção especial no 59º *Salão Paranaense*. Em 2008, apresentou no Instituto Goethe de Porto Alegre a individual *Pinturas*. No mesmo ano foi selecionado pelo *Programa Rumos Artes Visuais 2008/2009* do Instituto Itaú Cultural, tendo exposto através deste em 2009 nas cidades de São Paulo, Brasília e Rio de Janeiro.

A BIENAL DA DESGLOBALIZAÇÃO



Néstor García Canclini

Tradução: Vinícius Oliveira Godoy

RESUMO

A partir da ideia de que processos de globalização aproveitam os movimentos globais para criar infra-estruturas que fortaleçam as bases locais, saindo do marco imaginário das identidades nacionais, o autor analisa a Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL, 2011. Enfoca a proposta curatorial centrada em Geopoéticas como um questionamento dos conceitos de nacionalidade e de centro/ periferia.

PALAVRAS-CHAVE

Globalização. Desglobalização. Bienal Mercosul. Geopoéticas.

A BIENAL DA DESGLOBALIZAÇÃO

Por que deve haver uma Bienal do Mercosul se não existe uma arte mercosulista? Artistas e críticos da Argentina, do Brasil, do Paraguai e do Uruguai questionaram inclusive quanto a se falar de arte nacional nesses países. Soa como uma discriminação que em bienais e feiras das metrópoles se interpretem as obras de Guillermo Kuitca ou de Cildo Meireles mais do que por suas contribuições estéticas – tal como se faz com artistas ingleses ou alemães – medindo de que forma representam suas culturas nacionais de origem.

Paradoxos deste tipo motivaram que na 8ª Bienal do Mercosul, que se desenvolve de 10 de setembro até 15 de novembro de 2011, seu curador José Roca elegeisse como eixo conceitual a geopoética. Nascida em 1997 para acompanhar a integração econômica dos quatro países citados, a Bienal logrou posicionar Porto Alegre no foco internacional. A princípio foi criticada por exibir sobretudo o que se faz no Brasil, ou pela dificuldade de representar artisticamente esse processo de integração regional. Depois de ter estado na 5ª edição e de seguir seu processo, vejo que se abre agora a todos os continentes sem repetir os estereótipos do mainstream artístico e acadêmico.

Como a própria ideia de bienal é questionada, depois de um século de desgaste e por sua recente proliferação mundial (cerca de 200), o catálogo começa anunciando o que esta bienal não é: nem uma enciclopédia aonde são ilustrados conceitos, nem um arquivo para exibir retóricas curatoriais ou documentar experiências que não podemos ver, nem uma feira de tecnologia na qual vai-se para olhar as surpresas que os museus ainda não compraram.

Também percebemos que se distancia das simples oposições binárias (centro/periferia, Norte/Sul) e da exaltação pós-moderna de um nomadismo que descuidava das diferenças e desigualdades. Qual é a geopolítica desta Bienal? Quer se perguntar novamente quais seriam hoje experiências não ingênuas de nação, território e revolução.

Um primeiro assombro que oferece a mostra é a abundância de bandeiras: acumuladas, desconstruídas, ironizadas, mas cuja insistência por si só desafia o lugar-comum segundo o qual a globalização haveria enclausurado o nacional. Francis Alys apresenta dois velhos anúncios de bandeiras mexicanas com indicação do lugar aonde

são vendidas, com a impressão sobreposta “*in a given situation*”: sobre uma lemos “representação”, sobre a outra – idêntica – “espetáculo”.

Display de propriedades é o título de uma das peças mais potentes: Leslie Shows colou no alto umas trinta bandeiras brancas das quais jorram cores, insígnias e elementos gráficos. Como estandartes que se derretem e já não podem comunicar identidades compactas. Os fragmentos que se podem ler deixam ver rastros de bandeiras de países e marcas geográficas ou sinais de trânsito: o nacional, o geológico e o urbano.

Outra parede enorme está coberta por uma bandeira negra, intitulada Céu, obra de Luis Romero, que recolhe apenas sóis, luas e estrelas de muitas bandeiras bordadas em fio branco. Nem faixas, nem escudos, nem heróicas insígnias políticas; tão somente uma constelação aonde o que divide é omitido. Ainda que o artista diga que alguns espectadores lhe pediram para eliminar símbolos que se refiram a identificações religiosas, como sinal de intolerância e, quem sabe, ao mesmo tempo de desejo de um imaginário firmamento beatífico aonde não seja necessário se importar com as diferenças.

Paola Parcerisa exhibe uma bandeira paraguaia esvaziada, na qual apenas as bordas de cada faixa estão marcadas por sutis fios de cor. Ficam os limites liberados da contundência e do emblema central. Averíguo: como foi recebida no Paraguai? “As pessoas em geral a conheceram quando a levei para a Bienal de Veneza. Meu filho de 14 anos, quando estava fazendo-a, perguntou: – é para uma partida de futebol? Quando a terminei e só se viam as bordas, entendeu assim o sentido de cada faixa ficar branca: ‘– foram-se todos’”.

As migrações e as fronteiras estiveram no centro da discussão política e visual sobre o que fica das nações. Os deslocamentos massivos e as repressões fronteiriças alimentam, às vezes, representações melodramáticas ou panfletárias. No extremo oposto, incitaram obras que reduzem a interculturalidade ao nomadismo, uma circulação fluida de pessoas e mensagens que dissolveria as diferenças.

Alguns artistas combinaram os emblemas nacionais com a iconografia transnacional, como fizeram Melaine Smith e Rafael Ortega em *Estádio Asteca*. O vídeo mescla imagens patrióticas, pré-hispânicas, de um ídolo da luta livre, da arte contemporânea e da bebida mais famosa, compostas por centenas de jovens que levantam tabelas como mosaicos somados: sugerem não somente o que dizem as imagens mas também o controle social disciplinar e sua contraditória ou falida realização. Uma grande tela de estádio, no alto da tribuna, tendo nas margens logotipos da Coca-Cola e da cerveja Corona, declara: “The Revolution will not be televised”. Como ao mesmo tempo esta obra representa o México na Bienal de Veneza, diz que a tarefa do embaixador que às vezes se encarrega da arte se cumpre melhor se assume os símbolos históricos entretecidos com a iconografia desportiva, comercial e midiática.

Um mérito da Bienal do Mercosul é desmarcar-se do imaginário das identidades nacionais soberanas. Entre as intervenções com maior eco se acha a do coletivo esloveno criador do Estado NSK, micronação ou *Estado no tempo* que abre seu “consulado” em muitas bienais e entrega passaportes: longas filas, em todos os horários, para tirar foto, preencher o formulário e obter o documento estavam formadas por pessoas dispostas a pertencer a outra nação inventada ou creditar-se como membro de uma pátria viajante de artistas.

O problema é estar insatisfeito com o nosso país ou é que os infortúnios de uns e outros se pareçam? Kochta & Kallenein, diretores do *Coro de Queixas de Teutônia*, que reuniu protestos de maltratados pelo neo-liberalismo, a partir de Helsinque, sua cidade natal, até Singapura e Cairo, fizeram uma peça musical com as frustrações dos brasileiros. Ao escutar as pessoas em oficinas de queixas, encontraram mal-estares transnacionais que lhes dão “a sensação de que viviam nessa cidade há muitos anos”.

O que fica, então, das identidades territoriais? São, mais do que uma representação de algo preciso, uma atuação, um modo de posicionar-se na geopolítica mundial. A maior parte das obras reflete sobre ambiguidades, conquistas parciais e fracassos, não com bandeiras e monumentos imóveis, mas com símbolos alterados que olham duvidosos aos vizinhos (e a si mesmos).

Não obstante, houve descontentes. Escutei protestos uruguaios por não estarem incluídos. “Mas está a obra de Alberto Lastreto, que vive em Montevideu”. “Sim, mas nasceu na Argentina e ultimamente está em Nova Iorque”. Quem está autorizado a representar um país que figura entre os que contam com maior porcentagem fora de seu território? Responde sua obra, *O Prócer*, a animação em vídeo de uma figura a cavalo que salta além do pedestal, sobre parques, goleiras de futebol, edifícios com fundos de paisagens de diferentes países, convivendo com outros monumentos: desde o Arco de Trajano até a Torre de Tatlin.

Foi-se a época em que os países eram valorizados segundo fossem mais ou menos abençoados pela globalização. Precisavam abrir a economia para investimentos externos e aumentar as exportações; a prosperidade se media não por indicadores de bem-estar da população nacional (aumento de salários e do consumo), mas por sua interdependência com o mundo e pelo equilíbrio da balança comercial. Algumas regiões começaram a sentir como frágil a abertura indiscriminada e se agruparam para proteger-se: a unificação europeia, o Mercosul, os tratados de livre comércio ou entre grupos de países, como o TLC da América do Norte.

A fragilidade suspeitada converteu-se em catástrofe. Ainda que esta globalização viesse produzindo desde há duas décadas o desemprego e a saída de imigrantes do Sul, o rechaço aos imigrantes e a xenofobia no Norte, a queda das classes médias e a piora da pobreza em todas as partes, o modelo explodiu em setembro de 2008. Havíamos tido antes cataclismos nacionais (México em 1994, Rússia e outros países

do Leste europeu ao final desta década, Argentina em 2001), mas nos últimos três anos o desmoronamento se mundializa, a União Europeia exhibe sua incapacidade para sustentar a integração e os Estados Unidos se assoma uma e outra vez ao precipício.

Saímos do Euro?, perguntam-se os ministros europeus. Como proteger-nos do contágio universal? E do avanço chinês? Outras dúvidas semelhantes assinalam uma tendência à desglobalização. Os países do Mercosul, sobretudo a Argentina, o Brasil e o Uruguai, que conheceram há poucos anos os riscos do abismo, estão entre as economias com melhor ritmo de crescimento anual (7 a 9 %), se expandem cuidando do desenvolvimento interno e conseguem alguma redistribuição econômica e cultural.

Evidentemente, as artes não são reflexo dos processos econômicos ou políticos. De fato, esta Bienal reúne obras recentes e de anos anteriores, com uma reflexão de longo prazo. O movimento internacional da arte, com muitos focos de desenvolvimento não somente nas metrópoles, reúne agora olhares mais complexos sobre as articulações e fraturas mundiais, desde as revoluções falidas até as marchas dos indignados e desesperados do Egito (*Revolução*, de Khaled Hafez). Diferentemente daqueles que concebem uma bienal como desfile global das novidades da temporada, a do Mercosul inclui uma mostra coordenada por Aracy Amaral, aonde artistas atuais revisam as fronteiras geográficas e culturais dos países da região, em diálogo com gravuras, esculturas, pinturas de paisagem, objetos domésticos e mapas de expedições que documentaram outras épocas. Vídeos, instalações sonoras e físicas, fotos de satélite do Google Earth, retrabalham o sentido atual das Missões, as movediças fronteiras, as mestiçagens indígenas com portugueses, espanhóis, africanos, italianos árabes e judeus povoadores dessas terras.

O programa Cidade não vista, por outro lado, convocou artistas brasileiros e de outras nacionalidades a intervir em espaços e edifícios “pouco interessantes” de Porto Alegre: o Observatório Astronômico, ruínas urbanas, o Viaduto Otávio Rocha, tubos de PVC erguidos a dez pilares que amplificaram os sons do Aeromóvel – trem urbano silencioso que se desloca pelo ar com a força da pressão do vazio e gera reverberações necessárias mas que ninguém escuta. Santiago Sierra, ao contrário, buscou aturdir com seis alto-falantes que reproduzem os hinos nacionais dos países do Mercosul tocados ao mesmo tempo nos Jardins do Palácio Piratini, antiga sede dos governadores portugueses.

Não é possível citar nem a metade da constelação de oficinas e ações que buscaram incorporar comunidades distantes e fazer circular artistas de outras regiões. Destaco o projeto pedagógico curado por Pablo Helguera. Em vez de difundir informação, formou mediadores para que articulassem o caráter processual do trabalho artístico com jogos e reflexões do público. A investigação, a colaboração e as tarefas de interpretação, constitutivas dos trabalhos artísticos contemporâneos eram incentivados também nos receptores. O curso prévio para mediadores

formou 780 universitários de muitos Estados – não apenas de Porto Alegre – que ensinaram a “responder de forma imaginativa, criativa e flexível” diante das obras. Desglobalizar pode se entender de duas maneiras: descumprir as promessas de integração mundial, deixando de fora a países ou vastas populações, mas também como o aproveitamento de movimentos globais para criar infraestruturas locais (físicas e humanas) que extrapolem o local. Inscrever artistas, discursos e públicos em intercâmbios mais equilibrados, modificar as maneiras de experimentar o próprio e o dos outros. Não apenas ocorria nas obras que representavam nações fictícias, mas nas demais reelaborações de bandeiras, mapas, viagens e alianças aonde emergiam “zonas de autonomia poética”. Tratava-se de imaginar as muitas maneiras de criar nossos próprio país.



NÉSTOR GARCÍA CANCLINI

Professor Emérito da Universidade Autônoma Metropolitana do México e pesquisador emérito do Sistema Nacional de Pesquisadores do México. Foi professor nas universidades de Austin, Duke, Nova York, Stanford, Barcelona, Buenos Aires e São Paulo. Seu último livro é *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*, publicado por Katz Editores.

ARTUR FREITAS



A natureza dispersa: Miguel Bakun

RESUMO

Realizada nos anos 1940 e 1950 e ainda hoje pouco conhecida pela historiografia da arte no Brasil, a obra do pintor paranaense Miguel Bakun pode ser vista, entre outras coisas, como uma forma legítima – porque poética – de problematização da dicotomia entre “acadêmicos” e “modernos” no contexto brasileiro. Ora adotada pelas forças “modernistas” de Curitiba, ora premiada nos salões “acadêmicos” da época, a produção paisagística de Bakun representa uma fratura no “entendimento” de arte que então circulava a sua volta – o que é certamente interessante para uma compreensão ampliada da arte brasileira da primeira metade do século XX.

PALAVRAS-CHAVE

Miguel Bakun. Arte brasileira. Modernismo.

A NATUREZA DISPERSA: MIGUEL BAKUN

O problema-Bakun

Miguel Bakun é um pintor daqueles a que podemos chamar de “pictórico”. Isso mesmo, com toda a redundância: um pintor pictórico. Daqueles que se fiam no manejo pastoso da tinta, na paleta carregada, na pincelada gorda que arrasta os olhos e apela ao toque. Não que ali não haja desenho; ocorre apenas que em Bakun o ato de desenhar, basicamente canhestro, é quase sempre o resultado, e não a causa, do ato de pintar. Em seus quadros, não é raro, por exemplo, que as bordas das áreas pintadas apareçam fluidas, escorregadias – um pouco desaforadas, eu diria, diante da estrutura linear dos objetos. Em função disso, na maioria de suas pinturas, a cor não é cor de preenchimento, mas uma espécie de imperativo da matéria. Dos gramados às cercas, das casas às árvores e arbustos pintados, é o empaste que literalmente constrói os espaços e avança de um lado a outro, buscando diluir as fronteiras de objetos que nem sempre cabem em suas próprias margens. A matéria pictórica, em Bakun, é via de regra um assunto em si mesmo, mas um assunto desviado, por vezes rude e desajeitado, embora sempre franco e imprevisto – de toda forma, um dos tantos modos que a experiência da pintura moderna assumiu no contexto contraditório da arte brasileira.

Alguns exemplos importantes: ARAÚJO, Adalice. O expressionismo e Miguel Bakun. *Diário do Paraná*, Curitiba, 17 ago. 1969; LEITE, José R. T. Bakun, Miguel (verbete). In: *500 anos da pintura brasileira*. s.l: Log On Informática, 1999, CD-ROM; LUZ, Nelson. As artes plásticas e a música no Paraná. In: *1º centenário de emancipação política do Paraná – 1853-1953*. Curitiba: Edição do Governo do Estado, 1953; PILOTTO, Luís. Panorama das artes plásticas do Paraná, no centenário. In: *Álbum centenário do Paraná: edição especial da revista Divulgação*. Curitiba: Velox Propagadora, 1953; ZANINI, Walter (org). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

Como descendente de eslavos e filho de ferroviário de poucas posses, Miguel Bakun possui uma formação artística precária. Basta uma pesquisa rápida, e todo artigo de jornal, texto de catálogo ou verbete de dicionário que encontrarmos apresentará o artista da mesma forma: como um “pintor autodidata”.¹ E de fato, Bakun não chega a frequentar nenhum curso de arte; tem de aprender a pintar por sua conta, com o que vê por aí, na sua pintura e na dos outros, o que não é verdadeiramente um problema. A questão mais importante, a esse respeito, não é ser autodidata, mas sim ser um autodidata da “província”, como é o caso. Nascido em 1909 em Marechal Mallet, no interior do Paraná, Bakun começa a pintar em Curitiba, no início dos anos 1930, onde mora e trabalha até o ano de sua morte, em 1963. Nesse período – e sobretudo durante as décadas de 1940 e 50, que é quando se concentra o grosso da produção bakuniana – o circuito de arte em Curitiba já existe, mas é frágil como um castelo de cartas. O comércio de obras de arte, por exemplo, salvo raras encomendas,

se restringe ao que é visto e comprado através das vitrines de umas poucas lojas da rua XV, no centro da cidade. Já a consagração dos artistas, via de regra temperada com o sabor das brigas domésticas, fica a cargo das premiações dos dois salões anuais disponíveis, o Salão Paranaense, criado em 1944, e o Salão da Primavera, de 1947. A crítica de arte, por sua vez, demonstra mais boa vontade que compreensão plástica, e em geral é exercida por advogados de tendência humanista e vocação romântica – o que decerto explica porque os melhores textos de arte da época tenham sido escritos não por críticos, mas pelos próprios artistas, como no caso exemplar da revista *Joaquim*, que circulou entre 1946 e 1948. E, por fim, quanto ao ensino formal em artes visuais, vale lembrar que 1948 é justamente o ano em que o poder público estadual inaugura a Escola de Música e Belas Artes do Paraná – a Belas –, que até os anos 1970 será a única opção de formação, em nível superior, para os artistas das redondezas.²

Entrando na casa dos 40 anos de idade e pouco afeito às discussões teóricas, Bakun esquivava-se do ambiente escolar da Belas Artes – justamente o ambiente onde lecionarão seus colegas Guido Viaro e Theodoro De Bona e onde estudarão, dos anos 1950 em diante, quase todas as futuras gerações modernistas. Por outro lado, os salões, essas efêmeras e ilusórias miragens de celebração, serão desde logo uma verdadeira obsessão para o artista: de 1947 a 1962, Bakun estará em nada menos que 29 das 32 edições dos salões locais, e nelas será premiado 16 vezes.³ Não que isso signifique muito. Sem dúvida Bakun é relativamente reconhecido, ao menos no contexto curitibano: participa de todos os Salões Paranaenses que quer, é premiado algumas vezes, chama a atenção da crítica⁴ e conta com alguns poucos mas importantes mecenas locais, entre os quais um governador de estado.⁵ O problema, como vejo – o problema-Bakun, como gosto de chamá-lo –, não foi necessariamente de reconhecimento, mas de entendimento.

A pintura de Bakun, e sobretudo a sua pintura de paisagem, com toda aquela pasta escorregadia e informe, aquele desenho impreciso e aquela espacialidade achatada, representa uma fratura no “entendimento” de arte que então circulava a sua volta. Generalizando, poderíamos dizer que a Curitiba de Bakun, no afã de modernizar-se, dispõe os termos do eterno conflito entre “acadêmicos” e “modernos” de maneira que a pintura de Miguel Bakun pode ser reconhecida, mas não entendida. De um modo esquemático, a Curitiba dos anos 1940 e 50, entre mil idas e vindas, tende a contrapor duas forças contrárias: o legado do pintor norueguês Alfredo Andersen, no lado “acadêmico”, e a presença forte do pintor italiano Guido Viaro, no lado “moderno”. Diante dessa polarização – que de algum modo, sinaliza problemas mais genéricos da pintura brasileira –, a obra de Bakun surge sempre desencaixada e é inevitavelmente mal-compreendida – o que, aliás, não deixa de ser uma virtude, se soubermos situar a obra do artista diante desses dois pólos.

2

Para mais detalhes sobre o circuito de arte curitibano nos anos 1950 e 60, sugiro: FREITAS, Artur. A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60. *Revista de História Regional*, Ponta Grossa, n° 08, 2003; LEÃO, Geraldo. *Escolhas abstratas: arte e política no Paraná – 1950-1962*. Dissertação (Mestrado em História), UFPR, Curitiba, 2002; PERIGO, Katiucya. *Ser visto é estar morto: Miguel Bakun e meio artístico paranaense (1940-1960)*. Dissertação (Mestrado em História), UFPR, Curitiba, 2003.

3

Nesse período, Miguel Bakun esteve presente em todas as 16 edições do Salão Paranaense, tendo sido premiado por 9 vezes. No mesmo intervalo de tempo, foi premiado em 7 das 13 edições do Salão da Primavera que participou. Além disso, também esteve em 2 edições do Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1948 e 49 respectivamente.

4

Sobretudo da crítica regional, é bom que se diga. Fora de Curitiba, o caso mais relevante ocorreu em 1948, quando o crítico Sérgio Milliet demonstrou alguma simpatia com a obra de Miguel Bakun. MILLIET, Sérgio. *Artistas do Paraná. O Estado de São Paulo*, 06 fev. 1948.

5

Por volta de 1950, Bakun foi contratado pelo governador Moysés Lupion para executar vários painéis em sua residência. O projeto, que durou muitos meses para ser finalizado,

“Acadêmicos” e “modernos” na Curitiba de Bakun

Começando com o primeiro pólo, precisamos perceber, de saída, que não é possível levar ao pé da letra o que à época se chamava de “acadêmico”. O termo, basicamente pejorativo, é já impreciso o bastante para rotular, sem maiores sutilezas, toda e qualquer pintura que se baseasse nas divisões de espaço do sistema naturalista. No caso de Curitiba, “acadêmicos” são sobretudo os “discípulos de Andersen”, ou seja, um pequeno mas variado grupo de pintores que havia passado pelo ateliê curitibano do mestre norueguês, e com ele partilhava os sabores de um paisagismo eclético, meio *fin-de-siècle*.⁶ Falecido em 1935, Alfredo Andersen deixou em Curitiba toda uma vaga de discípulos. São artistas como Freyesleben, Estanislau Traple, Lange de Morretes, João Ghelfi e em partes Theodoro De Bona – artistas que, não obstante a falta de projeção nacional, foram essenciais à formação de um circuito de arte local. Não são, é certo, artistas que se equivalem, até porque a obra de Andersen é ainda bem superior à dos demais; mas mesmo assim é possível colher entre eles, mestre e discípulos, um núcleo comum de objetivos e procedimentos.

Com Andersen, por exemplo, todos aprenderam algo que é visível em suas pinturas – algo a que o velho mestre nomeava “a verdade da natureza”. Tratava-se, pois, de supor que não propriamente a “natureza”, mas sim a “percepção natural das coisas” seria o guia correto para a apreciação e o julgamento do ato de pintar. Andersen abominava o uso de estampas e fotografias em suas aulas e exigia dos alunos a experiência direta do olhar, o treino exaustivo do desenho, aliado à compreensão da perspectiva linear. No contexto dos “acadêmicos”, portanto, o que rege os limites e a sobreposição dos objetos, a volumetria do claro-escuro e a evocação da profundidade, em primeiro lugar, é a lógica do desenho “naturalista”. Por outro lado – e não há aqui qualquer contradição – é justamente a segurança do desenho, aliada ao gosto romântico do esboço, que fará surgir nesses mesmos artistas o apreço pela chamada “pintura de manchas”. Nessas condições, a pincelada se libera *ma non troppo*, pois se expande até os limites da natureza percebida. Não se trata, evidentemente, de impressionismo, pois não há nada ali que proponha a análise sistemática da luz e da percepção. A pincelada solta e aparente, nessas pinturas, é apenas um efeito luminoso, pontual; no máximo uma evocação geral de uma “atmosfera” plausível. Como já ocorrera no caso do grupo Grimm, no Rio de Janeiro, a pintura de “mancha” anderseniana se interessa pela fluidez da pincelada não quando ela destrói, mas apenas quando reforça os imperativos espaciais do “desenho correto”.

No final dos anos 1940, e sobretudo nos anos 1950, a politização do pós-guerra e a internacionalização dos conflitos da modernidade acabam colocando em crise o mundo estável da pintura “acadêmica”, mesmo em Curitiba. A revista *Joaquim* põe-se em campanha aberta contra o legado de Andersen e divulga, pela cidade, um

encontra-se no castelo do Batel, em Curitiba. Sobre o assunto, cf: FADEL, Evandro. Um castelo com um tesouro no sótão. *O Estado de S. Paulo*, 30 out. 2005; MICHELLE, Katia. O espaço dos sonhos de Bakun. *Folha de Londrina*, Londrina, 02 jul. 2006; No castelo, as obras de Bakun. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 20 mar. 1976.

6

Algumas referências sobre o tema: DE BONA, Theodoro. *Curitiba, pequena Montparnasse*. Curitiba: Imprimax Ltda, 1982; FERREIRA, Ennio Marques (org). *2001 – Andersen volta à Noruega*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura; Sociedade dos Amigos de A. Andersen, 2001; PILOTO, Valfrido. *O acontecimento Andersen*. Curitiba: Ed. Mundial, 1960; RUBENS, Carlos. *Andersen: pai da pintura paranaense*. Curitiba: Fundação Cultural, 1995.

modernismo oficioso, pois bem ancorado em ícones como Portinari e Di Cavalcanti.⁷ Bakun, por seu lado, encontra-se em meio ao fogo cruzado e tem dificuldade de se situar. Adotado pelas forças modernistas, o artista tem uma fatura exótica, meio descontrolada, e um desenho que não se poderia chamar de “correto”; mas também não deixa de ser um pintor da paisagem local – um paisagista cujas pinceladas, mal-interpretadas como “manchas”, lhe garantem certo reconhecimento mesmo nos momentos mais conservadores dos salões locais.

No contexto de embate entre “acadêmicos” e “modernos”, o italiano Guido Viaro desponta como a figura-síntese do ímpeto de renovação artística em Curitiba.⁸ Trata-se, como já foi dito, do nosso segundo pólo de discussão. Assim como Alfredo Andersen, Viaro foi capaz de convergir ao seu redor, através da docência e de sua obra, toda uma geração de artistas mais jovens. Mas ao contrário de Andersen, o italiano não precisou “fundar” um meio de arte; a ideia era simplesmente atualizá-lo em função do que àquela altura se tomava por “moderno” – e certamente o legado de Andersen não entrava nos planos, salvo como vilão a ser vencido. Em fins dos anos 1940, com a participação de Viaro mas também de Poty na revista *Joaquim*, começa a ficar claro o tipo de renovação que interessará às próximas gerações. Em oposição à vitória da “percepção natural”, toda ela ancorada no equilíbrio entre a espacialidade da natureza e a racionalidade da perspectiva, a nova concepção de pintura acaba levando em conta outros dispositivos de significação, como a deformação das figuras, a síntese da informação visual e a compressão espacial dos planos.

De qualquer modo, também é preciso afirmar que a pintura “renovada” da Curitiba de Bakun, ao fim e ao cabo, deve menos à pintura moderna, entendida em sentido amplo, que propriamente às artes gráficas modernistas. Pode soar estranho, mas se tivermos em mente a importância das ilustrações da revista *Joaquim* e sobretudo o interesse que os Clubes de Gravura despertariam, em seguida, no Paraná, compreenderemos que a matriz dessas transformações é mais de ordem “gráfica”, digamos, que exatamente de ordem “pictórica”. Tal privilégio do desenho, aliás, parece ser uma característica não apenas do modernismo paranaense, mas do modernismo brasileiro como um todo. Em ambos os casos, a passagem de uma visualidade “acadêmica” para uma “moderna” ocorre sem a mediação da experiência “pictórica” do impressionismo, o que leva os artistas a saltarem de uma concepção “gráfica” a outra. Ao contrário do caso europeu, no Brasil torna-se possível passar de Pedro Alexandrino a Di Cavalcanti – ou de Andersen a Viaro –, sem que necessariamente se compreenda a trajetória de pintores pouco adaptados a tal dicotomia – o que talvez explique algo das origens do problema-Bakun.⁹

⁷ Um conhecido artigo do escritor Dalton Trevisan, publicado na revista *Joaquim* em dezembro de 1946, é sintomático dessa postura: “Já se disse que se pode elogiar Viaro sem desmerecer Andersen. Pois esse é o ponto preciso: não se pode. [...] Há um tempo para semear e outro para colher; se houve um tempo em que era de bom tom admirar Alfredo Andersen, agora é necessário exorcizar a sua sombra”. TREVISAN, Dalton. “Viaro Hélas...e abaixo Andersen”. *Joaquim*, Curitiba, nº 07, dez. 1946. p. 10.

⁸ Sobre a atuação de Guido Viaro como mentor de toda uma geração modernista, cf. JUSTINO, Maria José. *Guido Viaro, um visionário da arte*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007; OSINSKI, Dulce. *Guido Viaro: modernidade na arte e na educação*. Tese (Doutorado em Educação), UFRP, Curitiba, 2006; RAMOS, Tereza Cristina Lunardelli. *A importância de Guido Viaro no meio cultural e artístico do Paraná*. Dissertação (Mestrado em Artes), USP, São Paulo, 1984.

⁹ No modernismo brasileiro, nota Lorenzo Mammì, o “uso da linha como contorno e da cor como preenchimento estabeleciam uma continuidade do ensino acadêmico, sem a mediação da crise impressionista: passava-se da escola de Pedro Alexandrino à de Lhote ou Legér, e vice-versa, sem reconhecer uma fratura irremediável entre os dois mundos”. MAMMI, Lorenzo. *Volpi*. 2. reimp. São Paulo: Cosac Naify, 2006 [1999], p. 16.

A dispersão da paisagem: primeiros apontamentos

A pintura de Miguel Bakun sofre de um problema crônico de avaliação: mesmo sendo obra de um pintor moderno e fecundo paisagista, tais pinturas foram pouco estudadas como linguagem, e menos ainda como paisagem. Tal desproporção entre obra e juízo, no meu entender, se deve à disseminação no campo da arte daquilo a que chamo a *sedução da anedota*, ou seja, a sedução por aquela ordem de “explicações” cujos argumentos se baseiam mais nas estranhezas biográficas do autor que nas especificidades de sua obra. Pois bem: o fato é que o caso do artista, sob essa ótica, se torna realmente um caso exemplar. Vivo, Miguel Bakun foi um personagem esquisitíssimo, atormentado, religioso, cheio de manias, com uma biografia recheada de anedotas.¹⁰ Morto, Bakun é o perseguido, a vítima, o gênio incompreendido, o mártir que recusa a estupidez do sistema e afinal se enforca com uma corda, nos fundos da própria casa.¹¹ Por essas e por outras, como é bem sabido, o artista recebeu a alcunha de “Van Gogh paranaense” – o que acabou se tornando, com respeito à sua obra, mais um empecilho que uma chave apropriada de leitura.¹²

Desse modo, adianto desde já que pretendo, nas próximas páginas, abordar a pintura de paisagem de Bakun sem no entanto recorrer ao tema do suicídio ou a qualquer uma das infundáveis esquisitices da vida do pintor. Da mesma forma, e espero que o leitor me perdoe, adianto igualmente que não abordarei neste texto as poucas mas compreensivelmente conhecidas pinturas animistas do artista.¹³ Ao contrário: a idéia, aqui, justamente, consiste em ajudar na interpretação de um Bakun ainda pouco explorado.

De 1946 a meados dos 1950, aproximadamente, Miguel Bakun elabora e aprofunda aqueles que viriam a ser os principais elementos constitutivos de sua obra. É o momento, poderíamos dizer, da constituição poética de Bakun. Dali em diante, começa a ficar claro que a trajetória de Bakun não apresenta um desenvolvimento linear, pois é feita mais de idas e vindas que de avanços sucessivos. Premiadas em quase todos os salões locais a partir do final dos anos 1940, as obras do artista seguem um curioso itinerário: são moderadamente aceitas entre “acadêmicos” e “modernos” – já que permitem tênues aproximações com os dois lados – mas basicamente diferentes de ambos, sobretudo no modo de estruturar o espaço e de conceber a matéria. Em lugar da lógica do sistema naturalista ou das desfigurações do desenho modernista, a pintura de Miguel Bakun acaba se dividindo entre um tratamento dispersivo e uma pincelada liquefeita. Desse modo, diante de um contexto propenso a pensar sobretudo o papel do desenho na pintura, a pintura “pictórica” do artista é desde logo um mistério a se desvendar. Já entre 1946 e 47, por exemplo, é justamente através do desenho, ou melhor, de sua dificuldade ou falta, que a crítica aproxima-se das pinturas brutas e empastadas de Miguel Bakun: Nelson Luz fala em “desenho titubeante”;¹⁴

10

O anedotário da vida de Bakun é extenso e comporta situações que vão do místico ao cômico. Para quem tiver interesse, cf. A poesia das cores em Miguel Bakun. *Panorama*, nº 221, Curitiba, out. 1974; BORGES, Durval. Exposição de pintura de M. Bakun. *O Dia*, Curitiba, 11 set. 1955; FERREIRA, Ennio Marques. Miguel Bakun, pintor paranaense. *Diário do Paraná*, Curitiba, 29 set. 1957; GROFF, Luiz. Bakun e o demônio. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 12 nov. 1982; PADRELLA, Nelson. Homenagem póstuma: Miguel Bakun. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 14 fev. 1968; XAVIER, Valêncio. O pentagrama de Miguel Bakun. In: *Retrospectiva Miguel Bakun*. Salão de Exposições do BADEF, Curitiba, 19 set. a 10 out. 1974. Catálogo de exposição.

11

A imagem do artista-mártir injustiçado em vida, assassinado pelo sistema e valorizado só depois de morto é recorrente demais para que se possa aqui mencionar as fontes sobre o assunto. Do suicídio do artista, em 1963, até os dias de hoje, tal imagem é sem dúvida a mais explorada em todas as formas de homenagem já feitas para Bakun, de exposições retrospectivas a salas especiais, passando por poesias, músicas, filmes, romances e peças de teatro. Em 1989, uma edição especial do jornal *Nicolau* chegou inclusive a publicar um dossiê significativamente intitulado “Quem matou Miguel Bakun?” (*Nicolau*, nº 22, Curitiba, abr. 1989).

12

A comparação entre Bakun e Van Gogh é bem anterior à morte do artista paranaense. Já em 1946, em matéria publicada no jornal *Diário*

Oswaldo Nascimento diz que o desenho “é encarado num plano secundário”;¹⁵ enquanto Armando Ribeiro Pinto nota a “ausência de estrutura arquitetural” daqueles quadros.¹⁶ Todos estão corretos; mas àquela altura apenas Guido Viaro é capaz de perceber na carência uma virtude. As pinturas de Bakun, afirma Viaro, ostentam “uma falta de desenho que parece mais um brasão do que uma verdadeira falta”; nelas, conclui, elimina-se “o ar das paisagens como se fosse uma experiência da física”.¹⁷ E é verdade: em Bakun, “eliminar o ar” – ou seja, dificultar a evocação atmosférica de um espaço profundo e naturalista – é algo que se dá precisamente na “falta de desenho”, no manejo da matéria pictórica, e não na deformação linear de planos e contornos, típica da chave “modernista”.

Particularmente feliz a esse respeito é o caso de uma diminuta paisagem de Bakun, pintada sobre cartão e datada de quatro de julho de 1946.¹⁸ Nela já estão presentes alguns dos principais expedientes poéticos do artista. Pintado em suporte precário, o quadro, que representa uma casa isolada em meio à paisagem, apresenta um tratamento desenvolvido que contrasta com as dimensões reduzidas do cartão. Embora assinada e datada, a pintura lembra um ensaio – um daqueles “esboços” rápidos e inacabados a que a tradição recomendaria ampliar com mais apuro num suporte maior e definitivo. Para Bakun, no entanto, a incompletude é já ela mesma uma fonte completa de significação. Sempre figurativo, o artista parece confiar na capacidade de leitura visual do observador, já que via de regra lhe confia um papel

Popular, de Curitiba, Armando Ribeiro Pinto afirma que não existe “qualquer forma de parentesco artístico” entre os dois artistas, assim recusando, portanto, uma comparação que, já naquela época, “algumas pessoas menos avisadas têm pretendido ver”. Dois anos depois, em 1948, o próprio Sérgio Milliet se refere ao “temperamento vangoghiano” de Bakun. Em data indefinida, provavelmente em fins dos anos 1940, o crítico Nelson Luz apresenta a Bakun um livro ilustrado com imagens da obra de Van Gogh. Segundo o crítico, Bakun se impressiona e diz ver no artista holandês “um grande”. Nos anos 1990, a apresentação de Bakun como “Van Gogh do Paraná” se generaliza na imprensa. Sobre o assunto: Miguel Bakun: 29 anos sem o Van Gogh do Paraná. *Jornal do Estado*, Curitiba, 22 fev. 1992; Miguel Bakun, o “Van Gogh do Paraná”. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 23 fev. 1992; Miguel Bakun, o “Van Gogh” do Paraná, Curitiba, *Correia de Notícias*, 22 fev. 1992; MILLIET, Sérgio. *Artistas do Paraná. O Estado de São Paulo*, 06 fev. 1948; PINTO, Armando Ribeiro. Miguel Bakun: um inspirado. *Diário Popular*, Curitiba, 02 out. 1946.



Miguel Bakun, sem título, 1946.

13

Do final dos anos 1950 em diante, Bakun realiza algumas pinturas de paisagem em que é possível identificar personagens ou animais camuflados na natureza. Embora o número dessas pinturas animistas seja bastante reduzido, há um evidente privilégio da crítica de arte em supervalorizar essa produção, sobretudo em função da possibilidade de se vincular tais imagens com a biografia de um artista atormentado.

14
LUZ, Nelson. IV Salão Paranaense. *O Dia*, Curitiba, 28 dez. 1947. em supervalorizar essa produção, sobretudo em função da possibilidade de se vincular tais imagens com a biografia de um artista atormentado.

15
NASCIMENTO, Osvaldo. No reino das cores. *Diário do Paraná*, Curitiba, 29 set. 1946.

16
PINTO, Armando Ribeiro. Miguel Bakun: um inspirado. *Diário Popular*, Curitiba, 02 out. 1946.

17
VIARO, Guido. Bakun. *Joaquim*, n° 05, Curitiba, out. 1946.

18
Cerca de apenas dez por cento das pinturas de Bakun são datadas, o que certamente dificulta a compreensão de sua trajetória pessoal. Entretanto, quando o artista datava suas obras, o fazia, com raríssimas exceções, escrevendo na tela não apenas o ano, mas também o dia e o mês em que havia concluído o trabalho.

ativo na interpretação do imageado de suas obras. Não é raro, nesse sentido, que a clareza descritiva de suas pinturas acabe entrando em conflito com uma espécie de fatura a que eu gostaria de chamar de “ostensiva”, pois disposta justamente a “ostentar” os vestígios do seu próprio fazer.

Nesse quadro de 1946, por exemplo, o horizonte, que é relativamente alto, acaba dividindo a paisagem em dois padrões distintos de fatura ostensiva. O primeiro deles, mais tímido e situado no terço superior da composição, consiste numa área azul esbranquiçada que é mais uma forma de cobrir o suporte que propriamente um modo de evocar, por exemplo, a infinitude celeste. Ali, as pinceladas, visíveis e esticadas sobre si mesmas, não se unem pelas junções de um efeito visual: elas nascem por necessidade de cobertura, como se aquela rede de azuis e brancos não fosse realmente necessária à aparição de um “céu” na pintura. Por outro lado, abaixo do horizonte, o processo se inverte: em relação ao suporte, não se trata mais de escolher entre cobri-lo ou deixá-lo à vista; o que interessa, na pintura daquela vegetação, é justamente a interação, turbulenta e vibrátil nesse caso, entre tinta e cartão. Nessas circunstâncias, à placidez de um céu penteado pela tinta, Bakun contrapõe, no plano terrestre, uma natureza elétrica e ruidosa, que se constrói na alternância entre cobrir e mostrar, dando origem a um conflito de contrários em que o fundo, afinal, se faz cor e imagem. Entre espatuladas retorcidas de azuis, verdes e brancos, o castanho cru do cartão escapa nos intervalos da tinta e invade a paisagem, reafirmando a fluidez dos objetos ali representados. No frêmito das relações entre massa e vazio, o desenho se dissipa em gesto, e não há limite visual que nos convença dos limites das coisas – que nos convença, por exemplo, que uma árvore ou moita acabe aqui ou comece ali.

Portanto, é assim que o artista nos oferece, numa só pintura, duas formas de ostentar a fatura: de um lado, por ocultamento, como num céu-de-cobertura, que nesse caso é menos uma visão do infinito que um modo de cobrir com tinta um pedaço de suporte; e de outro, por dispersão, como no caso da vegetação turbulenta da paisagem, que aqui corresponde ao efeito vibrátil que resulta de procedimentos nervosos, incompletos e por isso mesmo permeáveis à aparição ostensiva do suporte.

Ainda sobre esse, digamos, efeito “dispersivo” da paisagem, outra pintura importante é a *Entrada do tanque do Bacacheri*, também dos anos 1940. Trata-se de um pequeno óleo sobre tela em que o artista representou os arredores do lago do bairro Bacacheri, em Curitiba, antigo ponto de lazer da cidade. Nessa obra, é a superfície da água, e não mais a vegetação, que domina a maior parte da pintura. O horizonte, limite superior de uma estreita faixa de grama, é mais alto que na pintura anterior e relega ao céu uma fatia ainda menor da composição. Embora seja um lugar de lazer, a paisagem está vazia de indícios humanos: não há construções ou personagens, salvos três pequeninos toques ambíguos de tinta escura – pessoas ou moitas? – que se



Bakun, *Entrada do tanque do Bacacheri*, anos 1940.

destacam no centro do gramado ao fundo, próximos a uma moita maior. Como eixo da pintura, a natureza interessa tanto a Bakun quanto o ato ostensivo de pintá-la.

Nessa obra, o movimento da tinta assume agora um caráter menos rebelde e dramático. Por outro lado, o sentido das pinceladas e espatuladas continua bem visível e se baseia num jogo sutil de oposições. Aos toques horizontais da água e do céu, dominantes na pintura, o artista contrasta uma série de movimentos opostos: traços verticais nos três barrancos verdes, ao lado esquerdo; espatuladas diagonais no campo amarelado ao fundo; e movimentos convulsos e imprevisíveis nos dois blocos escuros de árvores, à direita e à esquerda. Mesmo assim, não é apenas o jogo articulado e interno da tinta que dá a essa pintura o seu ar bruxuleante. A luz, nesse trabalho, não foi derramada sobre os objetos, como de praxe: ela simplesmente *saiu de dentro deles* – de dentro dos troncos e galhos, das gramas e nuvens, dos reflexos do lago. Novamente, é a alternância entre tinta e suporte que evoca o tal caráter vibrátil da pintura, com a diferença que agora a vibração luminosa, dispersa por todo lado, irradia de dentro, do fundo, de trás das coisas, ou seja: vem do branco da tela. De certo modo, é como se nessa pintura o efeito dispersivo fosse parte de um lento trabalho do olhar – como se a ausência constante da tinta não passasse de um pretexto para a percepção desviada de troncos, galhos e nuvens, ou mesmo de reflexos, passagens,



Miguel Bakun, *Paisagem*, 1947.

contornos. Distante da atmosfera naturalista, *Entrada do tanque do Bacacheri* parece surgir de algum mundo paralelo, feito da mistura de faíscas luminosas e fuligens.

Natureza desviada

No domínio da paisagem, a evidente devoção de Bakun em relação à natureza está mais próxima da dimensão do amor humilde que propriamente das dimensões do dramático ou do trágico. No único depoimento conhecido do artista, um manuscrito de maio de 1960 que se encontra no Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Bakun afirma que sua concepção de pintura “não estava no desenho, formas e cores”. O artista explica: em certo momento, “comecei a procurar Deus e observei que se encontrava nas flores, frutas e cores. Vida, luz e movimento são predicados que ressuscito em meus quadros”.¹⁹ Considerada, assim, num registro delicadamente afetivo e religioso, a postura do artista mostra-se bem diferente, por exemplo, das posturas exemplares da chave romântica. Para ele, as emoções intensas do mundo natural não dependem, por analogia, da expressão grandiloquente de paisagens amplas, sublimes e eventualmente aterradoras. A beleza da natureza não está no seu

19

BAKUN, Miguel. s.t. Texto manuscrito e datado, folha única, frente e verso, com duas indicações de datas: “dia 28 de maio de 60” e “Começo do mês de maio”. Setor de Pesquisa do MAC-PR. O documento, transcrito na íntegra em diversos catálogos e artigos de jornal, é geralmente tido como uma página avulsa de um eventual diário do artista. Até onde tenho conhecimento, contudo, tal “diário” não existe mais, se é que existiu algum dia.

caráter monumental, mas, ao contrário, na sua mais absoluta singeleza. Dono de um temperamento sabidamente retraído, pode-se dizer que Miguel Bakun incorporou a timidez e o acanhamento do seu próprio meio de arte, mas para potencializá-lo como virtude. Mal resumindo, poderíamos afirmar que quanto mais as paisagens do artista se desencaixam dos debates entre modernistas e acadêmicos, tanto mais elas encontram sua própria espessura poética, como se para acertar uma vez fosse preciso errar outras duas. Deslocado, portanto, diante de um contexto que opõe o desenho naturalista às soluções gráficas do modernismo, Miguel Bakun acaba fechando-se numa espécie de liturgia da simplicidade. Nela, o belo natural, sintoma inesgotável da boa vontade da natureza com os homens, precisa ser saudado de alguma forma, e o manejo “pictórico” de uma pequena paisagem não deixa de ser um sintoma, precisamente, da boa vontade dos homens com a natureza. Avesso às discussões sobre arte, o artista assume um empirismo quase ingênuo e parte para os arredores de Curitiba, onde descobre a simplicidade de lugares invisíveis, de trechos indefinidos, meros fundos de quintal ou beiras de estrada. Com suas paisagens, em resumo, Bakun constrói uma iconografia singela, em que a plasticidade dos recantos esquecidos é tanto uma reação inconsciente ao meio de arte, quanto uma forma de afinidade com o contexto bucólico da Curitiba de Bakun.

Pintada em quatro de junho de 1947, *Paisagem* é um bom exemplo dessa aliança entre humildade naturista, pintura pictórica e iconografia singela, sobretudo se tivermos em conta alguns procedimentos com que o artista enquadra, na pintura, tais relações. Ali, Bakun olha a natureza como quem divaga no vazio, olhando para baixo, absorto, a meio caminho de concentrar-se entre o que tem diante dos olhos e o que tem dentro de si. Representando um lago margeado por casas, *Paisagem* é mais uma das pinturas bakunianas de horizonte alto, daquelas que parecem comprimir o céu como se ele fosse um coadjuvante necessário ao protagonismo da natureza. Na parte superior do quadro, quatro casas emparelhadas dividem um espaço exíguo, onde cabem com justeza, espremidas num retângulo achatado que vai da vegetação felpuda do horizonte aos limites reais da tela. Ao pé das casas, uma faixa de terra marrom-acinzentada, formada de espatuladas pastosas, atravessa a pintura de um lado a outro, dividindo a composição em duas áreas desiguais. Dali para baixo, todo o campo da pintura é agora dominado pela presença do lago, com seus barrancos e reflexos.

A água, nesse trabalho, além de dar o peso e a medida do campo visual do quadro, é também uma fonte de discreta instabilidade perceptiva. Entretanto, ao contrário da *Entrada do tanque do Bacacheri*, *Paisagem* não afirma tal instabilidade através da alternância entre tinta e fundo: mesmo quando visível, a trama da tela não aparece de modo sistemático, e se restringe a alguns pontos das casas ou da terra. A estratégia, enfim, agora é outra, e consiste basicamente em explorar a ambigüidade plástica do espelho d'água. Valendo-se de um horizonte alto, Bakun aproveita a extensão do lago

e a fluência dos reflexos, na parte inferior da pintura, para recuperar *como imagem* o universo prensado ou ausente da parte superior, como no caso do céu, das casas e de algumas árvores. Tal recuperação, no entanto, nunca é mera aplicação da lógica reflexiva das imagens. Ao contrário: é como se a placidez daquela água não estivesse a serviço da contemplação, mas sim da dúvida. Vemos no lago, por exemplo, que três araucárias invertidas ressurgem como fantasmas e dominam a composição, ecoando em suas copas a horizontalidade de quatro barrancos que logo acima emergem da água. Os troncos das araucárias avançam até dois dos barrancos, mas curiosamente não prosseguem acima deles, como seria de se esperar. Entre os dois barrancos e a terra firme, situada logo acima, os reflexos dos troncos das árvores simplesmente desaparecem, como se as imagens aquáticas se referissem a árvores total ou parcialmente invisíveis. No mundo dos reflexos, aliás, a menor das três araucárias sequer tem tronco e parece flutuar num universo paralelo em que a gravidade não vale e os espelhos não refletem.

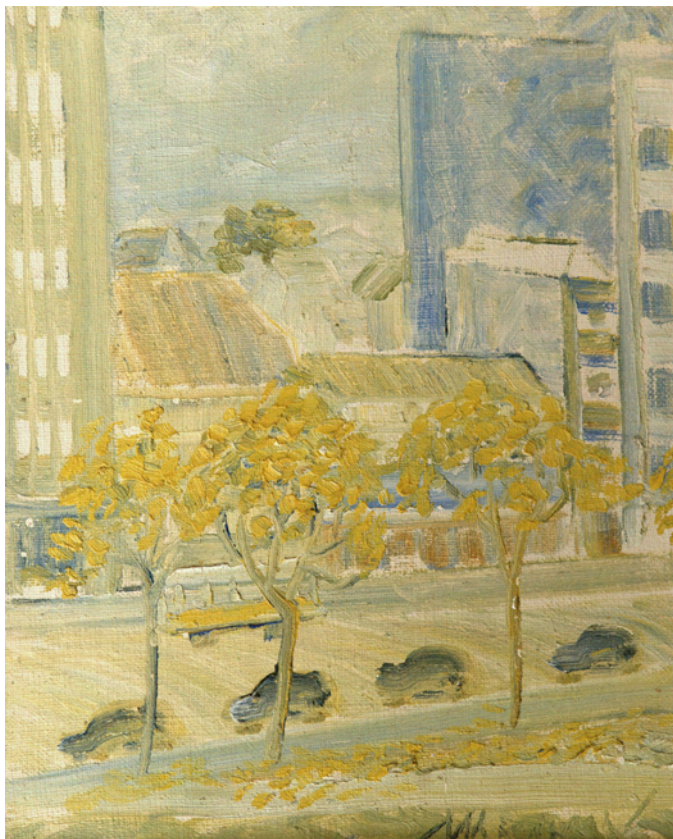
Um pouco à direita, também na água, vemos as imagens invertidas de uma casa branca e de uma árvore indefinida. Ao contrário das araucárias, agora é possível identificar na paisagem os objetos refletidos, pois encontramos no plano terrestre a casa e a árvore correspondentes. Por outro lado, novamente, é através da ausência e não da presença que Bakun embaralha o raciocínio naturalista. Como um espelho brincalhão, o lago parece ser capaz de escolher aquilo que vai ou não refletir. E de fato: apenas uma das quatro casas se reflete na água – ainda que no âmbito terrestre todas estejam em linha e situadas à mesma distância do olhar. Na água, a linearidade do horizonte, que a princípio deveria determinar que tudo na paisagem nasce do mesmo chão, torna-se instável e desalinhada. O reflexo da árvore à direita surge de um barranco diferente daquele de onde sai a imagem refletida da casa. E isso para não falar de toda aquela área de água situada entre os barrancos e a terra firme, onde o azul refletido do céu ocupa justamente o lugar do reflexo do chão, que deveria estar ali. *Paisagem*, em resumo, é um belo exemplo de como, em Bakun, uma iconografia singela, feita de simples excertos da natureza, não impede a confluência de sentidos instáveis, como no caso de um chão que na água se torna céu ou vice-versa.

20

Nos anos 1940, Miguel Bakun trabalhou em um ateliê coletivo que se situava justamente entre a Praça Tiradentes e a Generoso Marques, num prédio que foi demolido já no final daquela década. Os artistas Alcy Xavier, Esmeraldo Blasí, Loio-Pêrsio e Marcel Leite dividiam o espaço com Bakun. Existe a possibilidade de que a pintura *Praça Tiradentes* seja uma vista daquela época.

O líquido e o selvagem: faturas bakunianas

Simultaneamente, em outras obras, o artista começa a fazer uso de uma fatura a que poderíamos chamar de “líquida”. Trata-se, em linhas gerais, de uma forma de cobrir o suporte através de pinceladas longilíneas, liquefeitas e geralmente voltadas à construção de objetos também alongados, como árvores, cercas e tábuas. Um exemplo esclarecedor a esse respeito é *Praça Tiradentes*, pequeno óleo sobre tela pintado por Bakun ainda nos anos 1940.²⁰ Nessa obra, à exceção das folhagens amarelas, quase



Miguel Bakun, *Praça Tiradentes*, anos 1940.

tudo que se vê se amolece num caráter fluido e escorregadio. Os contrastes, marcados em outros quadros, agora se atenuam numa visualidade translúcida. Nos intervalos de algumas pinceladas, a tela aparece novamente aqui ou ali, pontuando notas de branco que funcionam como coisas. Mais uma vez, estamos diante de uma fatura ostensiva e portanto disposta a exhibir seus procedimentos pictóricos internos, com a diferença que agora a dispersão da paisagem não se dá na vibração da espatulada, como nas vegetações turbulentas de Bakun, mas sim na liquidez da pincelada. Não à toa *Praça Tiradentes* é uma paisagem urbana, ponto central de Curitiba, onde, em lugar dos campos e riachos, predomina o prédio, o concreto, o asfalto.

No cenário da cidade, as arestas geométricas de paredes e automóveis doam-se ao caráter sinuoso das pinceladas. Os limites do desenho são fluidos, gostosamente macios, como se um pouco de humor se infiltrasse na paisagem e obrigasse a perspectiva a rebolar. Os prédios parecem feitos de gelatina, o que em boa medida se deve ao trabalho ostensivo do pincel. A grande parede azulada do prédio à direita



Miguel Bakun, *Porta dos sonhos*, anos 1950.

é um exemplo: todo o lado esquerdo dessa parede é feito de uma única, líquida e certa pincelada, que começa no começo e termina no fim, onde tem que ser, desafiando uma verticalidade amolecida mas curiosamente precisa – quase uma ciência exata do inexato. O mesmo, aliás, encontramos em outros pontos da pintura, como no prédio alto e ocre da esquerda, feito de pinceladas igualmente liquefeitas, precisas e verticais, ou ainda naqueles quatro automóveis estacionados na rua, pintados de volteio, numa só virada.

Outra obra importante que trabalha com pinceladas fluidas, embora agora as relacione com áreas alternadas de empaste e tela crua, é *Porta dos sonhos*, pequeno óleo sobre tela provavelmente pintado no início dos anos 1950. Em certa medida, essa pintura não apenas relaciona diversos procedimentos pictóricos anteriores: ela faz da própria relação um assunto poético. Nela, o artista trabalha com um jogo de aberturas e fechamentos, que não por acaso correspondem a faturas distintas mas

complementares. O olhar, nesse trabalho, lembra o do espião ou do *voyeur*: vemos sem sermos vistos, de fresta em fresta, avançando na intimidade alheia. No campo do imageado, estamos protegidos atrás de uma folhagem densa, que cobre, no campo pictórico, e de modo circular, todas as bordas da tela, de cima a baixo. Logo adiante, através da barafunda vegetal, vemos um detalhe de uma casa. Na parede de tábuas corridas, uma pequeníssima fatia do interior da casa escapa pela fresta de uma porta indiscreta, entreaberta – e logo nos damos conta: estamos bisbilhotando.

Porém, o que vemos de fato é somente uma promessa do olhar. Toda a intimidade da casa se resume a uma réstia de pinceladas mínimas e horizontais. Em contraposição, notamos também a presença decidida e vertical das tábuas da porta. Como no caso dos prédios e carros em *Praça Tiradentes*, estamos novamente diante de uma geometria certa mas instável – organizadamente líquida. A diferença agora é o grau de precisão. Em *Porta dos sonhos*, a porta da casa é feita de uma matéria incomum, na qual ato e coisa se confundem: cada tábua é um gesto e cada gesto uma tábua – numa situação aliás que é levada ao extremo logo à frente, onde duas pinceladas quase mágicas, retas como régua, cortam o espaço e se escoram na parede, sob a forma de duas vigas magras.

Por outro lado, em contraste a esse mundo liquefeito mas civilizado, Bakun não se contém e despeja ali em volta, no mundo selvagem da vegetação, um turbilhão de folhas e flores e matos e galhos que se embolam numa fatura bárbara. Mais uma vez, é a relação entre o empaste da tinta e o fundo descoberto que agita a dispersão da paisagem. O choque entre as duas faturas – a da casa, de um lado, e a da vegetação que lhe envolve, de outro – parece confirmar o choque entre dois mundos: a natureza quer sim engolir os vestígios humanos, e está prestes a fazê-lo. Como resultado, o tratamento dispersivo do plano entra em conflito com o voyeurismo do olhar e tende a tomar conta do enquadramento. Ostensiva como um muro rebocado, a fatura bruta da natureza se espalha das bordas da tela para dentro e aplaina a pintura.

Embora não tenha nada de sistemático, tal procedimento de achatamento pictórico do campo visual é perceptível em outras pinturas dos anos 1950, como no caso exemplar de *Na clareira*, pintada por volta de 1957. Nessa obra, todo o espaço do quadro é invadido pela instável oscilação da natureza. Num suave *plongée*, o horizonte escapa pelo alto e nos obriga a olhar para baixo. O ângulo de fato é um pouco estranho: Bakun parece ter puxado a paisagem pela perna, como se fosse possível derrubar toda a cena, dobrando-a sobre o próprio plano da pintura. O céu, já espremido em outras obras, agora nem cabe no enquadramento; resta apenas a dispersão contínua de um chão que é árvore e folha e grama, tudo ao mesmo tempo. Como um estrategista em combate, o artista não pinta uma tela: ele ocupa os espaços, avançando com sua pasta turbulenta sobre cada centímetro do terreno. Quase no centro da tela, um casal se movimenta com dificuldade, a meio caminho entre sentar-se na paisagem e



Miguel Bakun, *Na clareira*, c. 1957.

desfazer-se no empaste viscoso da tinta. A narrativa, minguada e indefinida, não passa na verdade de um pretexto para os arroubos pictóricos da pintura.

Em certo sentido, e como ocorre em outras pinturas similares do artista, *Na clareira* sintetiza algo importante do problema-Bakun – algo que, no meu entender, toca na condição ambígua de ser reconhecido sem ser necessariamente compreendido. No final dos anos 1950, o meio de arte curitibano está dividido em três forças poéticas: em primeiro lugar, uma figuração ainda naturalista, taxada de “acadêmica”; em segundo lugar, uma figuração “modernista”, voltada à desconstrução do desenho correto; e por fim uma abstração emergente, de cunho informal, praticada via de regra por artistas muito jovens.²¹ Diante desse quadro, Bakun continua desencaixado e segue uma trajetória basicamente isolada e pessoal. Em termos geracionais, as intenções do artista aproximam-no de modernistas figurativos como Paul Garfunkel, Alcy Xavier ou Guido Viaro. Em termos poéticos, contudo, o apreço pela natureza, de um lado, e a dispersão da fatura, de outro, fazem de Bakun uma figura fundamentalmente

21

Escrevi com mais detalhes sobre o assunto em: FREITAS, Artur. A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60. *Revista de História Regional*, Ponta Grossa, n. 8, 2003.

contraditória. Uma figura cujas obras, no contexto curitibano, se aproximam de todos mas não se confundem com ninguém. Não deixa de ser curioso, portanto, que um tratamento abstrato do plano e das formas derive justamente de uma aproximação amorosa com a natureza. A contradição salta aos olhos: os padrões ostensivos de pinturas como *Na clareira* acabam se aproximando da abstração informal; aquela mesma abstração que já em 1957 começa a ganhar os espaços institucionais e que em seguida dominará os Salões Paranaenses de 1961 e 62, acentuando a crise da figuração bakuniana. Mas uma crise, diga-se, que não é de poesia, mas de entendimento poético. Na Curitiba dos anos 1960, em resumo, Bakun já está morto antes mesmo de morrer.



ARTUR FREITAS

É pesquisador em história da arte, doutor e mestre em História pela Universidade Federal do Paraná (PGHIS/UFPR), graduado em artes pela mesma instituição (DEARTES/UFPR), professor adjunto da Faculdade de Artes do Paraná da Universidade Estadual do Paraná (FAP/UNESPAR), professor do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PGHIS/UFPR — Mestrado e Doutorado), líder do grupo de pesquisa NAVIS — Núcleo de Artes Visuais (CNPq) e autor de *Arte de guerrilha* (Edusp, no prelo), *Solar da gravura* (Medusa, 2011) e *Tony Camargo* (Berlendis & Vertecchia, 2011).

ANTONIO VARGAS



*Paisagem: desdobramentos e
perspectivas contemporâneas,*
organização de Maria Amelia
Bulhões e Maria Lúcia Bastos Kern

PAISAGEM: DESDOBRAMENTOS E PERSPECTIVAS CONTEMPORÂNEAS
ORGANIZAÇÃO DE MARIA AMELIA BULHÕES E MARIA LÚCIA BASTOS KERN

Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas (Editora da UFRGS, 2010, 304 páginas) de vários pesquisadores, com organização de Maria Amelia Bulhões e Maria Lúcia Bastos Kern nos apresenta um conjunto de reflexões sobre as relações entre os conceitos históricos de paisagem e as produções artísticas.

Na primeira parte que trás o tema “Desdobramentos conceituais”, Javier Maderuelo evidencia que a ideia de paisagem tal como a conhecemos é um fenômeno moderno uma vez que não encontra similares em períodos anteriores, sendo que o termo nestes (quando existe a palavra) é desprovido de um sentido contemplativo. Assim a paisagem comparece muito mais como *olhar contemplativo daquele que olha* do que território. A paisagem enquanto conceito cultural sujeito as particularidades de cada época já se evidenciava – ainda que esboçada - na antiguidade romana mas seria retardada em quase um milênio pelo surgimento do cristianismo. De seu ressurgir ainda em segundo plano no Renascimento até o Barroco o conceito pouco se transformaria até o Romantismo e a formulação de uma nova categoria filosófico/estética: o sublime. Mas recorda o autor, que o Romantismo dará surgimento ao conceito de Pitoresco; da paisagem bucólica, que longe de assustar se mostra acolhedora. Por fim, o autor aborda a breve negação modernista da paisagem pelo namoro com a máquina e a cidade até sua recuperação plena pela Land-art e Earth-works para nos recordar que cultivo, culto e cultura possuem uma raiz comum da qual retiramos as seivas que alimentam nosso olhar para transformar a natureza em paisagem.

Na segunda parte “A paisagem em perspectiva histórica”, Rodrigo Gutiérrez nos apresenta algumas singularidades da relação entre a pintura de paisagem e a história e cultura latino-americanas nos séculos XIX e XX como consequência de transformações ocorridas em territórios europeus. Sem contraposições estereotipadas como *Europa X América* ou *Tradição X Modernidade*, o autor nos apresenta linhas de relações e desdobramentos como o interesse cientificista europeu e sua repercussão sobre o registro da natureza exuberante da terra nova. Também é destacada a influência romântica que encontra fertilidade nestas terras distantes não apenas para a exploração da paisagem como de outras temáticas caras ao movimento,

como o exótico e o primitivo. Por fim o autor nos leva às relações latino-americanas entre paisagem e identidade ao analisar as transformações produzidas neste conceito artístico pela máquina, a indústria, as influências indigenistas e, como não poderia deixar, das temáticas sociais. Alexandra Kennedy-Troya, por sua vez, apresenta um ensaio no qual, com recorte entre 1850 e 1920 no Equador, busca evidenciar as relações entre a ficção e as visualidades fundacionais com a ideia de território estando esta, relacionada ao conhecimento da geografia e da agricultura local. Nacionalismo, latifúndio, política, literatura e artes visuais se mostram contaminados pelo território e sua topografia em um ensaio que auxilia na compreensão do que se costuma chamar de *identidade latino-americana*. E Claudia Valladão de Mattos vem a recordar o leitor da impropriedade que é supor que as críticas ambientais sejam um fenômeno contemporâneo. A autora evidencia tal afirmação ao explicitar as relações de conhecimento de relevantes artistas, políticos e intelectuais do Século XIX com os debates e críticas sobre os danos ambientais que o progresso vinha causando sobre a flora local. Destaque para Taunay e Araújo Porto-Alegre.

Na terceira parte, “Poéticas da paisagem”, Maria Lúcia Bastos Kern aborda a paisagem na obra do uruguaio Torres-Garcia como memória-lugar e na obra do argentino Xul Solar enquanto imaginárias e místicas. Com sua elegante redação, é extremamente interessante como a autora apresenta a força do nacionalismo catalão na concepção paisagística de Torres-Garcia. De forma densa e didática é exposta a influência do *Mediterranismo* e do *programa cultural de Eugenio D’Ors* assumidos pelo uruguaio assim como, as influências e distanciamentos religiosos do Círculo Artístico São Lucas em sua concepção vanguardista. Tal exposição proporciona ao leitor uma imersão histórica e geográfica detalhada onde sequer as análises artísticas estão ausentes. Vinícius Oliveira Godoy, por sua vez, procura demonstrar a constância da paisagem nos desenhos de Iberê Camargo e os limites de suas possibilidades representativas onde, paisagem e memória se fundem na construção da modernidade artística de um dos maiores pintores brasileiros. Já Glória Ferreira analisa obras do escultor norte-americano Walter De Maria evidenciando as associações feitas pelo artista entre o tema da paisagem e a percepção de uma realidade invisível e espiritual. Para isto, De Maria elabora uma concepção de obra de arte que seja capaz de conduzir o observador a um grau de experiência possível para recordar “a potência dos abalos que percorrem a natureza” – como afirma autora. Maria Angélica Melendi, por sua vez, em um texto com uma abordagem refrescante, nos fala de jardins como paisagens não pintadas. Nos apresenta o *Jardim de Bomarzo* idealizado pelo príncipe Píer-Francesco Orsini (1513-84), cuja compreensão exige do visitante, no mínimo, conhecimentos da poesia de Dante, Petrarca e Ariosto. Passa pelo *Jardim de Monet* vendo a relação entre jardinar e pintar para concluir com *Little Sparta*, o jardim-poema criado em meio ao pântano pelo poeta escocês Ian Hamilton Finlay.

A quarta e última parte, “Poéticas digitais e questões da paisagem” fornece ao leitor uma rica introdução que permite compreender como as produções artísticas contemporâneas criadas e desenvolvidas para ambientes digitais esgarçam ainda mais os conceitos de paisagem. Iliana Hernández García investiga a heurística dos espaços virtuais imersivos sustentando que a vida artificial, ao contrário da terrestre, se apresenta como um sistema aberto sempre a pergunta e nunca a representação de respostas já obtidas. Para isto a autora comenta propostas como a de Sommerer e Mignonneau que exibem um sistema de formas orgânicas abstratas que se modificam pelas ações dos seres humanos com o sistema computacional, o projeto OP_ERA de Rejane Cantoni e Daniela Kutschat onde o corpo é participante de mudanças que se sucedem no espaço a partir de um sistema de rastreamento de uma interface, e obras de outros artistas como Maurice Benayoun, Jeffrey Shaw e Marcos Novak. Claudia Paim e Ulises Ferretti abordam a paisagem desde o campo das experimentações sonoras de seus primórdios futuristas, passando por John Cage, Westerkamp & Andra McCartney, Pierre Schaeffer, para deter-se em *Duplo Coro* obra deles próprios concebida originalmente para o jardim do Departamento Municipal de Águas e Esgoto de Porto Alegre. André Parente, por sua vez, discute conceitualmente a paisagem do espaço ao ciberespaço analisando as relações entre o tempo (ou velocidade) e as topologias evidenciando que o tempo – por se constituir em unidade com o espaço – ao ser alterado nas topologias amplifica através de heterotopias as possibilidades de experiências e conhecimentos. Para ilustrar, o autor analisa projetos próprios e de outros artistas como Jean-Luc Boissier, Matt Mullican e Monika Fleishmann. Já Sandra Rey aborda seu próprio projeto *DesDOBRAmentos da paisagem: um processo artístico com base na fotografia digital*, no qual o conceito de deslocamento encontra-se permeado por experiências, ações e experimentações estabelecidas em determinados territórios ou lugares. Nestas experiências, processo e projeto, independentes e interdependentes, se definem no “trajeto” de uma prática, do registro não apenas do espaço mas também das vivências produtoras de arquivos cuja experimentação é geradora de imagens que amplificam e redimensionam os conceitos historiográficos da paisagem. No último texto desta coletânea, Maria Amelia Bulhões, diferenciando o simples deslocamento do ato de viajar, tece uma reflexão sobre a amplificação do conceito de paisagem pelos modos contemporâneos de apreensão visual dos territórios micro e macroscópicos propiciadas por experiências e proposições da arte contemporânea. Como a autora procura evidenciar, estas experiências artísticas com uma imagem numérica que foge da relação direta com os territórios geográficos abrem-se a transformações em si mesmas pela presença do visitante. Também ficam evidenciado as novas possibilidades relacionais com a paisagem propiciadas pela arte contemporânea através de propostas imersivas e do mergulho na imagem que altera a relação do espectador com o ambiente, exemplificadas através das obras

de artistas como Nelson Max, Jean Boissier, Gilbertto Prado, Stephan Barron, André Parente, Michael Aschauer, Joseph Lefèvre & Martina Koutnoyan, Adriaan Stellingwerff e Lozzano Hemmer.

Assim, *Paisagem, desdobramentos e perspectivas contemporâneas*, pela variedade de abordagens se oferece ao leitor como um elegante prisma que permite não apenas uma compreensão histórica de um dos conceitos e temas mais importantes da arte ocidental como também de sua sobrevivência e transformação nos dias atuais. Dos diferentes olhares, fica uma convicção que a relevância da significação espiritual, social e cultural da paisagem, bem como a sua atualidade, se dá pela potência simbólica de permitir ao homem sentir-se parte do mundo e assim, menos estranho e solitário. Por fim, cabe lembrar que o livro ainda trás um “Dossiê de imagens” coloridas que auxiliam a compreensão do neófito.



ANTONIO VARGAS

Doutor em Pintura (1992) pela Universidad Complutense de Madrid, realizou pós-doutorado (1996) na Universitat de Barcelona. É professor do Centro de Artes da UDESC e do PPGAV-UDESC. Artista visual com exposições no Brasil e no exterior.

ENGLISH

- I 13 GUSTAVO FARES
Painting in the Expanded Field
- I 19 ICLEIA CATTANI
Poietic, Matter and Fields in the paintings of Karin Lambrecht
- I 27 MICHAEL ASBURY
Daniel Senise, 2892: Between being and nothingness, the spectator
- I 33 CARLOS ZILIO
Painting as a questioning
- I 37 PAULO PASTA
Inside and Out of Painting
- I 43 RICARDO PERUFO MELLO
Rarefaction: imagetic paradoxes
- I 47 ARTUR FREITAS
Scattered nature: Miguel Bakun
- I 55 ANTONIO VARGAS
Scenery, unfoldings and contemporary perspectives, Maria Amélia Bulhões and Maria Lúcia Bastos Kern, editors

FRANÇAIS

- I 57 ÉLIANE CHIRON
Mutation intime de la peinture dans la vidéo numérique

ESPAÑOL

- I 65 NÉSTOR GARCÍA CANCLINI
Mercosur: la bienal de la desglobalización

PAINTING IN THE EXPANDED FIELD

Gustavo Fares

RESUME: The present essay questions at the same time it acknowledges the historical and logical conditions of existence of painting as an expanded field. The expanded field of painting is presented using a Greimas rectangle that incorporates the notions of uniqueness/reproducibility, multidimensional affine spaces, and history. The essay provides an understanding of the discipline and of the art-works that make it possible to locate different artistic manifestations taking place today in society.

KEY WORDS: Painting. Pluralism. Krauss. Greimas. Expanded field.

Today's art-world can be characterized by what, for lack of better term, is called "pluralism." The term "pluralism" designates at least two different tendencies. On the one hand, it signals the fact that there are no dominant art styles these days and that to continue searching for a pure language in any visual medium can become a fruitless task. On the other hand "pluralism" is also used to describe an attitude of "anything goes" that leaves qualitative concerns aside in favor of a kind of tolerance that accepts everything as equally valid.

Arthur C. Danto proposes that the first understanding of the term "pluralism" is the result of the changes in the art world since the 1960's. In his view, starting in that decade, the crisis of the art-object assumed wide-spread dominance. This was for Danto especially the case in the work of Andy Warhol, who made evident the problem with/of art. That problem is no other than distinguishing the art-object from the objects-of-the-world. When the artistic object came to be considered as neither superior nor inferior to objects in the real world but too similar to them to allow for a visual distinction

(think Duchamp's ready-mades or Warhol's Brillo boxes) the difference between an art-object and an object-of-the-world escaped the sphere of the aesthetic, and of art in general, to become a philosophical problem. It was as if art had arrived to the realization of its own essence, the knowledge through art of "what art is" and, in doing so, it had come to a sort of closure (Danto. *Transfiguration* 107).¹ Art entered, then, a stage that can be called post-historic or post-modern, a stage that seemed to liberate the artist and the art-object from the functions that were suitable for them up to that point. The second meaning of "pluralism," as "anything goes," characterizes a failure on the part of the artist, the critic, and the art world in general to seriously engage the subject at hand, i.e., art, in order to make it play a relevant role in today's cultural debates. This second understanding of "pluralism" becomes openly political when it deals with national versus international identities from a globalized cultural perspective. In such a cultural realm the hegemonic tendency of pluralism may be interpreted as expecting a return to primitive gestures and societal mores associated not so much with Western forms of expression as with a certain exoticism that transforms the visual arts of cultures that may be different from ours into an anthropological enterprise (Foster 55). In other words, such a "pluralism" expects the Western first-world to produce art and theory, while the rest of the world becomes a province that, at best, produces art and theory limited to their own spheres of the national and, at worst, offers cultural (raw) materials to be later processed in the first-world where academic/cultural value is added. "Pluralism," in both senses of the term, as a variety of styles available as well as an "anything goes" and neo-colonial attitude, has been recognized as a hegemonic cultural tendency, and I believe it is precisely that, one hegemonic cultural tendency, not a natural and a-historical state of affairs. Critics such as Hal Foster and Fredric Jameson have identified this, in appearance, free from societal and historical factors tendency as the cultural logic of late capitalism (Jameson), a logic based on the means of (cultural) production exported from the West to other latitudes (Foster). Robert Morgan, in turn, acknowledges the presence of "pluralism" in the art world and proposes a way to distinguish between a "symptomatic" kind of art from another he calls "significant." The former is a sort of "spectacle" in the sense given to the term by Guy Debord, a

Originally published in *Janus Head: Journal of Interdisciplinary Studies in Literature, Continental Philosophy, Phenomenological Psychology, and the Arts*, 7(2), 477-487, Winter 2004, Trivium Publications, Amherst, NY.

¹

Danto proposes that a similar development takes place in Hegel's aesthetic, where art is an instrument for the full manifestation of the Spirit and, once the Spirit has reached that objective, as in the case of modernism, art loses its goal that is taken over by philosophical inquiry.

fashion-world related event rather than an artistic one, closely associated with the neo-colonial understanding of “pluralism.” In contrast to the “spectacle,” the kind of art which is “significant” tends to be more intimate, as well as associated to a “powerfully thought idea” (Morgan 96) which can be expressed in a variety of styles and forms. In addition, a “significant” art may also present the possibility of embodying a place of resistance against the notion that all culture is predetermined and lacks originality, and it is therefore interchangeable and necessarily ephemeral.

The myriad of styles and objects that populate the art-world, together with the tendency that accepts everything as valid and predetermined, in other words “pluralism” have given many a critic pause and impelled him/her to declare art over, even dead. Within this rather grim perspective, almost no other discipline has endured as much suspicion and negative criticism as painting, especially in the last twenty years. Whereas it is taken for granted that art in general, and painting in particular, do not enjoy the widespread cultural resonance they had for four hundred years or so, this recognition does not, however, necessarily imply that, since almost no one is paying attention, the whole enterprise should go by the wayside. One of the ways to avoid an early dismissal of art in general, and of painting in particular, can be found in a kind of critical and self-conscious gesture present in certain readings of verbal and/or visual texts. Such a gesture, I propose, could help locate painting in its historical and logical contexts, while also providing a way of thinking about the discipline in the current cultural arena rather than advocating or predicting its early dismissal or its death. To locate painting historically and logically I would like to trace a parallel between Fredric Jameson’s reading of a literary text, Rosalind Krauss’ considerations on sculpture, and my own understanding of painting as it relates to other artistic manifestations. Jameson reads a modern literary text, Joseph Conrad’s *Lord Jim*, using the Greimas rectangle in a way similar to Krauss’ reading of sculpture in her, now famous, essay on the sculpture in the expanded field. I propose to use the Greimas in a way similar to Jameson and Krauss in order to advance an understanding of painting as a field which can be enriched and expanded by three elements: the notions of uniqueness/reproducibility, the expedient of mathematical affine spaces, and history. The result of the proposed understanding of painting will be an expanded field that allows us to better conceptualize the logical structure and historical development of the discipline in a “pluralist” art-world.

In *The Political Unconscious* Fredric Jameson studies Conrad’s *Lord Jim* “not as an early modernist” text but as an anticipation of

écriture or post-modernism (219). He does so through the expedient of a historicized Greimas rectangle, itself a systematization of the semantic space (254).² The use of the Greimas rectangle allows Jameson to get into Conrad’s text by taking into account what the bipolar terms in the rectangle reveal about what is repressed in and by the text. In other words, the tension between the realized and unrealized terms of “activity” and “value” in Jameson’s reading of Conrad make it possible to get into the *political unconscious* of the text and to reveal “the logical and ideological centers a particular historical text fails to realize, or on the contrary seeks desperately to repress” (49). For Jameson, the social contradictions that appear addressed and resolved by the modernist text are, in fact, an “absent cause, which cannot be directly or immediately conceptualized by the text” (82). These social conditions addressed and repressed by Conrad’s text are expressed on the one hand as an acknowledgement of the reification of daily life and, on the other, as “a Utopian compensation for everything reification brings with it” (236). The modernist text, both as ideology and Utopia, becomes perceptually more abstract and detached from its referent throughout the twentieth century and, particularly, from the 1960s on.³ When the “modernist” text strives also to stand beyond history, it becomes not just an ambivalent modernist artifact but a post-modernistic one. As such, it tries to deny its historical conditions at the same time it takes history as a ruin, a field to be excavated and used as if the choices offered and taken were of no consequence other than aesthetic. “Pluralism” is another word for this denial. In opposition to the illusion of staying beyond history, Jameson reads Conrad’s “modern” text revealing its conditions of existence, its

2

The model Greimas proposed is an adaptation of an early formulation, also called a Klein group when employed in mathematics, or a Piaget group in the human sciences.

3

Granted, the push for a disembodied eye, for an observer and consumer of images rather than an actual body that looks at them, had been evolving for quite some time, particularly since the mid-nineteenth century, and especially since the advent of photography and the multiplication of images and image-making machines (Crary 12). This disembodied eye, rightfully criticized by Duchamp as the realm of the “retinal,” still needed “embodied meanings” (Danto 181), i.e. art works, to contemplate. The “des-embodiment” of painting is very much in vogue still, specially in the digital realm where painting has become a virtual experience, to the point that some critics can say that the next Whitney Biannual, for instance, might as well be virtual the next time around (Rush 43).

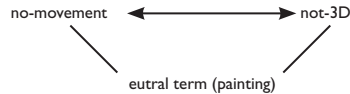
social and historical grounding and that which is repressed and/or hidden by the text.⁴

The bipolar opposites organized by Greimas' semantic rectangle that serve Jameson to determine the logical and ideological dimensions of a (literary) text are also the basis for Rosalind Krauss' classic essay "Sculpture in the Expanded Field." Therein the notion of "historicity" appears once again, as it did in Jameson's analysis, as an element added to the Greimas rectangle. Krauss refers to "historicity" not just or not even in the sense of genealogy or lineage, but as an organizing praxis, in her case of sculpture, that can assume different logical stages over time. In sculpture, these different stages, as Krauss sees them, expand the concept of the praxis associated with the monument by confronting it with two negatives, two things sculpture is not, a landscape and a building. In her article, Krauss identifies artistic practices that call into question the status of sculpture as monument. As a result of this challenge, Krauss proposes that the notion of sculpture has grown since the 1960's, both in practical and in logical terms, to designate areas of art activities not previously recognized as associated with sculpture. Such areas include land art, marked sites, quasi-architectural pieces, and the works of artists as diverse as Nauman, Serra, De Maria, Morris, Smithson, Irwin, or LeWitt.⁵

Jameson's reading of Conrad and Krauss' "reading" of sculpture through the use of the Greimas plus history reveal the conditions of existence of a text and of the cultural field where it belongs. The question before us is, what would this critical and self-conscious gesture reveal when applied to the field of painting? In other words, what would painting in the expanded field look like? And what consequences could such a "reading" of painting have for the understanding of the medium in a "pluralist" art-world?

In order to answer these questions about painting, Krauss recommends the use of the categories of uniqueness/reproducibility as the opposite binary terms within the Greimas rectangle. If one wants to sketch some very general characteristics of painting related to its status as cultural currency and to its way of circulating in the cultural economy of the art-world, the bipolar opposition Krauss

proposes may be useful. But it also seems possible to consider the terms Krauss suggests not as qualitatively opposing one another but as the polar extremes of the same realm. In other words, they are not opposed to one another because they have nothing in common, but rather because uniqueness is at the other end of the spectrum from reproducibility. By conceptualizing these terms as belonging to a spectrum, we are able to accept and call for intermediate stages between these two absolutes. I would indeed like to use Krauss' uniqueness/reproducibility dimensions, but given that they belong to the same realm rather than to opposite ones, I propose to incorporate first a different pair of bipolar terms into the Greimas rectangle: three-dimensionality and movement, two aspects painting lacks. These two characteristics in their negative iterations can be organized in relation to painting as follows:



Movement and 3D are two different aspects not present in painting, since painting itself, the neutral term in the diagram, could be said to partake of none of those elements. In other words, painting, as understood in a classical way, cannot have movement nor could it be three dimensional in any relevant way, other than by having some thickness in terms of texture since, otherwise, it would enter the realm of sculpture. To the attributes painting lacks in the proposed scheme, I would like to add some contradictory (or positive) characteristics, that is to say, to consider in relation to painting artistic manifestations that are three-dimensional and have movement. In Greimas' rectangle, the proposed series of terms can be related to one another by contrary (not-3D / not-movement) and contradictory (3D/ not-3D) relationships, as well as by relationships of implication (not-movement / 3D). Combined with the aforementioned qualities, the field where painting is located may then look something like the following:

According to the graph we can comprehend (in both senses of the term) within the expanded use of the category "painting" artistic manifestations that are now-a-days considered to be either unrelated to one another (body art and digital art) or downright opposite to painting, such as installation art.⁶ The proposed scheme may

4

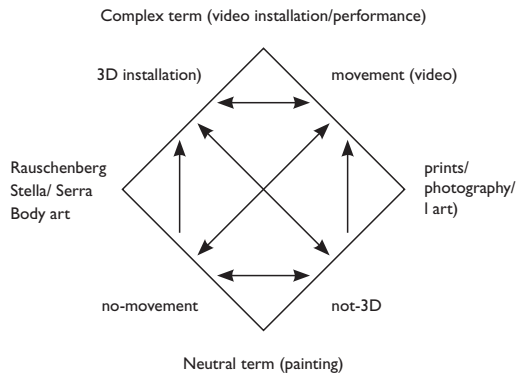
For Jameson such a historical reading is equivalent to the Lacanian Real, that is to say, to the horizon that subsumes the text and that is, as in Lacan's case, non representable.

5

Another term Krauss uses for this expanded field is... "postmodernism" (Hertz 224).

6

As but one example of the complex relationship of the neutral term to the rest of the field, the critic Robert Storr, talking with the Russian installation artist Ilya Kabakov, states that "installation may save painting, rather than kill it" (125).



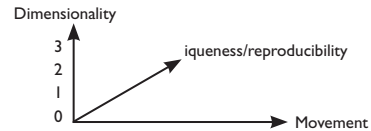
allow us to think of these and other artistic manifestations as parts of the expanded field of painting. I am thinking, for example, of photography, which shares with painting the characteristic of being non-3D and of having no movement while, at the same time, being related to video, a medium that presupposes movement, by way of its images and by the way video is captured in photographic frames. I am also thinking of installation, which appears at the opposite end of painting in the scheme proposed, but at the same time explores some of the same issues painting does, i.e. space, color, composition, and the like. The proposed ways of thinking of painting in a field based on relations between the characteristics of 3D and movement can be enriched and expanded by adding three more elements to the mix: (1) Krauss' notions of uniqueness/reproducibility; (2) mathematics' affine spaces and (3) history.

1. UNIQUENESS/REPRODUCIBILITY.

I want to incorporate Krauss' concepts of uniqueness/reproducibility to a scheme based on three-dimensionality and movement. Thus, "movement" and "3D" will be placed in a three-dimensional plot, with axis x, y, and z standing for: movement (x), dimensionality (y), and uniqueness/reproducibility (z). The space created by the axis becomes, in turn, three-dimensional:

Being independent of one another, these variables can help locate different points in the defined space as the sum of three coordinates: $A = (x, y, z)$. In such a realm, any work of art related to the three

axes here proposed can be thought of as possible within this model and, thus, in some way related to painting.



2. AFFINE SPACE.

The fact that an art-work could be defined in terms of three space-coordinates can be limited and limiting, since these coordinates and the space they define do not accommodate the transformations art objects and experience in the hands of artists, the public, galleries, museums, curators, critics, and the art-world in general. To give but one example, the experience of seeing a Van Gogh retrospective in someone's house is not the same as that of seeing it among myriads of people in a cloudy Sunday afternoon at the Metropolitan. One can even venture to say that the works themselves are not the same ones, in the sense that the viewing experience is so different from one venue to the other. To cope with this and other kinds of the limitations implied in the 3-axis plot defined above, what is needed is the addition of the possibility of shifting places, of seeing the expanded field so far proposed not as a static space, where points are located in isolation, but as an environment where change is not only possible but continuously taking place. Such an environment can be thought of as a vector space or as what mathematicians call a multidimensional affine space.⁷

Euclidean geometry by the group of similarity transforms (rigid motions and uniform scalings); affine geometry by the group of affine transforms (arbitrary nonsingular linear mappings plus translations); and projective geometry by projective collineations. There is a hierarchy to these groups: Projective > Affine > Similarity > Euclidean. As we go down the hierarchy, the transformation groups become smaller and less general, and the corresponding spatial structures become more rigid and have more invariants. Projective geometry allows us to discuss coplanarity, and relative position using the cross ratio or its derivatives. However in standard projective space there is no consistent notion of *betweenness*. For instance, we can not uniquely define the line segment linking two points A, B. The problem is that projective lines are topologically circular: they close on themselves when they pass through infinity (except that infinity is not actually distinguished in projective space — all points of the line are equal). One solution to this problem is to distinguish a set (in fact a hyperplane) of points at infinity in projective space: this gives us affine space. What this means for our topic is the possibility of transformations in the *betweenness* realm between two, in principle, distinct artistic manifestations. I am indebted to Dr. Eugenie Hunsicker for having introduced me to the mathematical models used in this article.

⁷

In his *Erlanger Programme* (1872), Felix Klein formulated geometry as the study of a space of points together with a group of mappings (the geometric transformations that leave the structure of the space unchanged). Theorems are then just invariant properties under this group of transformations. Euclidean geometry is defined by the group of rigid displacements; similarity or extended

Conceiving the expanded field of painting as an affine space allows for the shifting of positions from point to point to point, which is nothing short of the possibility of continuous transformations of the elements of the group, in our case, art-works. The group-elements can be identified as static whenever one wishes to stop them in order to see their status at the moment of observation. Such a freeze of the field comes at the expense of momentarily putting aside its continuous shifts and transformations. Body art, for instance, can be seen as an isolated artistic manifestation, at the expense of severing it, albeit for a moment, from painting, movement, and 3-D, not to mention from other potentially enriching manifestations such as dance or sacred rituals, manifestations that can be accommodated in the expanded field here proposed.

3. HISTORY.

Adding a historical element to the proposed field and to its logical nature, as Jameson and Krauss did in their studies, I would like to venture that "painting" has been "giving away" throughout history some of the territory it carved for itself five centuries ago, if not before, and that this "expansion" is witnessed by different forms and media prevalent today. Narrative, for instance, has been taken over by the video, while the importance of "seeing" and of "being there" seems to have been passed on to the realm of the installation and performance art, where the actual space is an important component of the piece. The "message," if ever was such, has been emptied from the painted piece and taken over by the critics, or the artists themselves, as a verbal activity, parallel and not necessarily related to the art works being produced. This dilapidation of the meaning and means of painting over the last centuries need not necessarily herald the end of the discipline nor even its closure. This dissemination may point instead to a second wave of freedom for painting (the first one being the advent of photography and the movies), as well as to a sharing of painting's former visual monopoly with other art-forms we find in the context of an expanded field, where means of artistic expression considered to be in opposition to painting or to one another need not necessarily remain in a contentious situation.

The expanded field of painting, as presented in this essay through the expedient of a Greimas rectangle that incorporates the notions of unique-ness reproducibility, multidimensional affine spaces, and history, performs a gesture similar to those of Jameson and Krauss on their respective "texts": it questions at the same time that it acknowledges the logical and historical conditions of existence of the medium and the texts or, in our case, the artworks. As I noted before, the resulting field also relates painting to other artistic manifestations previously seen as different or even opposite to this discipline. By making evident the conditions of existence of the medium, the expanded field allows the art-works to be "embodied" meanings, not just representations of meanings imposed from the outside in a sort of a-historical fashion. Being historicized and logical, the expanded field is not, however, all-inclusive and non-critical. In other words, it is not "pluralist" in as much as this term is identified with an "anything goes" (as long as it sells) attitude, more related to the world of the spectacle and of fashion than to a kind of art that is intimate and powerfully thought.

This expanded field makes it possible to locate different artistic manifestations taking place today in society. In turn, the proposed way of thinking about painting makes room for the reinvestment of the medium with the currency it has lost/lacked for some time now. The expanded field also affords the possibility of transformations and movements in one or more dimensions at the same time, shifting from one form of expression or given object to another, and even expects the possible addition of new visual dimensions. In this regard, to quote but one simple example, the advent of computer-generated art is just a shift away in the field from painting, photography, and/or reproducibility. Moreover, the proposed field is still open to new and original artistic manifestations, alerting us to the existence of new potential artistic dimensions and to new ways of recognizing and navigating them.⁸ These new ways are not, however, opposite to painting but, together *with* painting, are part of an expanded field as it has developed historically. Thinking of painting in these ways preempts the early dismissal of the discipline and/or its premature death at the same time it calls forth and celebrates a "pluralism" that is critical and politically non-oppressive, as a type of Utopia already taking place in our midst.

REFERENCES

- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press, 1991.
- Danto, Arthur. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia UP, 1986.

8

New dimensions such as temporality or audio, for instance, could be added to movement, 3-D and uniqueness and, if fact, are being added all the time in performance or installation pieces, where the elements of time and sound are as important as the visual ones.

- Foster, Hal. "The Problem with Pluralism." IN John R. Lane and John Caldwell 1985 *Carnegie International*. Pittsburgh: Museum of Art, Carnegie Institute, 1985. 50-57.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell UP, 1981.
- Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field." In Richard Hertz *Theories of Contemporary Art*. New Jersey: Prentice Hall, 1993. 215-224.
- Morgan, Robert. *Duchamp y los artistas contemporáneos posmodernos*. Buenos Aires: EUdeBA, 2000.
- Rush, Michael. "New Media Rampant." *Art in America* (July 2000): 41- 43.
- Storr, Robert. "An Interview with Ilya Kabakov." *Art in America* (January 1995): 60-69/125.



GUSTAVO FARES: Visual artist and a professor of Latin American Studies at Lawrence University, in the US.

POIETIC, MATTER AND FIELDS IN THE PAINTINGS OF KARIN LAMBRECHT

Icleia Cattani

Translated by Ana Carolina Azevedo

ABSTRACT: This essay has as its conveyer the painting of Karin Lambrecht, an artist of extensive trajectory. Her work has always dealt with painting made with, besides oil paint, acrylic with dirt and other natural pigments. Her contemporary production is also characterized by blood paintings. The focus of this essay will be the analysis of relations of her poietic and her work's poietic between the used materials and the deriving matter in paintings, the characteristics of different propprops and how these questions altogether define works as their fields. Concepts of material imagination (Bachelard) and of specific fields, expanded and out-of-the-field of painting, will be utilized. To these I add the concepts of metamorphosis and borders, to deal with the complex reality of works and questions that emerge from the painting itself.

KEYWORDS: Contemporary painting, poietic, matter, material, fields of painting, Karin Lambrecht

Matter is the unconsciousness of form.

Gaston Bachelard

The works of Karin Lambrecht expand themselves to the borders of pictorial field, not just to an expanded field but to a certain point, an out-of-the-field of painting, nevertheless keeping a profound correlation with it. It is a back and forth motion, not a linear trajectory from a situation to another; a motion defined by its poietic's own logic¹ and the works that result from it in its own poietics. The expansion of the field of painting occurs in

modern art and, overall, in contemporary art the same was as Rosalind Krauss analyzed the expanded field in sculpture (Krauss, 1984). In this expanding, one of the aspects worth emphasizing is the recurring presence of crossbred places that not only appear in the circumscribed spaces of the screen, but in painting places, at the same time, of figuration and abstraction, of volume and plain; from inside to outside of the frame and inside to outside of the painting itself. The figurative elements, symbolic and spacial, coexist in multiple systems, generating tension.

Among the issues evoked by the current expansion of fields, there has also been, since the modernity of the beginning of the XX century, a *literalization* of elements that constitute painting, beginning with cubist collage. In the 80's, for example, where should be a mirror, the image reflected upon it is unfolded in the background, as if the reflection had a life of its own, which actually occurs in many of Iberê Camargo's paintings. In Karin's logic of painting this *literalization* also exists since those years. She replaced the representation of a cross by cut canvases in this same form — a tiny gecko egg, found in her home garden, was incorporated into one of her paintings (*Forma deitada*, 1996), for example. Thus, when blood began to serve as a supply for painting, it had nothing to do with a rupture but with a radicalization of an already existent logic that expands the matter used for painting to the matter of the world.

This *literalization* of elements corresponds in general to the historical issue concerning the replacement of the principle for the visible world's representation, which has been occurring since modernity by the introducing of the object-art: one more body in the world, a new reality.

The passage of the representation principle to the introducing of it occurred by means of ruptures, resuming and interruptions. It was absolutely not about an evolution, which does not exist in art, but about changes that come together and constituted the modern and contemporary visualities. On the subject of space, there was a substitution of a tridimensional space which tries to create the visible once again, by multiple and tense places that create new conditions for the exchange of looks between the piece and the spectator.

In Karin's works' case, it is about the painting as a real element.

¹ We have described in this essay, the processes of the artist inside the concept of poietics, comprehending her previous or concomitant motivations to the conduction of processes of work — the last ones in themselves and the work's installation in its finalization. According to René Passeron, the goal of poietics is not so much the establishing one nor the established work, but the establishing conduct (1989, p. 130).

By the time that the object-painting does not represent anything else than itself, it is possible for it to change its form, incorporate objects and substances from the real world, dismiss the canvas, expand itself through the tridimensional space. Whilst a body in the world, painting becomes inscribed in it by reacting to the changes that affect itself, just like any other body. The space no more represented, but as the place of painting while presented body, becomes the space of the real world. Thus, nothing historically prevents painting (not the framework itself) to become tridimensional, as we will see in Karin's work, of which the works involving blood have become an installation, incorporating languages and many kinds of supplies but in a way of thinking that concerns painting.

This essay proposes a brief timeline study of temporary artwork, from the 80's to the blood installations in 97 and so on. Artworks which serve as examples of her poietic, for they emphasize the importance of matter and supplies, the approach of many borders, physical and symbolical, from the expansion of the painting field to its outside. It is important to quickly verify Karin's beginning trajectory. The artist graduated in painting in the 70's at UFRGS' art institute. From 1980 to 83 she studied at HDK in Berlin, which was a decisive moment for her career, when she dedicated herself to the knowledge of pigmentations and how to manipulate them, a practice maintained until the current days. She experimented with painting as a free practice, while involving in it the knowledge of supplies and approaching ways, besides the constant questioning on the act of painting and reflecting upon its meaning. In 1984, she joined in the exhibition *Como vai você, geração 80?* at Parque Lage in Rio de Janeiro, whose participant artists worked with different languages. The so-called *back to painting* concept stood out in this art show, constituting an international phenomena in the decade. According to the artist, painting had a particular meaning in that era's Brasil: "with the end of the dictatorship, there was a longing for a straightforward kind of art, which would involve the body, and painting allows this kind of physical and freeing experience".² In her case, this experience of freedom coincides with her Berlin learning, taking her to singular pictorial experiences which, in a few years, involved a great deal of supplies and a reflection upon the matter of painting. This matter promoted changes which defined forms and ended up reaching the field in which it is inserted.

MATTER/SUPPLY (OR MATERIAL)

This study was linked partly with Gaston Bachelard's ideas, which are exposed in the preface of *L'Eau et les Rêves*, about the matter of art. In the beginning of the french Informal Abstraction, he made a clear distinction between *formal imagination* (connected to geometric figuration and abstraction) and *material imagination* (connected to a new informal language). Positioning himself beside this last one, he defined it as possessing an intimate deepness, leading to a primal, timeless and substantial gathering and characterizing itself by its sensuality, density and unity. (*Apud* Teyssèdre, 1992, p.176) The concept of material imagination was fundamental in a historical moment in which, following North-American Abstract Expressionism, the french artists seemed to definitely abandon form (even if it were to be assumed that, as time went by, new form modalities were generated). Formal and material imaginations, such as defined by the author, seem to approach partly the *visual thinking*, developed in different moments by Pierre Francastel and Rudolf Arheim, who relativized the absolute hegemony of verbal thinking. Annateresa Fabris brought this concept back, defining it as "a coherent system, with its own and totally sufficient way of expression" (1991, p.15-16). The concept of material imagination, although, is closer to the works' materiality and conveys more narrowly forms to the materials utilized by the artist, while formal imagination seems to be more conveyed to visual thinking.

Posteriorly, Florence de Mèredieu took over the issue of materiality on artworks, establishing a difference between matter and material. According to the author, the matter would be a wider, generic concept, opposed to material, which is more specific. Modern art would have utilized every and any material and, because of its work using them, would have emphasized the opacity of painting, contrariwise to the transparency of classic representation (2004, p. 28). According to the author, real matter added to the old theatrical curtain of illusionist painting (p. 8), being, thus, linked to the new principle of presentation. In linkage to Karin's paintings, we can think forward into the hypothesis that matter and material are many times combined in order to constitute an unique and powerful concept, of whose materials are joined to the world matter, from industrial paints and aggregated objects to the canvas in the 90's to the usage of natural elements such as dirt, leaves, bird droppings and, later on, blood. For Karin, painting is somewhat intuitive and pure process, which demands the whole body's and thought's involvement (visual and material can also be added to it). Each painting is a new moment, greatly defined by materials chosen or left by chance

²

Every quote from the artist have been collected by the author of this essay, from the years 1980 up to now.

and by her mental relation, emotional and physical, to them. The quick analysis of some artworks allows to assume how the usage of such materials was modified in his paintings.

Anita Oaba, 1985, is a part of a series of paintings that approach the concept of *bad painting*: painted with synthetic polish, “bad painted” as according to the artist, it corresponded to a moment in which she strongly felt the desire to defying the limitations of painting and to shock by the created forms. According to Miguel Chaia, from 1983 to approximately 1987, his painting’s second phase after the return of Germany, the artist was concerned with the *urban-industrial dimension which provide residues of productive bankruptcy and urban deterioration for his installations and constructions* (2002, p. 33). From that comes the usage of industrial paints, as in *Anita Oaba*, and a formal closeness to neoexpressionism, which marks as passionate both form and making. As many of the 80’s paintings, this one possesses great dimensions, above those of the human body, demanding from the artist a body-to-body experience with the canvas; this issue would come to mark Karin’s work in its following. According to Marilice Corona, painting for Karin is permanency and persistency, as a battle arena or field, for when painting assumes the body’s dimensions, there happens a clash. It’s about a direct linkage with our existence and ephemerality.³ The artist, on the following of her work, mentioned and wrote in her canvases the expression *in Arena*, emphasizing the multiple clashes with figure, prop plans, the matter of painting and also with the new clashes made towards that which emerges from these first ones: the unconscious, the sacred, the whims and desires, among which those of life and death.

In *Sem Título*, 1986, the artist, under provocation of a practice of which she is against (the remake of an art piece from MARGS, from the project *Projeto Releitura do Museu*), chose a piece that showed an ideal universe, like rosy babies and a loving mother, and created a contradiction within this theme: an obscure mother, barely perceptible against the background, with open arms, tragic-looking, stylized to the point of looking like a cross. In this painting, also in wide dimensions, as most of the pieces produced at the time by the artist, it becomes evident as well the addressing of neoexpressionism, although a visible change occurs in the pigmentations used in this work, as compared to the previous ones.

Ester or Ester Entra no Pátio Interior da Casa do Rei, 1987, evidences the ruptures made by the artist, concerning the traditional universe of painting, for the inclusion of tridimensional elements inside pictorial poietic itself, constituting it with the traditional painted prop. Thus, since that moment, Karin already operated ruptures with the plainness of painting’s real prop, the canvas. This process marked her artworks since then, as much by the adding of tridimensional elements as for the displacement of the prop from the wall to the ground, as it occurs in some works from that time.

In that same moment, the artist began to paint without chassis, which hanged free in the space. Just like it can be assumed, the experiences beyond the painting’s traditional specific field occurred early in her career. And what would be this specific and traditional field of painting? According to the painter and drawer Mário Röhnelt, he would obey two ineludible determining factors: a) the painting is a rectangle in which an image is inserted (whatever other shapes are experimental detours), and b) the painting belongs to the wall (it is painting’s place *par excellence*, perpendicular to the eye; other places are also experimental detours). These determining factors — added to many paints, pigment and prop variations, addition of materials unknown to tradition — constitute the ideal model of this practice. (2011, p. 7-8)

By this definition we can see that, although, since the beginning of her career, Karin has acknowledged herself as a painter, her work quickly took over the path of *experimental detours* mentioned by Röhnelt. They partly constitute the expanded field of painting. As time went by, the artist kept going beyond these, but always from a material imagination of painting. The usage of lamb blood provoked changes in her poietic, leading her to the expansion and, finally, outside the field.

Blood as matter/material of art and matter of the body and of life, is from the order of the *shapeless* (Didi-Huberman, 1995; Krauss e Bois, 1996). It is the artwork that gives blood a shape and it is the body that houses it as a continent. the flow of this matter/material, its quantity, are also a part of the *shapeless* factor as an excess, uncertainty, chance. Blood defines the piece, more than its own creator, the artist, and defines it as a transgression, as “dirt”, uncontrolled, opposed to the tradition of painting and partly even to modernity, because if chance is not a part of art since that last, the literalization of the elements component to painting (layers, reflexes, transparency etc.) will only occur in contemporary times. To materialize blood, show its density, quantity and smell, is a contemporary and transgressive procedure. It is to prioritize the shapeless in the realm of shapes.

3

Marilice Corona’s lecture on contemporary painting at the PPGV-IA-UFRGS, 09.25.2008.

With blood over the robes that appear as prop in works from the series *Registros de Sangue* (Blood Records), the human and animal bodies get confused; the blood smeared and stained in them is interpreted as being human blood, from that who wore that specific robe. The information that is dealt with animal blood is offered to the spectators in technical specifications of each work. Nevertheless, the force of invocation of the human body by the connotated prop stays, generating questioning: to which extent do we differ ourselves from animals and from nature, mainly in death? In these works of Karin, matter induces as many or more reflections than the shapeless factor of shapes (forms).

FIELDS

The field, of the fields of painting, are another substantive question in the artist's work. According to Victor Stoichita, every framed painting, even if non-representative or non-illusionist, is a negation of the wall. (1993, p. 38). But does the painting that escapes from the wall, that invades the tridimensional space, ceases to be painting or only of being a framed one? To what extent the fields of painting are limited in this last one? In modern times, according to Mèredieu, painting created any sorts of innovations inside the prop, as the extraordinary invention of collages and works inscribed in the canvases' spaces, but did not break with it. (2004) Language expanded itself in materials, but within traditional chassis limitations. It is in contemporary times, if we consider that being since the 60's,⁴ that painting begins to invade the tridimensional space, breaking its barriers and expanding its field.

It could be said, from these considerations, that the framed painting's field and the field of painting are two complementary issues, although distinct from each other. What constituted the specific field of a painting piece is its intern field, not the limitations of forms of its prop (as a basis); the expanded field refers to that which expands, but inside a pictorial thinking; painting's outside-of-the-field factor would be that which projects it *beyond* its own borders.

In contemporary art, that occurs since a cross of questions of painting with thinking, matters, forms and practices that come from other visual arts areas, since other traditional languages as drawing, engraving, sculpture and even photography, cinema, performance, installation and new technologies; and also from other knowledge

areas such as anthropology, history, philosophy and literature.

Karin's works go in some of these directions, generating inconsistencies. These could be thought from more than one concept and practices interconnected, such as the border, the frontier, migration, mutation, metamorphosis, substantives in her pieces. They are impermeable, mobile and affect the painting in its totality, which exists as a place and as a body. Karin also explores the memory of it, many times naming its parts as if meaning could flow from it. Flow, blood, circulation, besides names of body parts such as kidneys, lungs and heart, are present in her paintings since before her bloody works. The artist does not wince before these bodies created or re-created in her paintings, before metamorphosing them into pictorial bodies that take on a partial or total tridimensionality through elements aggregated to the canvas or to the fact of it taking on the form of a volume, free in the ground. Many times, she substitutes traditional props by single fabrics and other materials; this procedure, systematic as it is, is no doubtfully the most meaningful for the forwarding of her work, of an expanded field to an outside-of-the-painting-field. But the props and their positions in space are intimately linked to materials. As the works with blood, other meaningful ruptures with painting tradition began to occur in matter, in props and even in other modalities of presentation of artwork. The inside and outside body frontiers are re-taken, re-worked on, re-created. The artist emphasizes the exchange between the outside and the inside, giving the spectators a more real idea of what we are in our materiality and in our relation with the world — fragile, porous membranes, with non-communicative frontiers, more illusory than real.

Karin uses lamb blood as a material for her pieces, differentiating them from previous ones. The artist considers these works to be separated from painting by the kind of exigency they demand. If painted works demand a solitary and reflective work, the ones with blood demand an interaction with the peons that killed sheep and made them bleed in every farm that was visited, providing the matter for the paintings. Besides these, there are always people who accompany the artist as participant observers, being them the farms' owners and artists or friends that she invites. Karin does not initially interfere in the process, unless for putting a canvas, fabric or robe below the place where the blood will drop. Since the moment it starts to ooze out, the artist begins her work.

Her first blood work, in 1997, entitled *Morte eu sou teu* (Death I am yours), had as its props two family tablecloths, used in many occasions. These two are knotted together. Copper wires and a long form made of clay — a needle, according to the artist

4

This is the same moment in which Rosalind Krauss admits and analyses the widening of the sculpture field (1984).

— complement it. In this first contact with matter, symbolic and material questions are crossed, being the choice of the tablecloths the linked prop, empty of subjective meaning and the blood, a body matter, symbol of life and death, health and disease, means a sacrifice. The blood incorporated itself in the tablecloths, a past heirloom from woman to woman, remembering the passage of time, the affective bonds, the loss of those who died and the new births. Karin was the keeper of these cloths, which would then be turned over to her daughter.

The physicality differentiated in this material translated in many ways into this work and into the following ones; the artist evoked in an interview that the huge quantity of blood has surprised her. Thus, she had to interfere in the following day, withdrawing with her hand the excess of blood that would not dry out; mixing it with water, she made the same three drawings on paper, smearing the material directly with her hands and impressing them on the prop. To print the marks of her own hands would be a dialectic instrument, as Didi-Huberman writes regarding handprints in pre-historic caves, by indicating a contact and an absence simultaneously (1997, p. 31). Karin summarizes lucidly this analysis in declaring that her handprints in these works are the proof that she had been there. Maybe the same could be said of the work's matter, the lamb blood that proves this animal's presence in the moment of the work's realization, and its absence (death) in the moment we contemplate it. Just like the lamb, by means of its blood, the artist's handprints will indicate her presence even after she disappears.

The practice of drawing together with bloody paintings followed in many of her works. In those, the artist would ask her accompanying people to print the animal's organs in paper sheets and there they should write the organs' names. This has to do with a new way of evoking body parts, which she had already made in previous paintings by writing on them. The bloody pieces therefore widened her painting's field, but kept and expanded an intern and preexisting logic in her work.

In *Alvo*, 1999, the previous drawing, done by using wax, reveals itself under the spilt blood, representing the place of action and substituting the words in *Arena*. The place where the painting takes place is the location of a fight, of the clash, and maybe of sacrifice. The blood in this painting evokes not only the pulsing of life and death, but also Brazil's violent history, specially of the state of Rio Grande do Sul (she makes direct references to the decollation, a knife wound from side to side of the neck, which are symbolically present and are evoked and exorcised in her works with blood); also, the history of Latin America is also evoked, specially to its

south. *Alvo* can mean "that body that was put down in the fights for territory", or "the animal that hunt to survive". These works also bring another connotation to them, which is that of reassigning a meaning for the relationship between people and their food, and consequently with earth and life, to go further than the abstraction of aseptic packages on supermarket shelves. They try to make people acknowledge their own bodies and the link between these and death. *Alvo* in portuguese can mean "target", linguistically — does that mean we can also be targets? The painter sets up a taut dialogue between these questions, her own body and her doubts about her origins and her place in the world.

The piece *Linha de Sangue* deserves to be more scrutinized.

A piece of cloth put over a lamb killed in the traditional Rio Grande do Sul way — that is to say, by having its neck perforated and its body hung upside down until all the blood, and life as well, is drained from it.

The artist slowly raises the cloth, collecting the blood in a line, which is to be understood as the time line and life line. She takes care for this line to stay relatively in the center; also, she proceeds with caution, to make the line stop more or less at the same distance it began — that is, at 50cm from the cloth's edging —, by accelerating or slowing down the raising's rhythm, concerning the blood-oozing's strength: faster as it begins, slower in the end. When finished, the artwork looks like a line, with some sparks of blood, which goes darker with time; it is placed at the center of two words in mid-emptiness, in the crude white cloth, and has a length of 12 meters.

Beyond this seemingly humble facade, many issues come up regarding the artist's poietics and the artwork's installation, the time-space relation and the importance of matter in the painting's place's constitution.

The duffel cloth was left three months in open air, so its waterproof covering would be washed off with time. During the months, rain, wind, plants came and went over it, leaving marks that ended up looking like palimpsests. This procedure is now unusual in the artist's work. However, it has been reassured a new meaning by the presence of blood, which is a live, sensible matter, put over something already touched by nature, time and wait. To have the canvas pulled during the blood spilling is also relate it to time. The work is established in the time being — from the first to the last drop of blood, in the passage from living being to dead carcass. The piece is deemed done with the last drop of blood. The artist collects and puts away the material, making from her gesture an act of painting.

The spectator's look also needs some time to fulfill the trajectory of this line over the 12 meters of canvas, a trajectory that, accordingly to the painting's proximity, has to be accompanied by the body's real displacement.

The place of matter is the plane, the duffel cloth that symbolically takes the role of a shroud, depository of the sacred substance collected from death. This is an opaque place with no deepness — it develops itself in time and in a first plane, bringing to it human being's deepest issues, of life and death, thus confirming Paul Valéry's saying that *skin is the deepest*.

Karin deeply envelops the body itself in her poietic, which corresponds to what classifies painting as a pure process that is, in actuality, a phenomenological relation towards the act of painting. In her work, we can see a line of thought that concerns and works with matter, which brings us to declare that painting always is an abstract experience, even when figurative, for it is the matter that serves as its conductor. In the same way, in an unreligious appropriation of Christian figures, she uses them in her present work, more as allusions than as forms. She perceives blood as the victim's shadow, be that the sacrificed lamb or the peon that makes it bleed in a ritualistic, laic, traditional and unchangeable manner — which is, according to the artist, also empathetic and respectful.

The thought that guides her work also brought her to work concretely with the concept of frontiers. In a first project, she planned on going to Argentina, Uruguay and Chile, collecting dirt from the many border regions and using them as matter for her paintings. Later on, she followed the killing of lambs in many different manners, in farms of these same regions, for new works with blood as in the works seen under.

For Karin, the transgression of limitations happens in the interior of this mentioned language, and at the same time it widens the new significations, such as when, in works of the year 2000, she began to insert works with blood in installations with other elements such as photographs. However, even these tridimensional works have panting as their guide. Her work is ferocious, it deals with the duality in respect/transgression to the limitations of pictorial language itself, which has always been her guidance.

This is seen in the *Sem Título* (No title) installation, 2001: a space is delimited in the ground. This delimitation is made of a raw, clear wooden raised platform, creating a small step up. Inside this space, there are gaps forming crosses, in which are fitted crossed, chassis-less, partially covered in blood canvases. Over this platform, a structure is raised, made of wooden deadheads in a darker color, forming a hollow rectangle whose superior limit's horizontal length

goes from right to left. Over this superior limitation of the form that is different from the other sides are hanged four aprons, three of which are stained in blood. The last one remains untouched; two of them are hanged in the parts that exceed the rectangle's limitations, and the other two are inside of it. This whole set is in the middle of the space, far from the wall; on it, behind one of the clothes, an enormous photograph in black and white is hanged, composed by two hands of which one can see black-dressed fists holding one of the viscera of the animal whose blood stains the artwork. Prints of the animal's viscerae over paper wrap up the installation. Karin's work at this point shows painting consistently abandoning its specific field, its matter, support, wall, unity quality of being itself in the world, to bring it all for itself, including elements from outside the field, such as photography, sculpture (of which the wooden floor can serve as support) and drawing. Painting's receptacles themselves are not conventional, such as clothing and crosses; these last ones are tridimensional objects that can be observed by all sides. What is seen in the end is an installation, something out of the field of painting. However, by the artist's trajectory's own logic, the fact that it is guided by a thinking that comes from and is about painting can be verified. It is an out-of-the-field in which painting is presence, guidance and power.

The clothing in this artwork began to make part of the support of other bloody works, adding up to the photographs, which often show them being worn by people. Some of them would become elements of an installation, and other would follow up as the works *Con el alma en un hilo* (2003) and *Caixa de Primeiro Socorro* (2005) which will appear next.

An analysis of the specific role of these clothing in this set of artworks was done by Viviane Gil. She affirms that the artist invested, on the feminine figure, liturgical vests stained with blood as someone who tells a tale yet hidden, but necessary to finish her talking as an artist, defying the world to find out about the mythical characters in the piece's own poietics' (2007, p. 190).

To this author, the clothing, which denominate parameters, are anachronistic because they evoke multiplicity of times and have many connotations. They can be interpreted in many ways: as traditional woman clothing (aprons, camisoles), as liturgical clothing (where the mentioned term comes from), as hospital garments worn usually by patients. All of these clothes are detached from fashion, subjectivities and historical time.

Using the said clothing (by themselves or worn by someone, and when worn, are in the artwork as photographs), the artist punctuates an out-of-the-field of painting that is conducted from within a

pictorial thinking, for these clothing are also “painted”, even if it is with the blood of lambs or sheep.

Con el alma en un hilo, 2003, is formed by a photograph and four drawings. The black and white photograph show a young woman sitting sideways to the spectator, with arms hanging down at her sides and head towards her own lap. She wears one of the light-colored anachronistic clothes mentioned before; in the place her gaze meets, a wide dark spot keeps spraying to every side. This stain is believed to be blood, based on the drawings that accompany it. The young woman is sitting in foreground, in a landscape that stretches itself plainly almost up to the highest point of the picture. A light hill, in the background, identifies the place: the *pampa*. The skyline is extremely high, and only a small piece of sky is seen there. This is simultaneously a photograph and a painting, an almost Renaissance-like picture. Not only the robes are anachronistic but the image as a whole is inserted in western painting tradition. Not only blood has connotation, but also the scenery, which is a limitation, a frontier.

According to Karin, this photograph was taken at Santa Maria Angélica farm at Paipasso, showcasing multiple origins, catholic and indigene (apud Gil, 2007, p. 185). It is situated on both frontiers, in both cities belonging to the *gaucho* in Brasil and the Uruguayans in Uruguay. Multiple limitations: the clothing and the body, the body and the landscape, the geopolitical spaces between them, the photograph as an evoking of painting.

In the picture's right side, to which the body is turned, as if pointing to that side, are four drawings in that first's same format, done with the same blood. Matter, the stains' shapeless factor, connect to the clothing and oppose themselves to the definition of picture. It is a multiple-sensed polyptych, in which everything evoked painting although it is not there.

Caixa do primeiro socorro (First-aid kit) (2005) shows the same young woman, on her feet and frontwards to a scenery much like the previous one, but this time it's a photo taken in another farm, in Uruguay. Again, there is the thought of frontiers, materialized in the artist's poietics, in the *place of action*.

The young woman's body also suffered metamorphosis on changing places. The seemingly frailty of the previous picture is now gone, giving place to an archetypal, imposing, monumental image, dressed in dark robes (this is similar do a parameter). Her body is frontwards: her head hangs loosely downwards and to one side, as if indicating the bloody clothing again, but on the dark fabric, the stain is less evident. This is a work composed of four pieces, separated between them. What joins the picture, of big dimensions, brings to the side

four drawings with blood, shown vertically, the one above all being on a dark background just like the clothing, making it different from the rest. In the foreground a long piece of wood (a cot or scaffold) is shown. In the three other sets, in the place of the photograph, are loosely hanged big pieces of fabric stained with blood, and beside them, the drawings. This is a unique/multiple work, on the wall but one which invades tridimensional space, mixing supports, languages, kinds of thinking: cross-bred work, out-and-inside the field of painting, within its boundaries.

Karin's already mentioned declaration, that painting is a pure process, puts on evidence the importance of poietics. Her painting, effectively, is guided by her creative conducts, which go beyond body-to-body with itself. Her motivations and previous choices (materials, supports, ways to work, theme of artworks when they exist, for example, the great number of works using biblical characters) define process, that body-to-body that occurs posteriorly. It is also fundamental, not only in the created work, but in the painting in the making, in its installation. This evidences, as so little do, in brazilian art, the clash between equilibrium and unmeasurement, between thickness and diaphaneity, between matter and material, between support and body of painting and finally, between the specific field of this and its expansion and insertion in an out-side-of-field, but inside of a visual thinking and a material imagination of painting. Karin faces and simultaneously respects the internal dialectics towards contemporary painting, facing its own physicality. That is to say, forms, even when they are shapeless, engendered to the constitutive tensions to the inside body of the work and the field in which is it inserted by its metaphors and frontiers/limitations that it carries along with itself, porous and fragile membranes, but which define its place in the fields of painting and in the world of man.

REFERENCES

- Chaia, Miguel. Karin Lambrecht: Arte, natureza e sociedade. In *Karin Lambrecht*. Porto Alegre: Margs, 2002
- Didi-Huberman, Georges. *L'Empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997
- Didi-Huberman, Georges. *La ressemblance informe ou Le gai savoir selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995
- Fabris, Annateresa. *Pesquisa em Artes Visuais*. Porto Alegre, IA-UFRGS, v. 2 n. 4, Nov., 1991
- Gil, Viviane. As vestes na série Registros de Sangue de Karin Lambrecht. In Cattani, Icileia. *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS e Editora da UFRGS, 2007
- Krauss, Rosalind. A Escultura no campo ampliado. *Revista Gávea*, n. 1, 1984
- Krauss, Rosalind. Bois, Yve-Alain., *L'Informe*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996
- Mèredieu, Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*. Paris: Larousse, 2004
- Passeron, René. *Pour une philosophie de la création*. Paris: Klincksieck, 1989
- Röhnelt, Mário. *Pintura: da matéria à representação*. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2011
- Soichita, Victor. *L'instauration du tableau: métapeinture à l'aube des temps modernes*. Paris, Klincksieck, 1993
- Teyssèdre, Bernard. Bachelard et "l'Imagination matérielle" en peinture. In Revault d'Allones, Olivier. *L'Oeuvre et le concept*. Paris: Klincksieck, 1992



ICLEIA CATTANI: Curator and art critic. Tenured professor, UFRGS Arts Institute (Instituto de Artes), advisor in the Graduate Program in Visual Arts. CNPq—UFRGS Researcher. History of Contemporary Art PhD, Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Published books: *Arte moderna no Brasil*, Belo Horizonte, C/Arte, 2011; *Mestiçagens na arte contemporânea*, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2007 (organizer); Icileia Cattani, Rio de Janeiro, FUNARTE, 2004 (organizer: Agnaldo Farias); *Espaços do corpo: aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul (1977/1985)*, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 1995 (co-author); *Modernidade*, Porto Alegre, Instituto de Artes da UFRGS, 1991 (co-organizer). Regularly publishes articles in books, specialized magazines and exhibit catalogues nationally and internationally.

DANIEL SENISE, 2892: BETWEEN BEING AND NOTHINGNESS, THE SPECTATOR

Michael Asbury

ABSTRACT: This essay investigates a work by the artist Daniel Senise entitled *2892*, which at first appears to be atypical within the oeuvre. It traces the production of compositional characteristics as well as the repetition of themes and figures within other more overtly painterly works produced at the moment of conception of *2892* arguing that there is a contextual coherence within the group as a whole. Whilst almost two decades separate the conception of *2892* and its first public showing, the essay then speculates on some interesting co-relations that exist between the site in which it was shown and the trajectory that the other painterly work concurrently took.

KEYWORDS: Baroque, Duchamp, Neo-classicism, Readymade, Sartre, Self and Other, The Shroud.

In 1992, Daniel Senise initiated a process of painting that would define his practice over the following decades. In the painting *Retrato da Mãe do Artista* (1992) the outline of a seated figure can be perceived out of the agglomeration of oxidised iron marks; a vague shadow in the background softly emphasises the subject, making pictorial sense out of the apparent randomness of the traces of nails. Another painting produced that same year bears the same title. Only slightly smaller in dimension the painting depicts a seated figure who now appears in what seems to be an empty dark room shrouded by a sheet as if having just passed away.

The following year, a similarly seated figure appears with its mirrored double in *Despacho*. This time the figures are not concealed by oxidation, nor by a shroud; instead, facing each other, they dominate the composition. *Sem Título* also of 1993, presents the same mirrored seated women, this time concealed by a shadow that envelops everything except the space between them. From this space the shape of a classical, archetypal, vase emerges. In 1994, the same vase reappears, now inverted into the shadow itself, in

the painting *Casamento* where a male and female figure seemingly walk around its rim.

The vase as an image is capable of evoking both the bearer of life as a symbol for the womb and the container of death through the figure of the urn, yet in itself it outlines merely an empty space. Senise's vase is formed by the mirrored image of a body, whose presence — through the figure-background segregation law of gestalt — is duly effaced. The vase can only exist by obliterating this doubled body, by making it a spectre, that is, present but not seen. From these recurring themes, death, memory, the trace and the shroud, it is reasonable to assume that the artist was experiencing between 1992 and 1993 a period of personal turmoil that overflowed into the work and that, in hindsight, would ultimately transform his practice.

Senise held an exhibition at Galeria Camargo Vilça in 1993. In the accompanying essay entitled 'Sudário e Esquecimento: uma tela de Daniel Senise nos diz que é impossível esquecer', Paulo Herkenhoff invokes Duchamp in order to discuss the tensions at play in Senise's work.¹ Suggesting that the background and figure dichotomy is transposed into the duality between world and work, Herkenhoff concludes that:

Na iconografia do Daniel Senise, um fragmento de um quadro, vestígio da história da arte, é um símbolo *Readymade*. Marcel Duchamp considerava que tudo partia do *readymade*, desde a pintura mais pessoal e, no entanto, extraída de um tubo de tinta industrial, até, em última análise, de um de nós, que saímos dos *readymades* que seriam nosso pai e mãe.²

These issues effusing from Senise's 1992-1993 use of readymade symbols, provide a way into discussing a work that he conceived then — but exhibited only this year (2011) — namely *2892*. The eighteen years that have elapsed between concept and presentation were perhaps a consequence of what Senise describes as his baroque character, his reluctance to leave things as they are, his desire to rework, to transform:

¹ Herkenhoff, Paulo, in: *Daniel Senise*, Galeria Camargo Vilça, São Paulo. Excerpt reprinted in: *Daniel Senise: Vai que nós levamos as peças que faltam*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011, p. 219.

² Ibid.

Acho que tenho uma resistência para limitar meu trabalho a um tiro só, a uma afirmação tão peremptória.³

It is appropriate, then, that the first showing of this work took place in the main lobby of a neoclassical building. Designed by Grandjean de Montigny, the former Casa do Comércio that now houses the Casa França-Brasil, is a vestige of the early 19th century French Neoclassical taste, during the Brazilian Imperial period, and that contrasts sharply with the excess of Colonial baroque.⁴

2892 appears to be an atypical work within Senise's creative trajectory. It is formed by two long white panels. Enigmatically entitled *Branco 2430* and *Branco 462*, these panels were installed along Montigny's neoclassical colonnade, facing each other and forming a long corridor - as if the artist wanted to separate the viewer from the architecture, from the world perhaps. Each of these canvases were formed by the amalgamation of segments that together form a grid. Subtly distinct from one another, one side is formed of almost square segments while the other by narrower rectangles approximately half the surface area of those on the opposing side. These differently-sized segments are in fact stretched double and single bed sheets. Conceived in 1993, the project consisted of donating white bed sheets to a motel and a cancer hospital. At the end of their useful life, the sheets were recuperated, stretched, and placed facing each other; on one side, those used by the motel (2430), on the other those from the hospital (462), forming between them a corridor through which the exhibition visitor walks. Unlike Bruce Nauman's *Green Light Corridor* (1970) however, Senise's 2892 does not oppress the spectator, there is no forceful containment or restriction, the space between simply exists as a thoroughfare. The numbers - which add up to 2892, the title of the work - refer to the estimated number of bodies that have passed through each group of sheets. As the captions make explicit, their distinct dimensions are determined by their previous use, by the association of the double bed on one side with sex, and the single on the other, with death. The sheets are not quite readymades. They have undergone a process directed by the artist even if his own hand, or labour, was not involved. We can identify certain marks in these surfaces: stubborn

stains, minute holes, areas that have been stitched, the faint traces of wear that betray the purity of their white surfaces. It is not so much a case of leaving the canvas bare, but rather acknowledging the fact that these are surfaces that have been washed, repetitively, again and again, after and against the impressions left by each body. The shroud is not the most appropriate metaphor either; the sheets do not offer any visible sign of the human body, but only signs of wear, traces that cannot be reduced to representations. Yet, while we cannot so easily identify the presence of readymade symbols, as Herkenhoff suggests with other works by Senise, within the limits established by this work, the spectre of Duchamp remains. Octavio Paz described Duchamp's *Large Glass* (*The Bride Stripped Bare by her Bachelors Even*) and *Given: I The Waterfall, 2. The Illuminating Gas*, (*Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage*.) as parentheses between which 'not so much the idea of art as the modern idea of the work of art' was contained.⁵ The placing of the spectator with regard to the work is also revealing:

In the *Large Glass*, the spectator must imagine the scene of the Bride's delight at being stripped; in *Given* he sees her in the actual moment of fulfilment.⁶

Octavio Paz's consideration of Duchamp's *Large Glass* and *Given* as standing as limits (pre and post coital) does not consider the ambivalence of the female nude in *Given*, which could either be experiencing 'the moment of fulfilment' or lying there, perhaps even dead, after an episode of violation. Seen under such a light, the machinations of desire and the sexual act become tragically consummated. Senise's 2892 could be understood as associating sex with death, not as the result of violence, but as a homage, or an act of mourning, for the loss of his friend the artist Leonilson, who died the same year this work was conceived. 2892 transcends nevertheless such interpretative reductions because it invokes not the sexual act nor death but that which is between, the life cycle itself. It appeals in this way for philosophical inquiry into the human condition: an invocation that is already implied by its title, which speaks of a multitude of bodies that, like the mirrored woman in his other paintings, remain spectral, invisible. Far from nothingness,

3

'Vaso Chinês, entrevista com Agnaldo Farias', in: *Daniel Senise 2000-2006*, Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, 2006. Excerpt reprinted in: *Daniel Senise: Vai que nós levamos as peças que faltam*, op. cit., p.249

4

Daniel Senise, 2892, Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, 2011.

5

Paz, Octavio, *Marcel Duchamp*, The Viking Press, New York, 1978, p. 87.

6

Ibid. p.106.

these apparently blank walls of sheets stand for the parentheses between which one becomes conscious of one's own being.

2892 also offers a means by which to reflect upon the creative trajectory of the artist himself by considering how the formal transitions of his work open themselves towards the spectator, the individual, the self. Within Senise's oeuvre, the image of the shroud appears as a process-symbol — or readymade symbol as Herkenhoff defined it — between *Beijo do Elo Perdido* (1991) and *Quase Infinito* (1992); concurrent with this, is Senise's use of doubling or mirroring methods of composition. The figure of the vase, as mentioned above, is one example, while in other works the gesture of doubling is more overtly imbued with sexuality. If we consider the *Beijo* and *Quase Infinito* as compositions that are themselves paired, interconnected themes emerge. The kiss as moebius strip, that infinite enveloping of outside and inside, is presented as the intersubjectivity of the self and other, body-less heads finding momentary unity in desire. When seen in conjunction with the latter work, the kiss however becomes shrouded in the certainty of finitude, in the ultimate impossibility of the fulfilment between the Self and the other.

By associating these two paintings the nonsensical concept of 'quase infinito' becomes related to the approach of the Self and the Other through the sexual act. An ontological question thus arises where we find something comparable with Sartre's notion of 'double reciprocal incarnation':

Thus the realisation of the Other's flesh is made through my own flesh; in desire and in the caress which expresses desire, I incarnate myself in order to realise the incarnation of the other.⁷

Yet such reciprocal arrangement between oneself as flesh (being-in-itself) and one's own consciousness (being-for-itself) of the Other as flesh, can never be complete, it vanishes as soon as it is consummated, since 'pleasure is the death and failure of desire [...] because it is not only fulfilment but its limit and end.'⁸

The totalising bond between self and other, infinite in its consequences, is broken by the gaze: 'In the primordial reaction to

the Other's look I constitute myself as a look.' (p.393) For Sartre this confrontation of gazes can only lead to the submission of one and the domination of the other. Relations between Self and Other are in this sense either masochistic or sadistic.

Alex Potts writing on Winckelmann's 18th century *History of Art of Antiquity*, comes to a similar conclusion to that of Sartre, only the object of the gaze is not flesh but its representation:

Winckelmann's prefiguration of a modern consciousness of the deadly stillness of the neoclassical nude works because, in his account, the blankness identified with the ideal figure, the stilling of emotion and desire in its perfected marble forms, is coupled with an intense awareness of the kinds of erotic and at times sadomasochistic fantasy that could be woven around such representations of the body beautiful.⁹

Senise's sheets in other words, need to be blank, they cannot even hint at the trace of representation contained in the shroud, since this would interfere with the consciousness of the spectator. The image of those bodies has to be denied otherwise a sexualised gaze emerges that disrupts the state of being-for-itself in the spectator. We have so far described a work that places the viewer between two blank walls. The viewer, now the subject of the work itself, stands between the site of conception and that of death. Both of these have taken place; they remain in a past that the viewer conceives in the present. The structure is a device that has two functions: to cause a space of separation (between work and world) from that which is beyond and to encourage in the viewer the awareness of her or his own condition of being. The work achieves this by rejecting any form of representation, because to do so would lead only to the constitution of one's own sense of being as a gaze. The architectural relation that the installation creates is therefore crucial. Heidegger writing on the Greek Temple in his renowned essay on *The Origin of the Work of Art*, claims that:

It is the temple-work that first fits together and at the same time gathers around itself the unity of those paths and relations in which birth and death, disaster and blessing, victory and disgrace, endurance and decline acquire the shape of destiny for human being.¹⁰

⁷ Sartre, Jean-Paul, *Being and Nothingness: an essay on phenomenological ontology* (*L'Être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique*, originally published in 1943), Citadel Press, 2001, p.391.

⁸ Ibid. p.397.

⁹ Potts, Alex, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the origin of art history*, Yale University Press, New Haven and London, 1994, p. 2.

If we think of Senise's 2892 as equivalent to the vase that holds the ambivalent condition of being the space of conception and that of death, while also segregating that which surrounds it, then we can conclude that the installation produced a form of veiling of Montigny's neoclassical architecture that both obscures and frames it. It frames in so much as it summons such themes back into the building, emphasising even if unconsciously, the relation with the image of the corridor and Montigny's architecture.

Montigny, himself a product of the enlightenment, emerging in the wake of Jacques-Louis David and the rise of neoclassicism, imbued his designs with the ideal of architecture as the embodiment of reason. For the architectural historian Milton Vitis Feferman, Montigny's architecture can be framed within the context of the re-elaboration of the symbols of life and death within the neoclassical symbolic language:

O Iluminismo radical francês, base filosófica da revolução, é obviamente um movimento anticristão, anti-religioso e de caráter civil, que tinha como problema a substituição daquelas imagens religiosas por outras que não fossem apoiadas na tradicional cultura greco-romana.

[...]

Mesmo depois dos movimentos anti-religiosos, durante a revolução francesa, a imagem de uma caminhada rumo à transcendência continua a ser feita sob a forma de símbolos, que mostram como o ser humano pode transcender rumo a uma vida futura, desde que suas ações simples e positivas do presente sejam feitas, por exemplo, em prol do bem estar da sociedade.¹⁰

Writing specifically on Montigny's symbolic language, Feferman elaborates on the implicit morality of the architecture:

A idéia de opor um templo inferior e um templo superior, idéia geradora que Grandjean perseguiu em seu projeto, apóia-se na associação de um templo superior iluminado oposto a um inferior

obsurecido formando uma imagem dual entre a verdade radiante do caminho do bem em oposição ao erro e a sua obscura ambiência propícia para a autoconstrução e expiação do erro. [...]

Os dois espaços são simbolicamente interdependentes demonstrando que o erro e acerto são as duas faces de uma caminhada humana unitária em que uma depende da outra. A salvação se opõe à perdição no caminho da iluminação final.¹²

Judeo-Christian morality is implicit within the very notion of the Cartesian Cogito, since if we are aware of how things appear to us but not how they are in themselves, then such phenomena can only be understood as a product of our own mental contents. In order to avoid the solipsistic trap that this argument inevitably opens, Descartes would himself rely on Divine intervention as a form of reassurance that the world does in fact exist beyond the individual's consciousness. The very idea of reason therefore necessitated the transcendental self and the omnipresent divinity, the singularity and the totality.

Although speculation is rife on the meanings of Duchamp's *Given*, within this context it could be helpful to understand it as a comment on the fall (la chute) of the enlightenment (l'éclairage) through the invocation of the body. The neoclassical simplicity and grandeur of the human form is disrobed by Duchamp's juxtaposition of Reason with Voyeurism. The nude is taken off its plinth and left, discarded laying upon the landscape. It is as if the body by integrating nature rather than standing above it (as in Heidegger's Greek Temple), accompanies the libidinous act that transforms the apparatus of single point perspective into a peep show.

The unitary human path which is materialised through neoclassical architecture is similarly interrupted by the walls in 2892. If we are to associate the Cartesian notion of Cogito, as analogous with the single point perspective (the self as gaze), then Sartre's 'dismembering' of the being through the disjunction between consciousness and flesh would require a form of doubling or mirroring device. In this way the symbolism invoked in neoclassical architecture, which relies on a 'unity of its paths' becomes fragmented by that which determines the very limits of the path: the mirroring of the sites of conception and death. The white walls that place the viewer between these limits, disrobe the transcendental self that the architecture addresses,

10

Heidegger, Martin, *The Origin of the Work of Art*, reprinted in: *Martin Heidegger: Basic Writings*, Harper & Row, New York, Hagerstown, San Francisco, London, 1977, p. 168.

11

Feferman, Milton Vitis, 'Transferências imagéticas na arquitetura', *Architextos* 067.01, year 06, Dec 2005. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/architextos/06.067/395>>. Accessed November 2011.

12

Ibid.

encouraging the awareness of the self as both being-in-itself and for it-self, as consciousness and flesh.

These speculations on the nature of an atypical work may in fact offer a means of thinking about the disjunction of sites in Senise's more recent work, which since 2000 often have relied on techniques of single point perspective. Not so much the baroque inability of leaving the work as it is, readymade, we find here a return to the process-symbol of the shroud where the imprint of decaying architectural surfaces such as floorboards are captured and reconstituted as perspective views of structures that could either be in construction or in decomposition. The point of view from which these perspectives are constructed is frequently positioned from the ground. It is as if the observer is lying down, fallen to the floor. Like the figure in *Given*, it is not clear whether the position is one of demise or rest, or whether the spectator, placed on the floor, displaced from her/his vantage point remains a voyeur or has become the very subject of the work. That to which the shroud refers to.



DR MICHAEL ASBURY: is an art critic, art historian and curator. He is Reader in the theory and history of art at the University of the Arts London, where he is also a member of the Transnational Art, Identity and Nation (TrAIN) research centre and the CCW graduate School.

PAINTING AS A QUESTIONING

Carlos Zilio

Translated by Ana Carolina Azevedo

ABSTRACT: This article analyzes the making process of my painting. Since the historical feeling of the crisis of modernity, painting has always meant to me a manner of comprehending the amplitude and meaning of the said crisis.

KEYWORDS: painting, crisis of modernity, contemporary art.

In the second half of the 60s, the crisis of modernity in Brazil, already predicted by the end of the Brazilian Constructive Project in its Concrete Arts and Neo-Concrete Art versions, gained its definitive expression in the movement known as the New Brazilian Figuration. The premises of this production could be summarized into some general principles: execution impersonality, which implicated the possibility of reproducibility of the work and the questioning of its authority; the interaction between work and spectator; the non-hierarchy between high and low cultures, and the connection between arts and politics. My work of art rises inside this context, marked by these questionings that therefore were already found outside the logics of an ontology based in form.¹

The discussion that my work lived through in this period is that of placing itself in a culture that was entering — even peripherally — the scope of consumer society. Distancing myself from the interest

* Author's note. This essay is partly made up from points made on many other critic texts on my works. It is based upon a talking I gave to the Ciclo de Palestras organized by Prof. Idéia Cattán and whose theme was *A Pintura em Seu Campo Específico* (Painting inside its Specific Field) at Fundação Iberê Camargo in 2010. It is a part of my CNPq research.

1 I have been present at some of the most important exhibitions from that period, such as *Opinião 66* and *Nova Objetividade Brasileira* in 1967, both at MAM, Rio de Janeiro.

by autonomy of form, what had become important was the presence of the image linked to a verb, as a source open for experimentation. The important thing was the potential of communications with the public and the possibility of activating the circuits of political relations, in a way to operate a maneuver of social de-alienation. In a second moment, already in the 70s, this experience begins to incorporate new sources that reverberate directly in the period's production and in my work. Duchamp displaced this debate and language to a more norm-defining field on putting the radical aspect of the question of art's own nature. On the other side, if the tradition of Brazilian constructive art had already suffered a rupture, the endurance of its lesson remained and this time, Minimal and Post-Minimal will also relocate questions that renew the possibilities of phenomenological investigation.

Moments of this trajectory can also be detected in my work since this period. A lunchbox that, when opened, reveals a face overwritten with the word LUTE [Fight] on its mouth (1967); a so-called "businessman" suitcase that, when opened, reveals many metal nails (1973); or wooden structures over which rock blocks are balanced in tension (1976). These are three examples of the process I've mentioned.² The experience one can obtain with my production between 1966 and 1976 is that of the delusion of modernity. From this point on, to me, it was a matter of understanding the broadness and meaning of this crisis, of analyzing its premises and canons, in a way I could extract from this discussion a pertinent historic relation. To do such, I've chosen painting, which was in the core of the crisis of art on account of having been modern and classic art's paragone. Not by chance, all of Greenberg's formalism concept has painting as its core. Above all, choosing painting was a demonstration that I understand its potential as a theoretical field capable of proportionate a critical and productive point of view, because of the said discussion.

This period of new challenges necessarily has to be thought from the referential point of view of my living in Paris from 1976 to 1980. In this respect, Paulo Venancio Filho makes an interesting comment: "Would the fact of vanguardist artists and political commitments being the starting line to Paris' mystical pictorial tradition's discreet presence (probably the last one since Eduardo Sued) be an irony of art? To find pleasure in an overdue artistic wager, in a unimpeded terrain of modern claims which must account for itself only, is to be considered compensation, payback or political delusion? To

2 To read my works mentioned of abridged in this essay, visit www.carloszilio.com.

go back being an artist with no ideological pressure but instead replace it with another, absolutely private one, is indeed the same existential commitment".⁴

Contrariwise to artists from previous times, on arriving at Paris, I knew, as my generation knew, that the city was no longer this world's center of art and that New York notoriously had occupied its place. However, Paris proportionated me a location far away from pressure, and so I could obtain the critical displacement needed for the reflections I had to do about my artistic and political doings — thus, a double critic imposes itself, and immediately relocates to the center the artistic and political vanguardist view, ones that had been, up to this point, inseparable elements of the art and political relation. It becomes an evidence that both views (political and artistic) took themselves as natural consequences of a teleological historic process that consecrated them both as historic truth.

To remake a relation with History, and particularly with the History of Art, was a potentiality that existed because I was living in a city that made possible visitations to places from the Louvre to the Pompidou-Beaubourg Center, which was inaugurated at the time, with a great retrospective by Duchamp. Besides the immersion in parisian museums, French culture itself would have had an important repercussion in my formation, overall by means of the Annales School and the New History in its long duration sense, from Foucault's view of archeology and Hubert Damisch's conception of art history as a transitory process, that is, that History of Art is diachronic and synchronic, linear and simultaneous.

If painting is to me par excellence as a support that transits between past and present, to retake it means to understand that it had new a negative meaning, a radical discontinuity towards the world, as if estranged from it. That understanding of the crisis, of epistemological discontinuity between the support and the realistic that guided my relationship with painting.

Painting was put by history in a bad place, and to maintain its critical potential it should therefore put itself radically in the center of the crisis. To paint became, to me, to paint the painting.

Seen from a more productive angle, the work of some artists began to have a referential value in my work process. The establishment of a transitory relation that approaches Cézanne and Jasper John's ideas as the relation between modern and the modernity crisis. Cézanne's doubt is taken not as a method in the relation between sensation and real, but as an argument in the discussion of painting's

reconstruction with its historical pertinency. Barnett Newman, on the other hand, proposes a conceptual complexity and the possibility to overcome formalism as a conception of the history of art raised on the concept of sublime, next to Meyer Schapiro's concept of signifying form. These are possibilities to make the debate of painting fit an ambit of reflection, away from the demand dictated by correction devices to the likes of the art system.

To paint caused to localize, in the scope of pictorial production, productive issues capable of revealing a thought on painting itself. These objectives were defined by cultural and theoretical approaches, always referenced in pictorial pieces. Between approximately the years of 1980 and 1985, for example, I put myself to think about what is called "brazility", that is to say, a certain view of the brazilian art that is present since the year of 1920 and that kept going strongly until the beginning of the 60s.

In a way, that would translate into my practice of putting myself in front of certain works by Tarsila do Amaral and the entire oeuvre by Alfredo Volpi, besides the evocation of a geometrical feelings given by Rio de Janeiro's scenery in the relations between mountain, sky and sea. In the same period, Greenberg's essay on abstract post-expressionism makes me think of a series of questionings that objectively result in seeking for a relation towards the chromatic and spacial sense of Monet/Volpi's, Matisse/Manet and posteriorly Rousseau's works. "Brazility" and abstraction, forwarder to a limitation border, end up in an excess that wanted to explore Rousseau and exoticism.

On this forwarding, Wilson Coutinho wrote: "It is a dialectic of return with the conscious sense of present. In this system, Zilio's work does not seek to turn back, but to clash with a complicated net of plastic questionings. Never, in Zilio's painting, will an encyclopedia of straight quotes come up, but it shelters procedures and problematic questions nonetheless. How to make "plain painting" become "committed painting", a painting of extraction of layers or combination of procedures to both altitudes? At the same time, how to keep a pattern of recognition — astuteness that does not wish the forgetting of Barnett Newman's existence — of sublime integrity. How not to forget it in a painting that does not wish sublime anymore? How to push it away, keeping it and afterwards how to come up to Rousseau, not forgetting to recognize Matisse, or Newman himself? ... The fascination is to organize a problem around a procedure that I've come to call "austere", that does not

recognize common iconography so as to make it excessively strange.⁴ To finish an investigation is like finishing a game match. From that point on, another match is taken, that is to say, one that deals with the re-definition of new pictorial issues to be its goal.⁵ The next match would begin by the year 1987 and its spark was to take the blank canvas as the erased board of the previous iconographic excess and the field of the plain exercise of subjectivity. Again, elements (sandpaper, nails, saws) that previously composed my repertoire in the so-called political times reappear, and now they trace lines and planes and open themselves to a more existential issue.

A third movement, another starting line, can be seen between 1992 and 2004. It was the taking of an abstract model as the basic pattern of occupation of the canvas, and from that point on, practicing to the extreme all possibilities this pattern and neutral color that I used would give me as modern repertoire's investigation possibilities. If painting is said to have been killed by the crisis of modernity, the main issue becomes to consider once again the possibility of its re-definition. Some dialogues are inevitable: Robert Ryman and his analysis of the pictorial process; Newman and spaciality as an investigation method. When this layer of references has been used to its whole extent, both process and spaciality take us, inevitably, to once again go over this issue in the foundations of Picasso's modernity. In the same line of thought, Giacometti and Morandi become a part of it by a different temporality than that vertiginous, generally identified as being the modern one.

As a sequence and unfolding from the year of 2000, orthogonality, dialectically, gives space to a circularity that occupies the canvas. The circular gesture's continuity on the canvas' surface emphasizes the presence of the body that paints and the body of the spectator. This body evoking reminds us of Rodin but, in this case, the drawer's one more than the sculptor's one. The line's sinuosity and its rhythm allude to Matisse as well.

The quotes made in this essay, from excerpts of many artist's pieces to references to my work, do not refer to a logic of influences connected to objective procedures. What is at stake here is their inducing factor, very helpful to formulate my successive approaches of painting's investigation.

Another detachment, a new starting line, occurs around the year of 2004 and has a duration generally accepted as nowadays. If up to

this moment the historical references to artworks have worked as key points to paint paintings, now it tends to mainly wrap itself close, taking its own trajectory as its own basis, although always being subjected to new stimulus from the History of Art. With special highlighting, the relation towards my paintings from 1985 to 1987 are seen once again. These are artworks of grief. Not by chance they also showed a subjective dialogue with the abyssal and obscure colors from Rothko of the series "Seagram building". Considering, altogether, these mediations, the grief comes more as a reflection on the exercise of grief in painting than as its own existence.

This already lengthy trajectory of permanent debate over a strategy for developing complex questions, seen in painting and systematically faced, gives the whole work a unity quality characterized by fragmentation. The result is a permanent issue on the theoretical density that painting's support brings from its long cultural and historical existence. This ploy's sense, as I've procured to develop in this essay, is to investigate new possibilities of configuration of painting, to keep its cognitive value and to create a singular pictorial thinking.

Carlos Zilio, 2011

5

The concept of game and starting line here used were made up by Hubert Damisch. Read on this matter the explanation by Yve-Alain Bois in *Painting as Model*, MIT Press, 1990.



CARLOS ZILIO: Artist and researcher linked to the PPGAV/UFRJ (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro).

INSIDE AND OUT OF PAINTING

Paulo Pasta

Translated by Ana Carolina Azevedo

ABSTRACT: In this essay, the painter Paulo Pasta seeks to tell a story from within his own work; that is, from the forms he used as motivation of his painting, the author points to the main questions that made his experience. A relation mediated by the making, in which he seeks precisely to build a reflexive distance between the project and the real experience of painting.

KEYWORDS: painting, experience, color, form.

Sometimes I see it and then paint it. Sometimes I paint it and then see it. Both are impure situations, and I prefer neither.

Jasper Johns

To me, painting was as far as I can remember a self-discovery. I have no other connection of intimacy to any other language as I have with painting. To find it was to find vocation. That made even more clear in the crucial moment of professional choices: I've always said I can have been through many crisis, but not through that one. I understand today the level of ideality existing in my condition, and I think that such ideality is an important aspect to understand my work.

I've promised myself to follow this path as pathway towards fitting in the world. This way, painting has always been a very inherent activity in my own life. Today, I see that it seems to want to convey, in an equally very close, dosed and abstract manner, my own story. With that, I mean as well that my work has never had a projective meaning. It can be born within an idea, a wish, but what I seek for is precisely to avoid that this wish comes too soon in the project; maybe painting, to me, is the building of this distance between desire and project. Seems to me that painting had to tell by itself the slow transformation of lived contents, in an indirect and condensed way. That would be its manner of imitating,

in an abstract form, the contingencies of life. I say "in an abstract form" because I think that the forms I choose to paint look very much alike the real schemes. And it is in this slow updating and maturation of such systems or sign that sense is made.

I like to think that a given painting would be ready when added to it all my stages, when condensed all my sensations. Only then I can recognize myself in it, only then it would gain a kind of ideality and suspension. For that motive as well it is perhaps a little slow: in a sense, it is day after day and paint over paint. And, if my themes and my subjects are of long duration, repeating and unfolding themselves, it would precisely be because only thus it would effectively become mine and deeply recognized by me.

But, as I was saying, it all started pretty soon. To see paintings is to me equivalent to the pleasure of painting. And it was looking to paintings, the reproductions of the works of masters of universal painting, that strengthened my taste. The pictorial surface was always the element that seemed to join my sensation to the world. This feature plus color were the elements that gave foundation to my taste and confidence to go on with my choice.

In the beginning, I used themes common to painting of gender. Sceneries and still nature, in this specific order. I indiscriminately liked Cézanne, Van Gogh and Monet. But I think it was from Cézanne's lesson that the comprehension came to me of what would come to be the differences between seeing and painting: the discovery of a true pictorial construction.

Also moved by its example, and not only willing to portray a local landscape, that I moved on to a series of drawings themed with sugar cane plantation. In this moment, I was thinking that I would have to build a solid basis in drawing only to then experiment with paints. (By that time I would suffer, without any knowledge of it, a common contingency to a great part of modern Brazilian painters which has its origins in the program and teachings of Paris' school of fine arts, where many of our artists studied and graduated). But these were colored drawings. They did not make use of just line or outline. They already pointed to the needs of a construction mediated by colors and pictorial values.

In this period, I had already put my eyes on Matisse's paintings and I thought I just had to do something like that. I can also say that this painter has always been present as a role model during the whole process of me as a painter, with a little bit of variation of the aspects of his influence, according to the time period. I could also affirm that, if I think my possibilities of expression by color to be supported in his example, it was also through this example that I could attest my difficulties in using them alive or contrasting.

I use to think that the admired Matisse's painting would be, for me, an ideal or something like it, and that it would be in the difference and distance that I establish towards it that it would be better revealed who I am.

When I began using paints, the natural choice would have to be oil, be it because of its history and tradition or its expressive power; but the technique I chose to do a series of paintings after the referred drawings was gouache. I was looking for a matted, water-born paint that didn't have the occasional artificial aspect of acrylic paint. (A water-born paint would also make the passage of drawing to painting seem more natural.)

During a whole year I did paintings with gouache over paper. These works already brought with them the marks of yet another great influence: Italian metaphysical painting. The aspect of stopped time, of suspension, in these paintings, has always seemed too close to my own sensations, and the color palette as well. Many of them looked dehydrated and coming from an emptied world, alike Morandi's colors. Morandi is the painter that gave me the key to escape from metaphysics. The world in his paintings (the carnal, physical world) seemed to have gotten away so as to make last one thing from that which is durable in the world. Thus, he kept himself, in a way, always a metaphysical painter, but substituted the title, the rhetoric of movement, by the adoption of a repertoire much more connected to the daily life. (If, at one side, I owe a lot to Matisse, on the other side I owe a lot to Morandi too. Maybe this homage between both of them can be explained in my formation's idiosyncrasies, and there I could also include Volpi's paintings without damaging a possible notion of coherence.)

These works on gouache were unequivocally figurative. Mannequins, instruments such as hammers and scissors, tables, chairs, hats and plaster molds were frequent motives. After a year of work in this direction, I went back to using oil paint, now with the add-on of bee wax (a means also called wax varnish), which opened up new expressive possibilities in my work. This gave oil a darker light and straightened the passages between colors, and, if I may say, created a distinct temporality for slowing light down and making it less luminous.

I gradually abandoned the metaphysical concept of objects as well, and began searching for a repertoire of more simplified forms. The successive oil and varnish layers began to erase images, turning them into image vestiges. These corresponded as well to a more resolute disposition of the canvases surface, which became gradually more plane and topographical. These pictures were architectural forms, essentially. Arches, pediments, ogives that, at the same time they

connected myself to the past, gave me the possibility of structuring the painting as a plastic, autonomous field.

The way which these pictures were painted also evoked the said past: they came up while I removed the last or next to last layer of paint, in the colors of the previous layers. Looking back to that time a couple of years, it occurred to me to think that they thus realized a kind of drama of painting, of a serious space of painting, and that it was born from the desire of a young artist looking to get closer to this language so engraved in history already.

After that (and "that" was already in the beginning of the 90s), as a manner of painting in a way to reveal less traces of painting itself, to make it more affirmative and less referential, I began to make the series I call "shards". I began by reproducing the image of a floor made up of ceramic shards, which was in fact my atelier's floor, and organized them into a random pattern. Next, I organized these shards as autonomous elements, which proportionated new formal arrangements. From that point on, I began to use paint, instead of withdrawing it, and I think that this way helped me to achieve that what I still desire to acquire more of: the presence, the present.

The tonal passages were built by the successive adding of paint layers, but it was hard to break with the general tonalism, once I wanted to do it using a second and a third color (I had never thought my painting of that time as monochromatic; this characteristic was acquired unintentionally, rather one of the many eventualities that happened to me during my career.)

After five years working towards that goal and seeking for bigger and less fragmented spacial unity, I began to paint what seemed to be the space between arches, which were used in previous works (where I worked with many architectural forms), making this research result in images similar to columns.

There were still denials, hidden areas of previous paintings, but when they had a more defined and structured space by these forms, colors could then vary. With this aspect, I think I've gone forth in my search of that which I call the "present", of accepting contrasts present in reality. The manner that I painted these "columns" also suffered variation. If previously, in the "shards" series, I had used a smaller brush and went on with it building the pictorial net tiny streak by tiny streaks, in this new stage I could also, because of wider forms, magnify the brush's size and accomplish more plain and uniform colored areas.

From these "columns", I obtained a larger number of variations. New articulations appeared: from the space between them, the shape of some kind of sharpened pencil came up; withdrawing the third columns, I had an empty space to be lightened up by color; two

forms which looked like bottles (in fact, the “pencil” itself, but with a longer and round tip), in symmetry, made appear between them yet another column, etc.

Simultaneous to this research, I began a series of works inspired by the shape of a toy spintop. Just like with the shards, what came up in the beginning of this new series was the emphasis on shapes, on the theme. I valued the spintops, forgetting a little bit of that which is most interesting to me: the activation of space where things are, a space made up of fullness and emptiness, always mingled together. By making the spinning tops and the space to come together, that is, at the same time, is when I began to expand them to the canvas’ limitations, thus creating for the first time big shapes that did not fit into the canvas. With that, I found out other shapes between the drawn spintops: hour glasses, upside down goblets, and so on, which became the new themes.

The more elements I have to paint, the more possibilities to my work I accomplish. That contradicts a little bit what most observers describe as being the first thing to notice in my paintings, which is color. In fact, I think it is due to this widening of forms that color gained more space and strength.

I also think sometimes that this strength or saturation of some colors that I use would come to compensate the forms that become difficult to be seen, precisely because they are immersed in this chromatic density. These form-colors become strong, but also veiled. Maybe that is the origin of the tough conquer of a certain calm, beating, hidden energy that they possess.

When I think about light, I also think of the form (just like colors only exists because of each other). I do not disassociate them in the elaboration of my work. I’ve always liked colors that bear light, and in this aspect I recognize a point of union between previous and current paintings. My colors are composed, they come from a derivative palette, that is, they’re colors made up from the physical palette, of physical colors. I like them when they abandon their industrial characteristics, when they begin to go through the process of experience, when they may become other colors, when they modify themselves through the neighborhood, when they are added to each other and suffer mutation. I used to use that metaphor of the fruit to characterize them. I am satisfied to believe that pictures mature in front of me. A fruit also accomplishes the highest stage of saturation of color and taste when it’s ripe, but in the next day it may become rotten. Colors become rotten as well. I would like my colors to have something analog to that, that they would be at the same time intense and abandoning, a perfect wed of beauty and extinction.

It would not be an exaggeration to think of the forms I use now in my work to be transformations, a species of slow transformation of forms that first occupy and build my doing, and that were described here. In this sense I can also say that they possess origin, or to say it better, that I can figure out where they come from. I also think that this isolated fact wouldn’t be enough to explain them, such as I know this will of coherence and organicity may most of times come against a more airy condition of painting. But I have had more estimation for this aspect of my work. It seems to me that today, I am more distant from my origins, and thus my work seems also to ask less of these strengths that were essential to it before. The new — and not the novelty — would be the question of my whole work, and of all new painting, and this question I believe acquires here a problematic nature, precisely for this work also seems to desire structuring surprise, or prevent it.

I also think that passages, be them from a colors to another, or a theme to another, as much as a condition to another, would be one of the most important vector to comprehend what I do. Passages would cause, invariably, changes and transformations. Now, how to transform and at the same time identify myself with what I do? Maybe that is where my attachment to series, similar form’s unfoldings and the desire for each work to bear witness of that which has been lived comes from.

Looking to my current painting, I notice that it was progressively abandoning a kind of interiority, of essence, to become more fluid and agile. I do not possess much identification with artistic languages or paintings that make reiterations of the superficiality of the world a critic to this same state of world. In this sense, although I know how to evaluate its importance, I’ve always had a difficult time with Pop Art. I would rather see works in which this place is pointed by its absence, not by its ostensive presence. When I accomplish creating this space in my paintings — this kind of emptiness — I recognize in them the same contents as my beginning pieces, those of more influence in the metaphysical movement, only this time this condition would be given more to the formal construction than by figuration.

My works gained these features I call fluidity and agility by the year of 2004. I can identify many factors that collaborated to this. I remember seen with a lot of interest Sean Scully’s room at the Sao Paulo Bienal in 2002. They were big paintings, of a plain composition, to which the big task of constructing light was assigned to color. Light emerged by means of counterpositions as well as superpositions between themselves, thus the painter reached a surface unequivocally

pictorial and a harmonization through luminous atmosphere, which reminded me a lot of Matisse. I remember also the canvases inside the screen, that is to say, small canvases inserted inside bigger ones, as if they were “breaking” this referred harmony, and at the same time they seemed to repose the question about the theme of the work itself: painting within painting.

In 2004, I became aware of the south-african writer's work J.M. Coetzee. I read many of his romances with much interest and was also impressed with the manner with which the writer accomplished transforming literature in his own theme. Many time, its narrator, in third person, was also a writer or literary critic, thus duplicating the narrative, making it stronger and ambiguous. I would avoid the term “metalanguage”, in both cases — the painter and the writer — because I believe that both seek to insert themselves in a different place than that one. To me, it is like they were working on the eternal and recurring theme of question by the sense of making, thus transforming their own work into fiction. (The work's emptiness, to me, was always the question of what should I paint). Also in 2004, I presented a series of paintings in which I applied many forms similar to the one I denominated “beams”. In fact, this name occurred to me because these forms suggested building beams, where a vertical beam made a horizontal beam suspended. Inside these bigger beams — the vertical and the horizontal making an orthogonal arrangement —, a smaller one would be inserted, as if they reproduced themselves, or as if one could contain the other, suggesting thus that the theme was born within itself, or mirrored itself. Like I said, that was suggested to me by the two examples from artists mentioned above.

Proceeding thus, I could also vary thickness, places and proportions regarding these beams. How they organized better the space, leaving it more dynamic, and also my colors, I think, were better organized by them as they became more rapid and contrasting. When the beam came down, that is, when the horizontal one was lowered, the shape that was formed was that of a cross. By the same impulse, I doubled it. I made it two. Two crosses was my theme and my motive for five years, and I still work with this shape's unfoldings up to now. I got from them a bigger activation of space, making it planer and defined. I abandoned as well the construction supported in hand and pencil: if before I constructed forms freely, today I have the aid of sticking tape to obtain better precision. This aspect also collaborated to give these works a bigger mobility, even if subtle. The screen's shape also got bigger, and by means of this procedure I think I accomplished re-powering that kind of modesty towards the presence that has always marked my works. I think the same

about the usage of color: if latency of forms made it come up as wrapped in languidness, now they are ready quicker.

The mentioned two crosses were unfolded into three crosses. Today, this space I created from three elements was simplified: I took some parts of these pictures and this emptiness is filled by color. In this game between picture and background, as I've sought to describe, colors is the filling, creating thus an ambiguous place for painting. By the way, it was thinking about this constant game that I began a series of paintings entitled “*funâmbulos*”. The name, of course, was suggested by that which brings ambiguity, on addressing the unstable equilibrium between one shape and another: *funâmbulo* is the man that walks on the tightrope. A certain funambulism between one thing and another would be precisely the zone of indecision between these things, or between forms and colors. The forms I use look like the “bottles” in previous paintings, between the one standing up and the one on the ground, they make appear between them another form, at the same time background and image, in a constant permutation.

I understand I can't affirm many things regarding my work. To affirm in the sense of seeking having with it a distanced relation, inserting an analysis that would put me invariably outside of it. I could seek for a poetic solution, a poetic writing. But I seldom believe this form would make me come up to a fair self-observation. I seek to reconstruct a little bit of its internal history, narrated by means of its forms. Its sense, wider and more complete, of course, is not of my knowledge, and I believe it must remain thus. In this key, I believe also that my painting will always be forwarding (regarding my position). What I can see of its meaning are only those particularities that induce me to make the possible, possible. I wouldn't know for example to say what I've already said about my choice of colors. I can point with much precision the chromatic palette of some painters with which I possess deep affinity: for example, Bonnard, Diebenkorn, Brice Mardem. But the palette of these painters is not dissociated of what they paint. The chosen themes or the formal solutions found by them do not dissociate from an expression by these specific colors. There is always, to me, a bigger affinity between that which they paint and the way they do it. In a Bonnard's green and mauve self-portrait, these colors would also be this portrait. They are its form, once they cooperate in a fundamental way in its sense. The same could be said of a scenery called “Ocean Park”, by Diebenkorn. The landscape portrayed there are also colors. Colors build this space and are constructed by it. I believe that it has been made clear to me, that which painting has to do with how to paint. And I believe even more in the strength and

value of the artwork when these themes come internally, engendered and transformed by previous motives, in a species of self-feeding. A new motive would have to be filtered, decanted by work, until it has been absorbed by this kind of system that I seek to build. But here, the question would also be fitting: which system? I would not know how to answer that, maybe because it exceeds myself as a producer, but it would obey the same needs to identify painting, my painting, its time, with the time that was lived. Up to that point, I think, more impulsive actions, arbitrary choices and voluntary ones would not have way. Like I've already said, I need to recognize myself in the paintings, in what is possesses in the result of added states, to understand it as ready. I walk in the measure the work also walks, and I recognize it in the measure I'm recognized by it. Temporality and duration would thus be the dimensions where operations in which my work seems to be based on occur, and on this path I put myself, distant also from separations between form and content, and from its equivalent time-space relation. Sometimes it occurs to me to think that my biggest "issue" would be in a kind of unsolvable question, which is that of being inside and out of painting at the same time. How is it to be inside when you are outside? Maybe it comes from this endless permute, between positions that would like to coincide, this infinite desire to "posses what possesses you", as in Manuel Bandeira's famous quote. I seek to extract the sense and strength that update my work.

December 2010



PAULO PASTA: Born in Ariranha, São Paulo, in 1959. Painter, drawer, engraver and professor (painting and drawing) at the Department of Plastic Arts graduation program at Escola de Comunicação e Artes/USP. He graduated in plastic arts at the ECA/USP, in 1984. In 2011, he obtained a doctorate's degree in arts from the same university. Since the year of 1984, he's been exhibiting his work. His doctorates title is *A educação pela pintura* (Education by painting). It was a reunion of essays already written in the area of Arts. This monography accompanied an exhibition of recent works in the Mariantonia Center, in March 2011.

RAREFACTION: IMAGETIC PARADOXES

(CROSS-BREEDING IN THE PICTORIAL POETICS OF A RAREFIED VIDEOGRAPHIC IMAGE)

Ricardo Perufo Mello

Translated by Ana Carolina Azevedo

ABSTRACT: This brief essay was based on the subject “Processos Híbridos na Arte Contemporânea” (*Hybrid processes in contemporary art*), lectured by professor Sandra Ray in the Post-Graduation course of Visual Arts, UFRGS. Here will be presented some of the main ideas of the research on visual poetics that is being developed in the course, punctually considering the concepts of cross-breeding and hybridism and their respective applications as theoretical instruments. The research encompasses photography means (as the producer of images that, through a precise process, are faithfully painted) and paintings means (as the result) in its intersections, being its main historical referential the Hyperrealist movement.

KEYWORDS: contemporary painting, cross-breeding, hybridism, photography, videographic image.

The research I am currently working on in my Visual Arts doctorate's (with visual poetics as its main point) has been temporarily named “Rarefação: Paradoxos Imagéticos” (Rarefaction: Imagetic Paradoxes) and encompasses — in terms of a practical work — the means of photography and painting.

My main goal is to investigate determined imagetic transpositions between video, photo and painting, its final destination. Such transpositions have been called translations in my research. That is because it comes from the understanding of the notion of translation, which indicates the presence of some level of interpretation and alternation is more suitable than not. This term is understood as such in the following quote:

(...) first, we have to grasp the senses of products of another culture; then, we must recreate them in the terms of yet another

one. We find that there is no univocal correspondence between many cultural systems, just like there isn't between different linguistic systems. As a consequence, we may never be able to reach perfect transparency in the results of translation, leaving in the end a somewhat opaque and thus *untranslatable* remanining between cultural formations or confronting languages. (ANJOS, 2005, p. 20)

With effect, the imagetic translations operated by research involve procedures that make semantic adulterations in the image. These adulterations are evidenced by the increasing perceptive detachment regarding the represented referential — the person and the scene that figurate in the process' main image — until it edges its own loss.

Such translations comprehend crossings between different visual medias. They can be considered as much from the concept of *hybridism* than from that of *cross-breeding*. This essay's guiding thought is the (possible) appliance of such concepts in the above mentioned research. However, to understand this thought, a recapitulation of some of the main processual aspects that constitute the research is in order.

Initially, a wide series of *appropriated* images of cinematographic scenes was built. These scenes were uniquely photographed in front of a television screen. The photography cuts a piece in the original field of the specific kind of scene that was chosen for this proposition: the *closeup*.

The utilized films were taken from a drain of intense cinematographic production transformed into video during the last three decades (in this specific case, into VHS), and are labeled “film-excess” in the research. Found in stores that commercialized video rental shops' cast-offs, such videos are situated in the core of proper unfoldings for the flow of current images. This is an already familiarized overview in the flow of current images' unfoldings and it determined consequently automatized perceptions.

Indeed, this research's hypothesis has as its premise the fact that nowadays the narrative experience for the largest part of us is permeated and determined by photography, by cinema and by television in its mediatic insertions and conjunctions — or, as Paul Virilio ponderates, permeated and determined according to the subsequent eras of the different kinds of imagetic devices.

This unfolding, this superexposition, this detachment of the eye in regards to direct perception of the real world and its respective representation in painting is precisely my research's starting line. I identify such *detachment* as translated in the works of some

contemporary punctual painters such as Gerhard Richter and Chuck Close. This reading is based mainly (but not only) upon in the fact that such artists use photographs as foundation for the imagetic construction in their paintings.

This research attempts to draw on paintings that copy the image of a photograph in the current days, and from its point of view, the pictorial technique used by Hyperrealist painters represents the culmination of technical and historical imbrication between the means of painting and photography. It does so because it proposes a radicalization of the systematic pictorial figurative in its visual approach to photographic means (apparently and superficially corresponding to the complexity of observable reality) on transposing a photographic image to the pictorial plane, considering and being attentive to all the idiosyncrasies of the photographic optic construction (such as a series of asymmetries in the pictures, not to mention planes brought out of focus, characteristic of the *deepness of field*).

The photographic image appropriated in the research's process is, then, faithfully, manually and thoroughly copied in painting, from dot to dot of the video-graphic image, through the painting process — which uses only paint, pencils and a canvas. However, the utilized canvas here was an iron plate, which is mechanical and industrial, such as the (acrylic) paint and the utilization of the slide projector that supplies the photographed image as a guide for the painting. The painting is done — during all the process's time — only when the projection of the photographic slide is turned on, which forces the projector to stay on during every hour that compose the painting's elaboration. That results in the slide suffering little by little degradations from light and heat from the projector's lightbulb. That is to say, the slide will literally melt during the whole process (fig.1). This way, the visual referential that I use for painting images also disappear in the course of painting it. This diversion from what should have been initially planned and imagined in the instance previous to the whole process is what determines a de-saturated (faded) appearance in the finished work (fig.2). Among many implications, such a process deliberately promotes a break from the illusion and visual deepening, thus pointing the interference from video and photography means over the cinematographic image.

Thus, accounting for the fact that photography invariably carries with it its referential, when a photo is transposed to painting, its original character is fundamentally altered in its semantics. While photography shows tangible representation of a previous reality, painting is here considered inexorably as a manual creation.

Again, a paradox is established, in which the photo appropriated

from the video does not privilege what was visualized. That is to say, the re-presentation of the original cinematographic referential (once the interferences and noises from the video are added to the photo invariably) is the visually immersive experience occurred during the act of videographic register.

This photograph's referential is not the same of the cinematographic camera (which is, in this case, the actors' and actresses' faces), for it becomes the television apparatus itself, more specifically its screen. What the photograph thus reveal is not only a piece of the film's image, but mainly the moment of direct contact with the exhibition of the same film (my action as a photographer facing the television in a private place).

As previously observed, with this processual stage in mind, video films used for the capturing of images utilized in this research (fig.3) constitute a condition that I will hereby call "film-excess". In this sense, some specificities were taken into consideration: these videos did not arrive at the Brazilian market with statutes identical to their exhibition and commercialization in their original cinematographic market (and, in this case, it constitutes another specificity of the appropriated object to its north-american origin). In the first place, this change in the original statute the movie had is due to the quantitative disparities between the huge cinematographic production and the consumer market already existing in Brazil. It was (and still is) quite common that most part of the cinematographic movies filmed and exhibited in the United States is available in Brazil only as VHS (in the past) and DVD (nowadays). That is because there is not enough consumers in Brazil for such a great amount of cinematographic production.

In the second place, for the national audiovisual market to make possible the transposition of a foreign narrative production into the Brazilian market, the need for translating it into the country's spoken language is established. Thus, the original movie is dubbed by voices that replace the former ones. Another way is to input subtitles, which will translate to Portuguese each sentence uttered by the movie actors, or each written word that may be in the scene. This way, as subtle as such changes may be, in regards to the comprehension and interpretation of the movie, it is observable that even tiny marks and insertions provoke modifications in the semantic integrity of any visual work — or audiovisual work, in this case. Such particular aspects are not understood here as arbitrary. Much to the contrary, it comes from a notion that, besides impregnating the image with visual strengthening characteristics of the "film-excess" notion, such aspects also show and manifest political senses. For, according to Virilio, "today, who would be to deny that the

POLIS, which lent its etymology to the word POLITICS, belongs to the realm of perception facts?" (1993, p.22). Being the substantive of Greek origins, "polis" is a synonym for *city* — as understood in the sense of organized community, formed by citizens.

It seems to become clear that the intercultural role taken by cinema and its situation in the globalizing process in which the cultural industries' flow act among worldwide markets. Upon that, as said by Néstor Canclini, to the "classic modalities of fusion, derived from migrations, exchanges, commercial exchanges and integrating educational policies pushed by the national states, cultural industries-generated mixtures are added" (2000, p.XXXI)

It is precisely this vast world market established by cultural cinematographic industry that, as was formerly pointed out, rose that which I identify as "film-excess". A very predictable and repetitive cultural product in its aesthetic and script-wise solutions because of its condition of product elaborated from guidelines overriding marketing, once:

The aesthetic innovation is day by day less interesting to museums, editors and cinema; it was dislocated to the electronic technologies, musical entertainment and fashion. Where once were painters or musicians, there are designers and discjockeys. The hybridization, in a way, was made easier and became multiple when depending not of lengthy time, artisan or erudite patience, but of the skills to generate hypertexts and quick audiovisual or electronic editing. (2000, p.XXXV-XXXXVI)

This kind of situation, which requires lengthy time and artisan patience, is what I intend to incite in the research's work process. Not in the sense of simply establishing a counterposition to the contemporary scenery described above, but as a situation of work inserted in the logics of the referred notion of hybridization — term that the author understands as processes that match structures or practices which generate new structures, objects and practices. Despite the hybridization concept's mentioning, the research opted by approaching its imagetic crossings between different medias through the concept of *cross-breeding*. This concept presupposes equally the idea of a mixture between two distinct and dissociated identities in their individual qualities responsible for generating a third entity, which carries aspects from both of its generators. Notwithstanding, in general terms, they may be considered correlated concepts, but it is observable that there is some discrepancy between theorists' ideas of the semantic particularities of each one of both terms. For example, whilst the critic Moacir dos Anjos understands that

the concept of hybridization "suggests the impossibility of complete fusion between different components of a relation" (2005, p.28), being thus the result of "an approximation of different terms that may never be complete" (p.29), the theorist Idéia Cattani suggests that:

The crossings that raise relations towards cross-breeding are the ones that lodge multiple meanings, remaining in tension in the work of art from a principle of aggregation that does not seek to join them into an unique totality, but to keep them in constant pulsation. These tense crossings are what constitute cross-breedings in current artistic processes. (2007, p.11)

In this sense, I believe that, as Canclini says, the concepts are relevant in the measure that the "epistemological operations (...) situate its explanatory fecundity and its limitations in the interior of the cultural discourses: should they allow or not to understand better something that as of today remained unexplained?". (2000, p.XXI) It is through the concept of cross-breeding in the context of contemporary art, as used by the critic and curator Idéia Cattani, that the concept will serve as an auxiliary theoretical tool by considering itself as a painting that integrates other means, but does not join them homogeneously or completely, let alone develops them as excluding. This choice is also due to theoretical trajectory affinities through which Cattani traces the range and limitations of the specific usage that suggests from the concept.

The referential historic foundation from which the research's work has initially developed — Pop art and Hyperrealist movements — was precisely known for operating, in an explicit manner, such tense crossings. For, "since the year of 1975, there was the progressive outbreak of languages and forms abandoned amidst modernity, accompanied by mixtures of elements which give way to cross-breedings or hybridizations" (CATTANI, 2007, p.22).

The theorist also affirms that this process was even more emphasized in contemporary times, saying that "in opposing nature, production (...) accepts the contaminations provoked by coexistence of different and opposing elements between itself" (p.22).

Notwithstanding, the concept of cross-breeding does not only refer to only different means, procedures and techniques inserted in the same work, but also to different species of situations of the sign (indicated and symbolic) dialoguing in a plane, as in the case of conjunction of textual subtitles and the image of cinematographic origin present in the paintings of this research. There is precisely the cross-breeding of "coexistence of images and words, whose sense

remains in between both universes, re-signifying and re-contaminating themselves, mutually” (p.22).

Still in regards to the conceptual divergence between hybridization and cross-breeding, there is another ponderation made by Candlini that considers that “maybe the decisive issue is not to establish which one of these concepts (...) is more fertile, but how to keep building theoretical principles and methodological procedures that help us to transform this world into a more translatable, that is to say, more prone to cohabitation, amidst its differences” (2000, p.XXXIX). Therefore, as previously said, in this sense I emphasize the importance of the specific cut made from the cultural production field here elected as a starting line for the elaboration of the research work. That is, the usage of true refuges found in the edges of production, resulting from a massive cinematographic industry — which here generates a deliberately cross-bred image, one that is not soluble in its final media statute.

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- ANJOS, Moacir dos. *Local/Global: Arte em Trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BARTHEs, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- CATTANI, Ideia Borsa (Org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- LUCIE-SMITH, E. *Art Now, from abstract Expressionism to Superrealism*. New York: William Morrow & Company INC, 1981.
- RICHTER, G. “Notas, 1964-1965”. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Orgs.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- _____. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.



RICARDO PERUFO MELLO: Candidate for a doctorates in Visual Arts, majoring in Visual Poetics, by UFRGS Art Institute, is advised by Prof. Dr. Ideia Cattani. He is an assistant professor at UFPEL Arts Center. In 2002, he received a special commendation in the 59th *Salão Paranaense*. In 2008, he presented the individual exhibition *Paintings* at Instituto Goethe Porto Alegre. In the same year, he was selected by Itaú Cultural Institute *Programa Rumos Artes Visuais 2008/2009*, and through that having had exhibitions in 2009 in the cities of Sao Paulo, Brasília and Rio de Janeiro.

SCATTERED NATURE: MIGUEL BAKUN

Artur Freitas

ABSTRACT: The painter Miguel Bakun worked during the 1940's and 1950's and his paintings are little known in the Brazilian art historiography. Bakun's paintings can be interpreted as a way of questioning the dichotomy between "academic" and "modern" in Brazilian context. This questioning is interesting for an expanded understanding of Brazilian art in the first half of the 20th century.

KEYWORDS: Miguel Bakun, Brazilian art, Modernism

THE BAKUN ISSUE

Miguel Bakun is one of those painters we may call "pictorial". That's right, as redundant as it is: a pictorial painter. One of those who believes in the viscous handling of paint, in the loaded palette, in the fat stroke of the brush, which delays the eye and appeals to the touch. Not that there is no drawing in there; it's just that, for Bakun, the act of drawing, fundamentally clumsy, is almost always the result, not the cause of the act of painting. In his paintings, it isn't rare, for example, for the edges to the painted areas to be fluid, slippery — a little ill-behaved, I would say, towards the linear structure of the objects. For this reason, in most of his paintings, colors is not the filling colors, but a kind of matter imperative. From lawns to fences, from houses to trees and painted bushes, it's the plastering that literally builds the spaces and goes forth from one side to another, seeking to dilute frontiers of objects that now always fit its own margins. Pictorial matter, for Bakun, is by definition a subject in itself, but a deviated one, sometimes rude and clumsy, although always honest and unforeseen — anyhow, one of the many forms that the experience of modern painting took on in the contradictory context of Brazilian art.

As a descendant of Slavs and the son of a railwayman of little wealth, Miguel Bakun possesses poor art education. In one quick research, every newspaper article, catalogue text or headword will describe him in the same way: as a "self-taught painter". And truthfully, Bakun

did not attend any art courses; he had to learn how to paint on his own, by looking at things, at his own paintings and others's, which is not in fact an issue. The most important question towards this point is not about being self-taught, but to be a provincial self-taught person, as he is. Born in 1909 in Marechal Mallet, countryside of Paraná, Brazil, Bakun began painting in Curitiba, in the beginning of the 30's, where he lived and worked up to the day he died, in 1963. In this period, and overall during the decades of 1940 and the 50's, when he was at his fullest, the circuit of art in Curitiba already existed, but was as fragile as a castle made of cards. The trade of works of art, for example, notwithstanding some rare private orders, restrains itself to what was seen and bought through the displays of the few stores in XV Street, downtown. The consecration of artists, a necessity flavored by domestic fights, is due to award-givings of two annual available events, the *Salão Paranaense* created in 1944 and the *Salão da Primavera*, in 1947. Art criticism, in its turn, demonstrates more good will than visual understanding, and in general is done by humanist and romantic attorneys — which must actually explain why the best texts on art at the time were written not by critics, but by artists themselves, as is the case of the *Joaquim* magazine, which went around between 1946 and 1948. And, in the end, as to the formal education in visual arts, it's worth reminding that 1948 was the year in which the state's public power inaugurated the Paraná School of Music and Visual and Performing Arts (*Escola de música e belas artes do Paraná*) — or *Belas* —, which, until the 70s, was the only option for a higher level of education for the artists living in that region. Almost forty years old and little keen to theoretical discussions, Bakun avoids the school environment of the Visual and Performing Arts — just where his colleagues Guido Viaro and Theodoro de Bona would be lecturing and where all future modern generations would be studying from the year of 1950 on. On the other hand, the events, these ephemeral and illusory oasis of celebration, would soon be a true obsession to the artist: from 1947 to 1962, Bakun would be in no less than 29 of these 32 local events, and awarded at them 16 times. Not that that means much. Doubtlessly, Bakun was relatively known, unless in the context of Curitiba: he took part in all events in Paraná he desired, got awarded in some of them, calls the critics's attention and has few but important local MECENAS, among which a state's governor. The problem, as I see it — the Bakun issue, as I like to call it —, was not necessarily of knowledge, but of understanding.

Bakun's painting, overall his scenery painting, with all that viscous and confuse paint, that UNPRECISE drawing and that flat spaciality,

represents a fracture in the “understanding” of art that went around at the time. In general terms, we could say that Bakun’s Curitiba, in the AFã of self-modernization, lets out the terms of the eternal conflict between “academics” and “moderns”, in such a fashion that makes Bakun’s painting able to be recognized, but not understood. Schematizing, Curitiba from the 40s to the 50s, among a thousand changes, tends to counterpose two contrary forces: the legacy of the norwegian painter Alfredo Andersen in the academic side, and the strong presence of the italian painter Guido Viaro, in the “modern” side. Facing this polarization — which in some way demonstrates more general problems than brazilian painting —, Bakun’s word always rises unfit, and it’s inevitably misunderstood — which, by the way, is actually a virtue, if we can place the artist’s work facing these two poles.

“ACADEMICS” AND “MODERNS” IN BAKUN’S CURITIBA

Starting off with the first pole, we need to perceive, right off, that it’s not possible to literally interpret what was called, at the time, “academic”. The term, basically pejorative, is IMPRECISE enough to label, without sugarcoating, each and every painting that based itself in the space limitations of the naturalist system. In the case of Curitiba, “academics” are, overall, the “pupils of Andersen”, that is, a small but varied group of painters that had been through the Curitiba atelier of the norwegian master, and shared the flavors of an eclectic PAISAGISMO->SCENERY-MAKING with him, in a rather *fin-de-siècle* fashion. Deceased in 1935, Alfredo Andersen left in Curitiba a whole generation of pupils. These are artists like Freyesleben, Estanislau Traple, Lange de Morretes, João Ghelfi and, in parts, Theodoro De Bona — artists that, despite lack of national projection, were essential to the formation of a local circuit of art. Surely, these aren’t artists in equality to each other; even so, it’s possible to see masters and pupils among them, a common core of objectives and procedures.

For example, with Andersen, they all learnt something visible in their paintings — something that the old master called “the truth of nature”. It regarded, then, supposing that it wasn’t properly “nature”, but “natural perception of things” the right guide for appreciation and judgement in the act of painting. Andersen loathed the usage of prints and photographs in his classes and demanded from his students the direct experience of looking, the exhaustive practice of drawing, together with the understanding of the linear perspective. In the “academics” context, therefore, what rules the limitations and overlapping of objects, the VOLUMETRIA of light-

and-dark and the evoking of depth, in first place, are the logics of “naturalistic” drawing. On the other side — and here there is no contradiction — it’s exactly the safety of drawing, allied to the romantic taste of sketching, that will make appear in these same artists the taste for the called “PAINTING OF STAINS - PINTURA DE MANCHAS”. In these conditions, the brushstroke frees itself *ma non troppo*, for it expands itself to the limits of perceived nature. It’s evidently not about impressionism, because there’s nothing there that suggests the systematic analysis of light and perception. The free and visible brushstroke, in these paintings, is only a luminous and punctual effect: a general evocation of a plausible “atmosphere” at its best. As had already occurred in the case of the Grimm group, in Rio de Janeiro, the Andersenian PINTURA DE MANCHAS is interested with the flowing aspect of the brushstroke not when its destructible, but only when it highlights the spacial imperatives of “correct drawing”.

In the end of the 40s, and overall in the 50s, the post-war politization and the internationalization of modernity conflicts end up putting in crisis the stable world of “academic” painting, even in Curitiba. The magazine *Joaquim* engages in an open campaign against the Andersen legacy and spreads throughout the city an officious modernism, well-anchored in icons such as Portinari and Di Cavalcanti. Bakun, in his turn, finds himself in the middle of a cross-fire and had some difficulty situating himself. Adopted by modernist forces, the artist has an exotic feature, kind of out of control, and his drawing couldn’t be called “correct”; but he’s still a local scenery painter — a landscaper whose brushstrokes, misinterpreted as “MANCHAS”, guarantee himself some renown even in the most conservative local events.

In the context of conflict between “academics” and “moderns”, the italian Guido Viaro rises up as the synthesis-figure of the will of artistic renovation in Curitiba. It’s, as has already been said, about our second pole of discussion. Just like Alfredo Andersen, Viaro was able to converge around himself, through teaching and his own work, a whole generation of younger artists. But unlike Andersen, the italian didn’t have to “foundate” a means of art; his idea was to simply update it in regards to what was at the time taken to be “modern” — and certainly the legacy of Andersen didn’t fit the plans, unless as a villain to be defeated. By the end of the 40s, with Viaro’s and also Poty’s participation in the *Joaquim* magazine, the kind of renovation that interests the next generations starts to get clearer. In opposition to the victory of “natural perception”, all of it anchored to the equilibrium between nature spaciality and perspective rationality, the new conception of painting ends up

taking into consideration other devices of signification, such as the deformation of figures, the synthesis of visual information and the spacial compression of planes.

Anyway, it's also necessary to affirm that the "renewed" painting in Bakun's Curitiba, in the end, owes less to modern painting, understood in a wide sense, than to the modernist graphic arts properly speaking. It may sound a bit odd, but if we have in mind the importance of illustrations in the *Joaquim* magazine and overall the interest that the Engraving clubs would arise in Paraná as they did, we will understand that the matrix of these transformations is more of a "graphic" order, say, than of a "pictorial" order per se. By the way, such privilege of drawing seems to be a characteristic not only of Paraná modernism, but of Brazilian modernism as a whole. In both cases, the passage of an "academic" visuality to a "modern" one occurs without the mediation of a "pictorial" experience of impressionism, which brings the artists to jump from a "graphic" conception to another. Unlike the European case, in Brazil, it's possible to go from Pedro Alexandrino to Di Cavalcanti — or from Andersen to Viaro — without necessarily having to understand the journey of painters less adjusted to such dichotomy — which may perhaps explain something about the origins of the Bakun issue.

THE DISPERSION OF SCENERY: FIRST NOTES

Miguel Bakun's painting suffers from a chronic issue of evaluation: even if it is the work of a modern painter and great landscaper, such paintings were little studied as languages and even less as landscapes. Such disproportion between work and judgement, in my understanding, owes itself to the dissemination, in the field of art, of that what I call the *anecdote seduction*, that is, the seduction for that order of "explanations" whose arguments are based in the author's biographical strange facts than in the specificities of his work. Well, the fact is that the case of the artist, under this perspective, becomes really an exemplary case. Living, Miguel Bakun was a much weird character, tormented, religious, full of manias, with a biography filled with anecdotes. Dead, Bakun is stalked, victimized, a misunderstood genius, a martyr that refuses the system's stupidity and in the end hangs himself with a rope, in the back of his own house. For these and for others, as it's well-known, the artist was nicknamed "Paraná's Van Gogh" — what ended up becoming, with respect towards his work, one more slope in the road than an appropriated key to reading.

In this way, I say from the beginning that I intend, in the next pages, to approach Bakun's scenery painting without, however, recurr

to the theme of suicide or any of his life's neverending oddities. In the same way — and I hope to be forgiven by the reader —, I say that I will not approach in this text his few but comprehensively known animist paintings. Much to the contrary: here, my idea is to actually help to interpret a side of Bakun yet little explored. From 1946 to mid-50s, approximately, Miguel Bakun elaborates and deepens those who would become the main elements of his work. This, we can say, is the moment of his poetic construction. From then on, it begins to become obvious that Bakun's trajectory doesn't present a linear development, because it's made more of comings and goings than of successive advances. Awarded in almost every local event since the end of the 40s, the artist's works follow a curious itinerary: they're moderately accepted between "academics" and "moderns" — for they allow thin approaches to both sides — but basically different from both, overall in its way of structurizing space and conceiving matter. Replacing the logic of the naturalist system or the disfigurations of modernist drawing, Miguel Bakun's painting ends up divided between a dispersive treatment and a liquefied brushstroke. In this way, facing a context that has everything to think overall of the paper in the drawing of painting, his "pictorial" painting has always been a mystery to unfold. Already in 1946 and 47, for example, it is justly through drawing, or better, through its difficulty or lacking, that criticism approached his rough and fleshy paintings: Nelson Luz talks of a "staggering drawing"; Osvaldo Nascimento says that the drawing is "faced in a secondary plane"; while Armando Ribeiro Pinto notes the "absence of architectural structure" in such painting. They're all right; but at that point, only Guido Viaro was able to notice a lacking in virtue. Bakun's paintings, according to Viaro, suggest a "lacking of drawing that resembles more a coat of arms than a real lacking"; in those paintings, he concludes, there's an elimination of "air in the sceneries as if it was a physics experiment". And it's true: in Bakun's work, "to eliminate the air" — that is, to make difficult the atmospheric evoking of a deep and naturalistic space — happens precisely because of the "lack of drawing", of the handling of pictorial matter, and not in the linear deformation of planes and outlines, something typical of the "modernist" key.

Particularly keen on this aspect is the case of a small scenery by Bakun, painted on card paper and dated as of 4th of July of 1946 (fig. 1). In it, some of the main poetic makeshifts of the artist are already present. Painted over a precarious support, the painting, which represents an isolated house in the middle of the scenery, presents an expeditious treatment that contrasts with the small dimensions of the card. Although it's signed and dated, the painting

resembles something like a practice — one of those quick and incomplete “sketches” to which tradition would recommend better widening on a bigger and definitive support. However, for Bakun, being incomplete is in itself a complete source of signification. The artist, who always thinks figuratively, seems to trust in the observer’s ability of visual reading, since that, in general, allows him to have a more active role in the interpretation of the imagery of his work. It’s not rare, in this sense, that the descriptive clarity end up in conflict with a kind of feature that I would like to call “ostensible”, for it’s actually willing to “show off” the vestiges of its own doings. In this painting dated of 1946, for example, the horizon, which is relatively high, ends up dividing the scenery in two distinct patterns of showcasing features. The first, more timid, and situated in the superior third of the composition, consists in a whitened blue area that is more of a form of covering the support than properly a way of evoking, for example, the celestial infinity. There, the brushstrokes, visible and stretched over themselves, don’t connect by the injunctions of a visual effect: they are born by necessity of covering, as if that blue and white net wasn’t really necessary for the appearance of a “sky” in the painting. On another hand, below the horizon, the process is inverted: in regards to the support, it’s not about choosing between covering it up or leaving it to show anymore; what’s interesting in the painting of that vegetation is justly the disturbed and vibrating interaction, in this case, between paint and card. In these circumstances, in a terrestrial plane, Bakun counterposes the placidity of a sky that is brushed by paint to an electric and ruidous nature that builds itself in the alternancy between covering and showing, giving origin to a conflict of contraries in which the background, thus, becomes both color and image. Between contorted spreadings of blue, green and white paints, the raw hazelnut color of the card escapes in intervals of paint and invades the scenery, reassuring the flowing of objects represented there. In the thrill of the relations between mass and emptiness, the drawing dissipates in gesture, and there is no visual limitation that convinces us of the limits of things — that convinces us, for example, that a tree or a bush ends here or begins there.

Therefore, that’s how the artist offers us, in one painting only, two forms of showcasing the feature: on one side, by concealment, as in a covering sky, which in this case is less a vision of the infinite than a way of covering with paint a piece of support; and in another side, by means of dispersion, as is the case of disturbed vegetation in the scenery, that here corresponds to the vibrating effect that results from nervous, incomplete procedures, and for that reason are permeable to the showcasing apparition of the support.

Still under this “dispersive effect” of scenery, another important painting is *Entrada do tanque de Bacacheri* (The entering of the Bacacheri tank), also from the 40s (fig. 2). It’s a small oil on canvas in which the artist represented the surroundings of the Bacacheri neighbourhood’s lake, in Curitiba, an old leisure spot in the city. In this work, it’s the lake’s surface, not the vegetation anymore, that predominates in the painting. The horizon, the superior limit located right above a narrow strip of grass, is higher than in the previous painting and leaves an even smaller portion of space for the sky. Although it’s a leisure spot, the scenery is emptied of human traces: there are no constructions or characters, apart from three small ambiguous touches of dark paint — people or bushes? — that call attention to the centre and further down the lawn, next to a bigger bush. As an axis to the painting, nature interests Bakun as much as the showoff act of painting it.

In this work, the movement of paint now takes over a less rebellious and dramatic character. On another hand, the brushstrokes and spreadings’s sense is still very visible and bases itself in a subtle game of oppositions. The author counterposes the horizontal touches of water and sky, which are predominant in the painting, to a series of opposed movements: vertical traces in three green ravines to the left; diagonal spreadings in the yellowed field to the background, and convulse and unpredictable movements in two dark blocs of trees to the right and to the left. Even so, it’s not only the articulated and internal game of paint that gives to the painting its flickering air. Light, in this work, was not poured down the objects as usual: is simply came off from inside them — from within the boles and branches, lawns and clouds, from the reflexes on the lake. Again, it is the alternancy between paint and support that evokes such vibrating character of painting, with the exception being the luminous vibration, diffused all around, irradiated from within, from the bottom, from behind things, that is: comes from the canvas’s blank. In a way, it’s like the diffuse effect in this painting was a part of a downtempo labor of sight — as if the constant absence of paint didn’t amount to more than a pretext for a deviated perception of boles, branches and clouds, or even of reflexes, passages, outlines. Distant from the naturalist atmosphere, *Entrada do tanque de Bacacheri* seems to come from a parallel world, made out of the mixture of luminous sparks and grimes.

DEVIATED NATURE

In the realm of scenery, the evident devotion of Bakun towards nature is closer to the dimension of humble love than properly

to those of drama or tragedy. In the only known testimonial by the artist, a manuscript of May 1960 which lies in the Museum of Contemporary Art of Paraná, Bakun assures that his conception of painting “was not in the drawing, forms, or colors”. The artist explains: in a certain moment, “I began looking for God and I observed that He was in the flowers, the fruits and the colors. Life, light and movement are qualities that I revive in my paintings”. Considered thus in a delicately affectionate and religious register, the artist’s posture seems to be different, for example, from the exemplary postures of the romantic key. For him, the intense emotions of the natural world don’t depend on the grandiloquent expression of wide, sublime and eventually awe-inspiring sceneries by analogy. Nature’s beauty isn’t in its monumental character, but, much to the contrary, in its most absolute simplicity. Of a widely known timid temper, Bakun incorporated the shyness and introversion of his own field of art, in order to potentialize it as a virtue. A rough abridgment would be to affirm that the more the artist’s sceneries are unplugged from the debates between modernists and academics, the more they will find their own poetic dimension, so that before they get it right they have to get it wrong twice. Dislocated, therefore, from the perspective of a context that opposes naturalist drawing to the graphic solutions of modernism, Miguel Bakun ends up closing himself into a kind of liturgy of simplicity. In it, the natural beautiful, unending symptom of nature’s good will towards men, needs to be saluted in some way, and the “pictorial” handling of a small scenery is still a symptom, precisely, of the good will of men towards nature. Contrary to the discussions about art, Bakun takes over an almost ingenuous empirism and goes around Curitiba, where he finds out the simplicity of invisible places, indefinite spaces, mere background yards or roadsides. In short, Bakun builds, with his sceneries, a simple iconography, in which the plasticity of forgotten nooks is as much a unconscious reaction towards the field of art as a form of affinity towards the bucolic context of Bakun’s Curitiba. Painted in July 4th, 1947, *Paisagem* (Scenery) is a good example of this alliance between naturalist humbleness, pictorial paintings and simply iconography, overall if we take into consideration some procedures with which the artist encloses, in the painting, such relations (fig. 3). In it, Bakun sees nature as someone who wanders in the emptiness, looking down, absorbed, halfway concentrating between what he has in front of his eyes and what he has inside. Representing a lake with houses on its margins, *Paisagem* is one more Bakunian painting of high horizon, one of those that seem to compress the sky as if it were a needed supporting character to nature’s leading disposition. In the superior portion of the painting,

four houses, paired, divide an exiguous space, where they fit with accuracy, squeezed in a flattened rectangle that goes from the horizon’s shaggy vegetation to the real limitations of the painting. At the houses’s feet, a narrow strip of grayish-brown land, formed by viscous spreadings, goes through the painting from one side to another, dividing the composition in two unequal areas. From there downwards, all the painting’s field is now dominated by the presence of the lake, with its ravines and reflexes.

The water, in this work, aside from providing the weight and measure of the canvas’s visual field, is also a source of discrete perceptive instability. However, contrariwise to *Entrada do tanque do Bacacheri, Paisagem* doesn’t affirm such instability through the alternancy between paint and background: even when it’s visible, the canvas’s web doesn’t appear in a systematic way, and restrains itself to some points of the houses or the earth. The strategy, thus, is now different, and consists basically in exploring the plastic ambiguity of the water mirror. Utilizing a high horizon, Bakun takes advantage of the lake’s extension and the flowing of reflexes in the inferior portion of the painting to recover, as an *image*, the flattened or absent universe in the superior portion, as is the case of the sky, the houses and some trees. Such recovering, however, is never mere application of reflexive logics of images. Much to the contrary: it is as if that water’s placidity wasn’t servicing the contemplation, but the doubt. We see in the lake, for example, that three inverted Araucaria trees reappear as ghosts and dominate the composition, echoing in their crowns the horizontality of four ravines that emerge right about from the water. The Araucarias’s trunks go forth up to two ravines, but curiously they don’t proceed up them, as it would have been expected. Between both ravines and solid ground, situated right above, the reflexes of trunks simply disappear, as if the aquatic images referred to total or partially invisible trees. By the way, in the world of reflexes, the smallest of the three Araucarias doesn’t even have a trunk and seems to fluctuate above a parallel universe in which gravity doesn’t exist and mirrors don’t mirror.

A little to the right, also in the water, we can see the inverted images of a white house and a unknown tree. Contrariwise to the Araucarias, now it’s possible to identify in the scenery the reflected objects, for we find in the terrestrial plane its correspondent houses and trees. On another hand, again, it’s through the absence, not the presence, that Bakun mixes naturalist rationality. Like a playful mirror, the lake seems to be able to chose what it’s going to reflect and what it won’t. And indeed, only one of the four houses is reflected on it — even though, in a terrestrial environment, all of them are lined up and situated at the same distance from the gaze. On the

water, the horizon's straightness, which at first should determine that everything in the scenery grows from the same ground, becomes unstable and disarranged. The tree on the right's reflection comes from a ravine different from the one from which comes the house's reflection. That aside, there's also all that pool situated between the ravines and solid ground, where the blue reflected from the sky occupies exactly the place of the ground's reflection, which should be there. *Paisagem*, in short, is a nice example of how Bakun's subtle iconography, made of simple excerpts from nature, doesn't stop the confluence of unstable senses, as is the case of ground that becomes sky in water or vice-versa.

LIQUID AND WILD: BAKUNIAN FEATURES

Simultaneously, in other works, the artist begins to make use of a feature we may call "liquid". In general, it's a form of covering support through straight, long, liquefied brushstrokes, generally used in the construction of objects that are also long, as trees, fences and boards. A clarifying example in this subject is *Praça Tiradentes*, a small oil on canvas painted by Bakun still in the 40's (fig. 4). Except from the yellowish foliage, almost everything that you see in this painting softens into a flowing, slippery trait. The contrasts, marked in other paintings, now weaken into translucent visibility. In between brushstrokes, the canvas reappears, punctuating shades of white that have roles of themselves. Once more, we're facing a feature that's showing itself off and therefore is up to showcasing its internal pictorial procedures, with the difference that now the dispersion of the scenery isn't in the spreading's vibration, as in Bakun's turbulent vegetations, but in the liquefied effect of the brushstrokes. It's not in vain that *Praça Tiradentes* is an urban scenery, a main spot in Curitiba where, in the place of parks and streams, predominate the buildings, concrete and asphalt.

In the city's scenery, the geometric edges of walls and cars are smoothed in the sinuous character of the brushstrokes. The drawing's limits are fluid and pleasantly smooth, as if a part of the humor had infiltrated in the scenery and forced the perspective to shake. The buildings seem to be made of jelly, what, in a good measure, owes itself to the brush's ostensible work. The building's big bluish wall to the right is an example: all the left side of this wall is made of a single, liquid and certain stroke, that begins in the beginning and ends at the end, where it has to, defying a smoothed, but curiously precise verticality — almost an exact science of the inexact. And we find the same in other spots in the painting, as in the high other building to the left, made of strokes that are

equally liquefied, precise and vertical, or even in those four cars parked in the street, painted in one turn only.

Another important work that works with fluid strokes, although now they're seen as alternated areas of plastering and raw canvas, is *Porta dos sonhos* (Door to dreams), a small oil on canvas, probably painted in the beginning of the 50's (fig. 5). To a certain degree, this paintings doesn't only relate diverse former pictorial procedures: it makes of its own relation a poetic subject. In it, the artist works with a game of openings and closings, which, not by chance, correspond to distinct but complementary features. The look, in this work, resembles that of a spy or a voyeur: we see without being seen, from crevice to crevice, advancing into other's personal lives. In the field of imagery, we're protected behind a dense foliage, which covers, in the pictorial field and in a circular manner, all borders of the canvas, from high up to down low. Just ahead, through the vegetal disorder, we see the detail of a house. In the boarded walls, a very small portion of the house's interior escapes through the crevice of an indiscrete door that is ajar — and soon we realize: we're snooping in.

Although, what we truly see is only a promise of a look. All intimacy of the house is shortened to a streak of minimal horizontal strokes. In counterposition, we also notice the decisive vertical presence of the boards on the door. As is the case of the buildings and cars in *Praça Tiradentes*, we're facing once again a certain geometry that is however unstable — liquidly organized. The difference now is the degree of precision. In *Porta dos sonhos*, the house door is made of an unusual material, in which act and thing are mixed up: each board is a gesture and in each gesture is a board — as a matter of fact, it's a situation that is taken to the extreme just ahead, where two almost magic strokes, straight as a ruler, cut the space and lean on the walls, under the form of two thin beams.

On another hand, contrasting with this liquefied but civilized world, Bakun can't help himself and spills right around it all, in the savage world of vegetation, a huge load of leaves and flowers and limbs and twigs that are spinned into a barbarious feature. Once again, it's the relation between the plastering of paint and the uncovered background that shakes the dispersion of scenery. The shock between both features — the house's on one side and the vegetation that surrounds it in the other — seems to confirm the shock between two worlds: yes, nature wants to engulf human vestiges, and it's about to. As a result, the dispersive treatment of the plane comes into conflict with the look's voyeurism and tends to take over the canvas. Ostensible as a coated wall, the rough feature of nature spreads from the canvas's edges inwards and planes the painting.

Although it wasn't anything systematic, such procedure of pictorial flattening of the visual field is noticeable in other paintings from the 50s, as is the exemplary case of *Na clareira* (In the clearing), painted around the year of 1957 (fig. 6). In this work, all the painting's space is invaded by the unstable oscillating of nature. In a soft *plongée*, the horizon escapes by the air up high and makes us look down. The angle, actually, is a little odd: Bakun seems to have pulled the scenery by its leg, as if it were possible to knock the whole scene down, folding it over the painting's plane itself. The sky, already squeezed in other works, now doesn't even fit the canvas; what remains is only the continuous dispersion of a ground that is made of trees and foliage and lawn, all at the same time. As a strategist in combat, the artist doesn't paint a painting: he occupies all spaces, advancing with his turbulent plastering over each centimeter of the canvas. Almost in the center of it, a couple moves with difficulty, midway to sitting on the landscape and dissipate in the viscous plastering of paint. The narrative, lacking and vague, is nothing more than a pretext for the pictorial ravishments of painting. In a sense, as occurs in other similar paintings of Bakun's, *Na Clareira* synthesizes something important in the Bakun issue — something that, in my understanding, touches the ambiguous condition of being recognized without necessarily understood. In the end of the 50's, the field of art in Curitiba is divided in three poetic forces: in first place, a still naturalist figuration, called "academic"; coming in second, a "modernist" figuration, turned to the deconstruction of correct drawing; and, finally, an emergent abstraction of an informal edge, practiced in general by very young artists. Facing this scenery, Bakun keeps having trouble fitting in and follows a trajectory basically isolated and personal. In general terms, his intentions make him close to figurative modernists such as Paul Garfunkel, Alcy Xavier or Guido Viaro. In poetic terms, however, his keenness for nature, in one side, and the dispersion of the feature, in the other, make Bakun a fundamentally contradictory figure. A figure whose works, in the context of Curitiba, are close to all but are not mistaken by anything. It's curious, therefore, that an abstract treatment of the plane and forms come justly from a heartened approximation towards nature. The contradiction is clear: the ostensible patterns of paintings like *Na Clareira* end up getting close to informal abstraction; that same abstraction that, already in 1957, began to gain institutional spaces and soon dominated the events in Paraná in 1961 and 62, punctuating the crisis of the Bakunian figuration. But a crisis not of, let's say, poetry, but of poetic understanding. In short, in the Curitiba of the 60's, Bakun is already dead, even before he dies.



ARTUR FREITAS is a History of Art researcher. He acquired his PhD and master's degree in History from the Universidade Federal do Paraná (PGHIS/UFPR), and undergraduated in Arts in the same institution (DEARTES/UFPR). He is also a professor in the Faculdade de Artes do Paraná in Universidade Estadual do Paraná (FAP/UNESPAR) and in the Post-graduation (master's and doctorate's) program in History in the same university he majored in the subject. Additionally, he's leader of the research group NAVIS - Núcleo de Artes Visuais (CNPq) and the author of *Arte de guerrilha* (Edusp, in press), *Solar da gravura* (Medusa, 2011) and *Tony Camargo* (Berlendis & Vertecchia, 2011).

SCENERY, UNFOLDINGS AND CONTEMPORARY PERSPECTIVES, MARIA AMELIA BULHÕES AND MARIA LÚCIA BASTOS KERN, EDITORS

Antonio Vargas

Translated by Ana Carolina Azevedo

Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas, or *Scenery, unfoldings and contemporary perspectives* (Editora da UFRGS, 2010, pp.303), by many researchers, organized by Maria Amélia Bulhões and Maria Lúcia Bastos Kern, offers us a set of reflexions on the relations between historical concepts of scenery and artistic productions.

In the first part, which deals with *Conceptual Unfoldings* (Desdobramentos Conceituais), Javier Maderuelo shows us that the idea of scenery as we know it is a modern phenomena once comparatives are not found in earlier times, and when they are, the word for them lacks a whole meaning. Thus scenery is understood much more as a *contemplative look from he who looks* than as the territory. The scenery as a cultural concept subjected to singularities of each time already evidenced — even if precariously — in the old Roman empire, but was delayed in almost a millennium because of Christianity. From its background revival at Renaissance until the Baroque times, the concept little developed itself up to Romanticism and the formulation of a new philosophical/aesthetical category: the sublime. But, as the author recollects, Romanticism brings about the concept of Pitoresque and bucolic scenery, which, far from being scary, presents itself as welcoming. In the end, the author approaches the brief modernist negation of scenery by the romance with machines and the city until its plain recuperation by Land-art and Earth-works in order to remember us that cultivation, cult and culture all bear a common origin from which we withdraw the energies that feed our sight so as to transform nature in scenery. In the second part, *The scenery seen through a historical perspective* (A paisagem em perspectiva histórica), Rodrigo Gutiérrez presents some unique qualities of the relation between scenery painting and the latin-american history and culture in the XIX and XX centuries as a consequence of the transformations occurred in european territories.

Discarding stereotyped comparisons such as *Europe X America* or *Tradition X Modernity*, the author presents relation and unfolding lines like the european scientificist interest and its repercussion about the records of the exuberant nature of the new earth. He also emphasizes the romantic influence that finds in these distant realms the inspiration for not only exploring the scenery but also other themes dear to motion, like the exotic and the primitive. In the end, the author brings up the latin-american relations between scenery and identity on analyzing the transformations produced in this artistic concept by the machine, the industry, the natives influences and, last but not least, social concerns. Alexandra Kennedy-Troya, on her turn, presents an essay in which, focusing on the years between 1850 and 1920 in Ecuador, she attempts to showcase the relations between fiction and foundationing visualities and the idea of territory, being this one related to the knowledge of local geography and agriculture. Nationalism, estate, politics, literature and visual arts are shown as contaminated by the territory and its topography in an essay that helps the understanding of what is usually called *latin-american identity*. Claudia Valladão de Mattos reminds the reader of the inappropriateness which is to suppose the environmental critics to be a contemporary phenomena. The author proves such an affirmation on expliciting the relations between the knowledge of XIX century's relevant artists, politics and intellectuals and the debates and critics about the environmental damage that progress was causing to the local lush. Notice the important Taunay and Araújo Porto-Alegre.

In the third part, *Scenery Poetics* (Poéticas da Paisagem), Maria Lúcia Bastos Kern approaches the scenery in Uruguayan artist Torres-García's work as a *lieux de memoire*, and in the work of Argentinian artist Xul-Solar as imaginary and mystic. With eloquence in writing, the author interestingly presents the power of Catalan nationalism in the scenery-wise conception of Torres García. In a concrete and instructional way, the influence of *Mediterranean ways* and *Eugenio D'Ors cultural program* are exposed as adopted by the Uruguayan artist, such as the religious influence and detachment of the St. Lucas Artistic Circle in its vanguardist conception. Such exposition offers the reader a historical and geographical immersion detailed where artistic analysis are also present. Vinicius Oliveira Godoy, on his turn, seeks to demonstrate the recurring appearance of scenery in artist Iberê Camargo's drawings and the limitations of its representative possibilities in which scenery and memory are joined in the construction of the artistic modernity of one of the greatest Brazilian painters. Glória Ferreira, on her turn, analyses the works of North-American sculptor Walter De Maria, emphasizing the linkage

made by the artist between scenery themes and the perception of an invisible and spiritual reality. For this end, De Maria elaborated an idea of piece of art that is able to conduct the spectator to a level of experience that possibilites the remembrance of “the power of the motions that run through nature” — as the author affirms. Maria Angélica Melendi, on her turn, builds up a text with a refreshing approach, talking of gardens as non-painted sceneries, introducing the reader to the Bosco Sacro idealized by Prince Pier-Francesco Orsini (1213-84), whose comprehension demands from the visitor at least some knowledge on Dante's, Petrarca's and Ariosto's poetry. Monet's garden is also mentioned along the relation between gardening and painting, right before the end of this journey of an essay, which mentions Little Sparta, the poem/garden created amidst the swamp by Scottish poet Ian Hamilton Finlay.

The fourth and last part, *Digital Poetics and Scenery Questions*, offers the reader a rich introduction that allows the understanding how contemporary artistic productions developed and designed for digital places widen up even more the concept of scenery. Iliana Hernández García investigates the heuristic of virtual spaces, saying that artificial life, contrariwise to earthly life, presents itself as a system open to questions and never to representations of already received answers. To this end, the author talks about projects such as Sommerer and Mignonneau's, which show a system of organic abstract shapes modified by the actions of human beings towards the computer system; Rejane Cantoni's and Daniela Kutschat's project, called OP_ERA, in which the body takes part in changes that succeed in space from a system of interface tracing; and works of other artists such as Maurice Benayoun, Jeffrey Shaw and Marcos Novak. Claudia Paim and Ulises Ferretti approach scenery from the field of sound experimentations of its futurist origins, mentioning John Cage, Westerkamp & Andra McCartney and Pierre Schaeffer, and finally emphasizing the piece *Duplo Coro*, their own work, originally conceived for Porto Alegre's water department garden.

André Parente, on his turn, conceptually discusses the scenery from space to cyberspace, analyzing the relations between time (or rapidness) and topologies, emphasizing that time, by being constituted with space, on being altered in topologies, amplifies the possibilities of experiences and knowledge through heterotopies. To illustrate that, the author analyzes his own projects and those of other artists, such as Jean-Luc Boissier, Matt Mullican and Monika Fleishmann. Sandra Rey, on her turn, approaches her own project, *DesDOBRamentos da paisagem: um processo artístico com base na fotografia digital* (Scenery UnFOLDings: an artistic process based on digital photography), in which the concept of displacement finds itself

permeated by experiences, actions and experimentations established in determined territories or places. In these experiences, processes and projects, independent and codependent, define themselves in the “track” of a practice, of a register not only of space but also of the producing existence of archives whose experimentation generates images that amplifies and resizes historiographic concepts for scenery. In the last essay of the whole, Maria Amelia Bulhões, in differentiating the simple displacement of the act of travelling, threads a reflection on the widening of the concept of scenery by contemporary means of visual apprehension of micro and macroscopic territories appeased by experiences and propositions of contemporary art. As the author seeks to emphasize, these artistic experiences, in a numeric image that hides from the straight relation with geographic territories, are open to transformations in themselves by the hands of the visitor. Also evidenced are the new possibilities to relate the scenery appeased by contemporary art through immersive proposes and diving into the image that alters the relation of the spectator with the ambient, exemplified through the works of artists such as Nelson Max, Jean Boissier, Gilberto Prado, Stephan Barron, André Parente, Michael Aschauer, Joseph Lefèvre & Martina Koutnoyan, Adriaan Stellinwerff and Lozano Hemmer.

Thus, *Scenery, unfoldings and contemporary perspectives*, by its variety of approaches, offers itself to the reader as an elegant prism which allows not only a historical comprehension of one of the most important themes and concepts in western art, but also its survival and transformation nowadays. From the different looks exposed there, a conviction stays that the relevance of spiritual, social and cultural significance of scenery, just as its present, is given by the symbolic power of allowing the men to feel like a part of the world and thus, less estranged and solitary. In the end, it is important to remember that the book also brings with it an Image Archive of colored pictures which help the neophytes to understand.



ANTONIO VARGAS: Antonio Vargas has a doctorate degree in Painting by the Universidad Complutense de Madrid, finished in 1992. He also has a post-doctorate degree in the Universitat de Barcelona from 1996 and is a professor in the Centre of Arts at UDESC and at PPGAV-UDESC. Visual artist with exhibitions in Brasil and abroad.

MUTATION INTIME DE LA PEINTURE DANS LA VIDÉO NUMÉRIQUE

Éliane Chiron

RESUMÉ: Depuis que je réalise des vidéos numériques, suis-je encore peintre? La vidéo fait à chaque fois *revenir* la peinture. Elle est hantée par des phrases: Les couleurs «font brûler mon cerveau» (Malevitch) et se voient «comme une cicatrice sur un visage» (Cennino Cennini).

Dans une vidéo personnelle intitulée *Les Nageuses* (2011), comment ont muté la chair et le sang (de l'artiste), matières de l'art de peindre avec tout ce qui choit du corps? Comment tout ce qui dans les ténèbres telluriques, au fond des océans, se *métamorphose*, magma visqueux qui déferle en plis et fractures gigantesques, s'engouffre et jaillit à chaque seconde, s'accorde-t-il avec la définition de la peinture comme «tache» qui ressort sur le vivant (W. Benjamin)? Comment la description de la piscine par Merleau-Ponty, modèle selon lui de la quête des peintres, s'incarne-t-elle dans cette vidéo? Comment l'intime en art, apparu selon Daniel Arasse dans le *tableau* de la Renaissance, a-t-il muté dans *Les Nageuses*? Les références historiques seront nécessaires pour comprendre que peindre en étant contemporain suppose un contact intime avec la matière picturale, fut-elle produite par un code, sans craindre de s'y perdre. Car les codes du numérique sont issus des lois cosmiques et du cerveau humain.

Nos muqueuses, organes, chromosomes, battements de cœur, viscères? Ce avec quoi en définitive on peint, en utilisant toutes les techniques d'un *champ élargi* de la peinture, à seule fin que se déploie l'intime mutabilité de la couleur.

MOTS-CLÉS: Contemporain, couleur-cicatrice, intime, lois cosmiques, mutabilité, piscine, tache, vidéo numérique.

«Quand je dis couleur, cela s'entend de toute matière picturale¹.»

COULEUR-CICATRICE

Je n'ai pas appris la peinture à l'école des beaux-arts. Malevitch non plus, ni Picasso. Cézanne échoua au concours d'entrée. Autre époque? Sans doute, mais enfin. Picasso apprit toutes les techniques de l'art (*tekhnè*) avec son père, directeur de l'école des Arts et Métiers de la Corogne en Espagne; Malevitch préféra comme tous les jeunes artistes de l'époque en Russie, étudier dans une école d'Arts appliqués. On sait qu'il inventa son *Carré noir* pour la pièce de théâtre *Victoire sur le soleil*, dans l'effervescence d'échanges un été au bord de la mer Baltique, entre théâtre, poésie, musique et peinture. Lui seul fut capable du *transfert* prophétique du rideau de scène en tableau, qu'il nomma «suprématiste», et révolutionna la peinture. Dans mon cerveau des phrases sont *marquées* au fer rouge: Les couleurs sont «pleines d'exigence, elles font brûler mon cerveau» (Malevitch); «je ne cherche pas, je trouve» (Picasso); et celle-ci de Braque, moins connue: «ce qui m'a toujours sauvé, c'est que je n'ai jamais su ce que je voulais», ou bien: «Il faut que la toile efface l'idée», ou encore: «la réalité, ce n'est pas cela, c'est vers cela²». Autant dire que le langage a toujours été pour moi, comme pour les alchimistes autrefois, la voie d'accès à la peinture en tant que pratique, ce concept de *pratique* signifiant très exactement le passage à travers une matière. Quelle matière? Cennino Cennini nous en donne l'idée, au début du *Livre de l'art*, dans le récit de sa rencontre avec la couleur. Ce fut, au terme d'un long voyage avec son père, dans une montagne éloignée, sur le sol d'une grotte où «des veines de couleur», et notamment du blanc, «se *voyaient* comme une cicatrice sur un visage³». Scène que jouera Louise Bourgeois, dans ses têtes en tapisserie couturées comme *Le Golem*, affirmant (et on la croit) qu'elle a «choisi l'art plutôt que la vie». Dans ces têtes-autoportraits, nul n'en doute, les coutures-cicatrices sont à elle, signes de l'art *en elle*. Les gestes y rappellent l'atelier familial de restauration de tapisseries, mais elle y rejoue sa rencontre avec la couleur, lavée dans la rivière au bout du jardin à Choisy et dans la Creuse. Connue comme sculpteur, est-elle peintre encore, dans ces têtes?

2

BAZAINE, J. *Le temps de la peinture (1938-1989)*, Paris, Aubier, 1990, p. 71.

3

CENNINI, Cennino. *Le livre de l'art* ou traité de la peinture (entre 1390 et 1437), mis en lumière pour la 1ère fois par le chevalier Tambroni, trad. V. Mottez (1858), nouv. éd. augm., Paris, F. de Nobele, 1978, p. 32.

1

LYOTARD, J. F. *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, p. 163.

Depuis que je ne peins plus avec une brosse ou un pinceau, que je ne recouvre plus de peinture un subjectile, que je travaille des images avec l'ordinateur et réalise des vidéos numériques avant d'en avoir appris la technique (mais je sais ce que *peindre* veut dire, et dessiner), suis-je encore peintre? Si je *ne cherche pas* à peindre avec la vidéo, force est de constater que je fais à chaque fois *revenir* la peinture, que s'opère à mon corps défendant son *transfert* en vidéo, et qu'à la fin c'est elle que je trouve, sans l'avoir cherchée. Et je pense aux derniers Titien, aux derniers Goya de la *Casa del Sordo*, où la peinture est jetée en flaqes au mépris du métier, réinventant les gestes premiers de l'art.

D'un côté donc, le langage, les mots qui *nomment* le monde extérieur, transfiguré par l'art en s'incarnant (en brûlant d'un feu qui ne s'arrête pas), de l'autre les «veines de couleurs» d'une grotte dans la montagne, «comme des cicatrices sur un visage» et pas ailleurs, la présence sous le «regard désarmé⁴», autrement dit le monde intime devenu chair. Dans cette scène, le «blanc» donne accès à la couleur, à la chair et au sang, matières de l'art de peindre, avec tout ce qui choit du corps, et tout ce qui dans les ténèbres telluriques, au fond des océans, se *métamorphose*, magma visqueux qui déferle en plis et fractures gigantesques, s'engouffre et jaillit à chaque seconde. L'hypothèse est celle-ci: ma vidéo numérique *Les Nageuses* (6' 50, 2010; 2' 21, 2011), qu'elle se projette ou apparaisse sur un écran plasma ou Blue Ray, pourrait être appelée peinture. Nous l'éprouverons à travers la définition de la peinture par W. Benjamin⁵, spécifiée par la «tache» qui ressort en devenant «marque», et les observations de Goethe sur la couleur vivante. Comment la description de la piscine par Merleau-Ponty, modèle selon lui de la quête des peintres, s'incarne-t-elle dans cette vidéo? Comment l'intime en art, apparu selon Daniel Arasse dans le *tableau* de la Renaissance⁶, a-t-il muté dans *Les Nageuses*? À la fin, en saurons-nous davantage sur l'acte de peindre?

4

LYOTARD, J. F. *op. cit.*, p. 163.

5

BENJAMIN, Walter. Peinture et graphisme. De la peinture ou le signe et la marque (Surkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977), trad. P. Pénisson, *La part de l'œil*, dossier Le dessin, 6, 1990, pp. 13-15. *Écrits français*, prés. et intr. J.M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991, p. 189-192.

6

ARASSE, D. Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique (1997), Paris, Flammarion, 4^e édition 2010

LA MARQUE ET LA TACHE, PARADIGMES DE LA PEINTURE

Pour Walter Benjamin la «marque» caractérise le «milieu» de la couleur dont le modèle est la *rougeur de la honte* sur un visage, ou les stigmates du Christ, marque-cicatrice qui possède une dimension temporelle et va à l'encontre de la personne. La couleur est aussi la «tache» qui apparaît et disparaît sur le vivant, mais aussi lorsqu'on accroche temporairement un tableau sur un mur⁷. Elle est ainsi le *paradigme de la peinture*, où «la marque est toujours absolue, et son apparition à nulle autre pareille.» En effet, la couleur se montre en tout temps «spécifique, caractéristique, significative, sa naissance et sa détermination ne font qu'un». Ainsi la couleur relève de l'apparaître et non de l'apparence. Ce qui congédie aussitôt la question de la mimesis. «Il n'y a pas une fraîcheur originaire, mais autant d'états de fraîcheur, que [1/4] de regards désarmés», précisera Lyotard. La vidéo des *Nageuses*, par sa rapidité, sa brièveté voulue et son montage en boucle, est à chaque seconde apparition de la couleur en train de disparaître. Ainsi la fin où la dernière nageuse étouffe dans un bain de pixels, correspond à ce que Roman Jakobson nomme la «fonction poétique», équivalence de la sélection des couleurs et de la combinaison des séquences.

Étonnant pouvoir de la couleur, qui coupe le regard en deux... Une couleur changeante, comme un regard qui se ravise, où viser «contient l'idée de voir et du visage», du regard offensif et mortifère. *Comme si notre regard tuait cette nageuse*. Dans la vidéo, les deux nageuses qui se succèdent sont comme certains poissons des mers chaudes qui, *juste avant leur mort*, se parent de somptueux chatoyements. Entre la naissance et la mort, la couleur accompagne les transformations du vivant et la reproduction sexuée. Le sexe d'un organisme est déterminé par les chromosomes X ou Y, dans le noyau de la cellule, particulièrement visibles dans sa phase de division.

Goethe remarque que «la puissance des couleurs se révèle sous la forme la plus frappante en liaison avec une organisation régulière, sur les insectes dont le développement comporte une métamorphose complète, notamment les coléoptères, et de façon remarquable sur les papillons⁸». Les insectes, *insectus*, ont un corps sectionné, non seulement à l'état adulte, mais encore dans la structure de leur métamorphose. De la larve au lépidoptère achevé, dont

7

BENJAMIN, Walter, *op. cit.*

8

Goethe, *op. cit.*, p. 205.

les ailes portent parfois des ocelles - étrange aboutissement du processus chromatique -, la couleur est toujours là. Logée dans les entrailles, lovée dans la chrysalide, elle doit rompre une carapace pour apparaître, éphémère et fragile, sur les ailes intouchables du papillon. Ainsi, pigment qui n'adhère pas à la membrane réticulée de l'aile, donc pure superficie se détachant de son support lorsqu'on y touche et que la teinte colle aux doigts, la couleur est le lieu des métamorphoses et des transmutations. Le filtre d'où s'écoule (*colare*) un temps réversible. Au sein de la couleur s'accomplit le chiasme entre la surface (les ailes) et la profondeur (les œufs). La réversibilité de la surface et de la profondeur s'opère aussi dans le battement des ailes du papillon, l'intermittence du cillement des ailes, où vacille la couleur. Dans cette faille où elle se fait et se défait, a lieu l'essence du regard, trait évanouissant et punctiforme, insaisissable couleur des choses, qui les peint de reflets changeants. Les choses nous regardent au gré des reflets qui les touchent, et même sur l'acier, par la grâce d'un simple souffle déposant sa buée, déferle, fugitive, une vague de couleurs. Qu'il y ait cette fugacité dans les *Nageuses* était mon obsession. Il fallait sans relâche «réduire, réduire», comme le voulait Duchamp, en somme, faire une vidéo «vite», qui ait la rapidité des spots télévisuels d'aujourd'hui.

Pour Benjamin, la peinture n'a pas d'*arrière-fond*, ce qui la spécifie est d'être une tache détachée d'un *fond*. Ce fond, dont elle est issue, est le déluge; le flottement de la peinture au-devant de son support procure l'illusion de juste émerger du déluge. Lorsque la peinture adopte des couleurs de terre, par exemple dans les *Tables* de Dubuffet ou les tableaux d'Eugène Leroy, sans doute fait-elle retour à l'origine tellurique des couleurs, à cette dimensionnalité où a lieu la déflagration de l'être retournant au gouffre que l'artiste, ressent plus que tout autre. Profondeur dont le plongeur doit revenir, dit Valéry. Profondeur que Dubuffet constelle avec des ailes de papillons. Puisque l'artiste n'est pas un papillon aux éclatantes couleurs, où doit-il aller chercher sa couleur, depuis toujours? Lacan nous le souffle⁹: dans le déchet, la viscosité des matières désintégrées, broyées, dissoutes et oxydées, digérées, putréfiées dans l'eau, cuites par la chaleur, le feu ou le soleil. Dans la boue et les viscères. C'est là où dès les commencements, la couleur se fait. Ce sont la *couleur native* de Duchamp, couleur du chocolat que le célibataire broie

9

LACAN, J. *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Paris, Seuil, 1973, p. 107.

10

Dictionnaire Robert.

lui-même... et les couleurs-matières des *Nageuses*.

Parce qu'elle ressort, et spécialement dans la peinture, la couleur fait oublier le sans-fond primordial d'où elle vient: l'abîme, par définition sans fond. Le rouge au début des *Nageuses* y est semblable au dernier coup de pinceau pour Frenhofer: au peintre, on ne sait aucun gré des dessous, qui affluent en surface, comme dans la gorge des noyés... Si, comme le disait Roger de Piles, la couleur est un fard, ce ne peut être selon l'expression: «piquer un fard», elle est le *pharmakon* dont on maquille les cadavres, donnant l'illusion de la vie. Elle doit pourtant donner l'impression d'avoir «germé» sur le support, d'être une *zôgraphia*, une peinture du vivant. Klee multiplie dans ses tableaux les couches de fonds, et les couleurs de Poussin semblent émerger des ténèbres pour y retourner. La naissance de la vie à même la mort, c'est peut-être aussi le scandale d'*Olympia*: la couleur cadavérique du corps de Victorine Meurent, qui dit la possible putréfaction de la chair, l'origine dégoûtante des couleurs, la mort sur le vivant, et qui, décapitée par le ruban autour du cou, nous regarde droit dans les yeux. Les couleurs des *Nageuses*, émergeant des ténèbres, nous regardent de leurs frêfons. Cette couleur-matière, les anciens le savaient, qui la mettaient sur l'architecture, dans un geste archaïque défiant la mesure et les calculs savants, était l'*inassimilable*, l'irruption du tellurique au fronton des temples, de l'animalité dans l'œuvre de l'esprit. Rupture qui nous met face à l'être sauvage, ce tissu commun dont nous sommes faits, qui se tient devant nous dans le monde vertical. Pour Benjamin, la peinture est verticale, elle est ce qui du monde se lève et regarde la lumière. Elle veut oublier son origine tellurique, que le dessin, *demeuré horizontal*, plus près du gouffre, lui rappelle. La piscine est-elle ce gouffre?

FILMER LA PISCINE. RAYONNEMENT DU VISIBLE

À la volée, depuis la fenêtre de ma chambre d'hôtel à Manama, capitale du Bahreïn, où je suis, étrangère de passage, pour une exposition personnelle en mars 2008, je filme en plongée deux nageuses dans la piscine. On sait qu'une œuvre doit retracer la totalité de l'histoire du sujet qu'elle traite (ici la piscine et deux nageuses). Bassin pour les rites purificateurs chrétiens, dont le poisson (*piscis*) est l'emblème, la piscine est dans la liturgie, «une petite cuve destinée à recevoir l'eau qui a servi aux baptêmes, à la purification des objets sacrés¹⁰» Grand bassin de natation depuis le

11

MARLEAU-PONTY, M. *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1973, p. 70-71.

XVI^e siècle, devenue aujourd'hui signe d'élévation sociale, la piscine est aussi le bassin de désactivation d'un réacteur dans une centrale nucléaire. Cette constellation des sens du mot piscine, ses mutations du religieux au social et au scientifique, du nucléaire où la piscine désactive et purifie l'énergie atomique de son possible danger de mort, franchit d'un mot l'histoire des substances et installe une connivence entre le sacré, l'atome et le pixel. Selon Merleau-Ponty, «l'eau elle-même, la puissance aqueuse, l'élément sirupeux et miroitant, je ne peux pas dire qu'elle soit dans l'espace: elle n'est pas ailleurs, mais elle n'est pas dans la piscine. Elle l'habite, elle s'y matérialise, elle n'y est pas contenue, et si je lève les yeux vers l'écran des cyprès où joue le réseau des reflets, je ne puis contester que l'eau le visite aussi, ou du moins y envoie son essence active et vivante. C'est cette animation interne, ce rayonnement du visible que le peintre cherche sous les noms de profondeur, d'espace, de couleur¹¹.» Cette «animation interne», ce «rayonnement du visible» retentissement, dans l'esprit, de tous les sens du mot piscine. Ainsi dans *Villa Amalia* (2009) l'héroïne, Éliane, compositrice de musique, étouffe dans sa propre vie. Elle porte dans une piscine urbaine des lunettes de plongée qui la font ressembler à un poisson forcé de sortir de l'eau pour respirer. Elle trouve enfin sa respiration créatrice dans une villa sur une île, face à la Méditerranée. La mer enfin trouvée baigne la totalité de l'écran de cinéma, qui devient cette eau salvatrice, purificatrice, mais cadrée, désactivant la menace d'étouffement.

J'ai filmé à leur insu deux nageuses, l'une en maillot noir jusqu'aux genoux (qui en sortant revêtira la abaya), l'autre en deux-pièces à fleurs. L'eau devait être tout entière contenue dans l'écran de contrôle, qui a remplacé la fenêtre du tableau d'Alberti, les nageuses demeurant dans cette eau écranique, virtuelle, modèle réduit de toute l'eau dans laquelle on puisse se baigner. Comme si je filmais deux spécimens de nageuses immergées dans un liquide de laboratoire dont je modifierai plus tard la substance par la couleur, à l'aide de l'ordinateur, selon le protocole d'une rigoureuse expérimentation, qui donnerait toute sa chance à la surface en faisant affleurer sa profondeur dans ses reflets. Le point de vue éloigné fait reculer la scène dans le temps. Dès que je les filme, les deux nageuses sont sur le disque dur de la caméra et dans le passé qui recule jusqu'à la faille qui forma le Golfe Persique où s'engouffrèrent les eaux salées. L'appareil transfigure la scène en système binaire (0,1). Il

capture l'indifférenciation mathématique de l'eau et des nageuses, que je vois prisonnières de l'écran, tournant sans fin dans cet espace confiné. L'eau n'est pas dans la piscine, ni sur l'écran, mais dans l'intimité cosmique de l'univers auquel le numérique donne accès. Quand ma caméra suit les nageuses afin qu'elles ne sortent pas de l'eau écranique, je pense aux meurtres dans les piscines au cinéma: *Les Diaboliques* (1955), *La Piscine* (1968), la série des *James Bond* (1962-2008), aux noyés du *Titanic* (1997), et surtout à ceux qui tentent de nager et se sauver dans la fresque du *Déluge* du cloître de l'église Santa Maria Novella à Florence¹². Fresque abîmée dans ce cloître ouvert sur un petit jardin, que je suis allée voir, gorge nouée: pour moi le vrai déluge est là, c'est en peinture qu'il existe, dans cette fresque pâlie en partie effacée ouverte à tous les vents depuis près de cinq siècles. Dans le lignage de ces films, de cette fresque, la caméra capture la jointure du milieu et du vivant où se joue le drame de l'existence. Chez l'être humain, remarque Dagognet, philosophe et médecin, «le dedans de l'ex-dehors permet le dehors de l'ancien dedans¹³.» En effet l'être humain n'est plus protégé par les os ou leurs équivalents protecteurs qui enveloppaient le corps à l'origine du vivant. Je suis résoluement du côté de cette fragilité. C'est elle que je veux magnifier, comme dans la fresque du Déluge, pour qu'émerge une précarité partagée depuis cette époque. Il faudra saisir à l'état naissant, ainsi que s'est formée l'île où je suis, le décalage entre la réalité concrète et sa puissance de transfiguration. Ce sera la tâche des calculs de l'ordinateur, des couches de couleur, qui altéreront profondément la définition des images, les faisant reculer à de lointaines époques où on ne comptait pas les pixels par millions. Les faisant, simultanément, devenir peinture: milieu chromosomique en miroir de nos corps, tache en mouvement, marque qui ressort sur du vivant.

La capture numérique, si bien nommée, exile les nageuses des yeux de l'esprit comme de ceux du corps, «en soumettant leur apparence à la force inhérente à la distance¹⁴.» En tant que données mathématiques, elles sont traduites en schémas identiques aux structures mentales humaines. Les nageuses et l'eau mutent en symboles issus de lois cosmiques universelles; elles ont leur point de référence hors de la planète, échappant à la géométrie, mesure de la terre. Leur point

12

Paolo Ucello, *Les scènes de la vie de Noé: Le Déluge et le Retrait des eaux*, XV^e siècle, 206 x 170 cm, Chiostro Verde, Santa Maria Novella, Florence.

13

DAGOGNET, F. *Philosophie d'un retournement*, Fougères, Encre marine, 2001, p. 33.

14

ARENDT, H. *Condition de l'homme moderne* (1961), trad. G. Fradier, préf. P. Ricœur, Paris, Calmann-Lévy, 1994, p. 335-338.

de vue n'est pas le mien, en contre-plongée, géographique et privé (point de vue d'étrangère), mais celui de l'astrophysique universelle. Ce point *hors-champ*, je le vois dans l'image filmée, quand chaque nageuse soulève au plus haut la tête hors de l'eau comme pour éviter de se noyer. Ce moment est pour moi le *punctum*, ce qui me touche. Leur prison est l'eau, est la terre, c'est la mienne, c'est la vôtre. Mon premier souvenir, enfant, est la terre où sont posés mes pieds, au loin la mer à traverser pour aller au ciel, là-haut. Moi si petite. La caméra numérique m'apporte enfin le point de vue du ciel, fait éprouver la même loi de gravitation de Newton pour les corps terrestres et célestes. Ce n'est pas le ciel de mon enfance, mais un ciel simulé. Mathématique. *La peinture est devenue cosmique.*

MUTATIONS DE L'INTIME EN PEINTURE

L'intime a été conçu et pensé dans la peinture au XV^e siècle, à la Renaissance, avec l'instauration du tableau moderne, défini par Alberti comme «fenêtre ouverte» sur le monde. Donnant à cela la plus grande extension, G. Wajcman («envisage que le tableau moderne aura, d'un même geste, instauré l'idée cartésienne que l'homme a désormais droit de regard sur le monde, avec Dieu, et défini l'intime comme ce lieu dans le monde où l'homme peut se tenir séparé du monde, d'où, par la fenêtre, en secret, il peut le contempler, et où, hors de tout regard, il peut se regarder lui-même¹⁵»). À cette époque la peinture devient un art libéral par l'introduction des mathématiques, grâce à l'usage de la perspective. Par la fenêtre albertienne qui permet une vue, le monde est représenté selon les lois de la perspective («légitime», issue de la géométrie, par définition mesure de la terre. Afin d'explorer l'invention de l'intime dans le tableau de la Renaissance, Daniel Arasse rappelle cette idée de Brunelleschi: «Tout peintre se peint¹⁶»). Savonarole précise: («en tant que peintre», «selon son concept.») Formule en vogue à Florence autour de 1500. Comment l'intime de la peinture a-t-il muté avec l'usage de l'ordinateur, dans un monde non plus représenté mais simulé par le numérique? Où l'écran de contrôle de la caméra a remplacé la fenêtre d'Alberti? Selon quel procès la vidéo numérique, *Les Nageuses*¹⁷ (2010-2011), rend-elle à leur puissance contemporaine, infiltrée par la science, les couleurs de la chair et du sang, des

ténèbres telluriques et du feu magmatique?

Blanchot récusait «l'intimité fermée», ce «mauvais intérieur» qui nous exclut de l'accès véritable aux choses. Il demande d'atteindre ce point que Barthes nommera le *punctum* et désignera comme blessure intime, charnelle, qui est dans l'œuvre et cependant *hors-champ*. La couleur en est la cicatrice, elle se peint sur le visage des regardeurs, grâce aux neurones miroirs, découverts en 1996 par le neurologue Rizzolatti. Dans l'intervalle de ce *transfert*, a lieu ce point d'origine de l'œuvre: «à la fois intimité et dehors; une intimité qui, en nous, serait la réalité du dehors, telle que nous y serions en nous au-dehors dans l'intimité et l'ampleur intime de ce dehors¹⁸». Dans la vidéo, je veux qu'elles nagent à l'intérieur de leur propre corps et à l'extérieur d'elles-mêmes, dans cette intime réversibilité du vivant (Dagognet). Elles s'y déplacent comme dans l'univers où l'on ne rencontre que soi-même, où l'on ne voit rien d'autre que ce qui se ramène à des schémas que l'être humain porte en lui. À l'inverse de la science, il n'y a pas de progrès en art; aux symboles mathématiques se superposent les mythes, autres constructions de l'esprit. *Les Nageuses* se déplacent tout d'abord dans un bain rouge vif, dans leur propre sang, donnant l'impression de faire naître, de leurs mouvements, la couleur, transfusant le rouge *vivant* à la sortie de sa prison de veines et de chair. Le processus générique est aussi la permanence, restée plus vive chez l'artiste, d'une mémoire fœtale. Dans un mythe dogon, on dit que durant les derniers mois, le fœtus nage dans le ventre de sa mère¹⁹. *Les Nageuses* sont-elles en train de se donner la vie, dans leur propre sang qu'on dit impur pour les femmes, comme l'artiste qui naît de son œuvre? Au cours du travail, la vidéo inverse la fonction de purification des piscines dans les centrales nucléaires, où s'effectue la désactivation des impuretés, d'où le son, métallique et sourd, pourrait provenir. La lenteur et le son transmutent les Nageuses en *corps-machines*, les immergent dans d'épais liquides: sang, nappes de pétrole, abysses pourpres, lave en fusion qui consume la nageuse, dans l'avant-dernière séquence. Alors *Les Nageuses* entrent dans l'intimité d'une «mort partagée, archétypale, qui résonne dans l'espèce entière²⁰».

17

Les Nageuses, vidéos numériques, 6'50", 2010 et 2'21, 2011.

18

BLANCHOT, M. *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1955, p. 173.

19

DURAND, G. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969, p. 247.

15

http://www.lacan.com/symptom8_articles/wajcman8.html. Consulté le 19-10-2011.

16

ARASSE, D. *Le sujet dans le tableau*, Paris, Flammarion, 2010, p. 11.

Sang, pétrole, lave, reconnaissables à leurs couleurs, ne sont pas représentés mais simulés. Du traitement numérique advient une sombre histologie du corps, fusion du code digital et du code génétique, issue des grandes fosses abyssales où naquit la vie. Par les pixels visibles de près dans les dernières secondes (*Nageuses* 2011), *Les Nageuses* sont fabriquées, dérivées, comme Pandora. Ainsi les riches étoffes numériques dont celle-ci aurait pu être vêtue simulent le retournement de nos tissus et liquides physiologiques dans le chatolement de la substance profonde de la nuit cosmique. Exposées dans un espace d'art du marais à Paris²¹, *Les Nageuses* font apparaître, plus intensément dans la nuit dissoute que sont les couleurs dans le régime nocturne des images, entrelacées avec la rue, la ville, son histoire sanglante sous l'Ancien régime et la révolution, le fleuve qui a charrié des corps d'algériens le 17 octobre 1961 — je m'en souviens —, ce que Merleau-Ponty nomme «la chair du monde.» Nocturne, océanique, cosmique, antédiluvienne, elle scintille aux origines de la vie confondue avec l'art.

La vidéo numérique accomplirait la scintillation de notre altérité différenciée, où la poétique retrouve le chemin du sang d'une lignée artistique, d'une généalogie mythique et d'une chair cosmique. En s'incarnant dans d'autres corps, l'artiste descend dans le paysage liquide comme le sang dans les veines, incorpore ce paysage virtuel où son corps ne trouve pas sa place, empourpre «le ciel qui fuit / À travers un carré de glace²²» qu'a regardé à Reading, «avec passion», le condamné à mort célébré par Oscar Wilde dans la *Ballade de la géole de Reading*. Mais dans *Les Nageuses*, à notre époque où pour la première fois ce pourpre est simulé par des calculs, le ciel est devenu scientifique. Ce qui n'annule pas les pouvoirs prémonitoires de l'art. Exposées pour la première fois en 2010, peu avant l'éruption de l'Eyjafjöll en Islande, la fuite du pétrole dans le Golfe du Mexique, les incendies de Russie et les inondations du Pakistan, annonçant la catastrophe de Fukushima, *Les Nageuses*, reprises en 2011, en deviennent la prophétie, donnant à voir *hors-champ* les

ténèbres contemporaines, sous l'aspect de leur menace que nos corps abritent. Elles transfusent entre eux, à la vitesse de la lumière de leurs pixels, non pas les souvenirs privés de l'enfance, ni les scènes publiques de l'histoire, mais ce que Rilke nomme «l'intimité du cœur»: intimité d'une anamnèse magmatique, de la nuit cosmique et de la profondeur océanique commune à tous les arts. Cette profondeur n'est pas dans la piscine, mais dans les couleurs de la vidéo et leur transsubstantiation en nous. Dans nos chromosomes et notre ADN qui nous est mondialement commun à 99 %.

Seul l'art, qui procure à la chair et au sang l'indifférenciation des genres et des époques, s'élève comme le voulait Mallarmé à la puissance du ciel étoilé qui contient, virtuellement, la multiplicité des galaxies de plus en plus anciennes que les télescopes de plus en plus géants permettent d'approcher, à l'exception de la «matière noire» indétectable par l'astrophysique. Composant 95 % de l'univers, elle peut seulement être simulée numériquement. Avec le numérique, qui en simule les couleurs, même la chair et le sang s'extraient des lois cosmiques excédant le système solaire. Distinctes des lois planétaires et naturelles, elles transfigurent durablement douleur et précarité en les donnant à voir dans le rythme vivant du coloris. Numérique ou pas, l'art œuvrerait avec cette *matière noire*, ou masse manquante de l'univers, riche de toutes les teintes celées dans l'obscur, *incalculable*. Cette matière noire, comme les noirs de Malevitch ou de Matisse, est la couleur du caché de la chair. C'est elle qui permet l'incarnation démontrée par les neurosciences: dans notre cerveau, des neurones miroirs provoquent en nous, à travers notre regard, l'esquisse du geste — ici des nageuses faisant surgir en boucle, du noir, ses couleurs, pendant 2 minutes 21 secondes. Alors, si la vidéo peut être projetée au revers d'un très grand écran, avec un son de machine résonnant comme dans un formidable chantier tellurique, sorte d'enfer, l'on doit éprouver la sensation de se tenir au milieu de la couleur en train de se faire dans un bruit assourdissant. Dans la couleur comme *milieu*, en somme, détachée d'un fond, ainsi que Benjamin l'a définie.

Que donne à voir, comme tout art, cette vidéo-peinture? La disparition des êtres et des choses dans l'intimité de leur mort, leur incarnation virtuelle et réelle à la fois. C'est pourquoi, comme la matière noire que l'on nomme aussi masse cachée, quand l'œuvre se montre en public, cette intimité doit rester masquée. En latence derrière le sensible. Virtuelle. Inapprochable. Sacrée. Elle reste cette «intimité du cœur», au sens où le cœur est aussi un organe, et où cet organe est ce qui «pense²³» en premier, activé par une région particulière du cerveau. L'intime en art n'existe qu'incarné, ne s'incarne que dans le regard d'un public. L'art n'a rien à faire avec les souvenirs de

20

Ibid., p. 253.

21

Le Dressing, Espace d'art FreeP*Star, 1er-31 mai 2010, nuit et jour.

22

WILDE, Oscar. *De profundis. La Ballade de la géole de Reading* (Librairie générale française, 2000, 1905 et 1962 pour *De profundis*; 1898 pour *La Ballade*), précédés de *L'Artiste en prison* d'A. Camus, trad. et préf. L. Lack et J. Besson, Paris, Le Livre de Poche, coll. Classique, 2004, p. 213.

la vie privée ni avec les circonstances de la vie sociale, seulement avec la vie intime de l'art, de geste en geste, avec des moyens renouvelés par chaque époque, sans que les moyens traditionnels en deviennent obsolètes, puisqu'il n'y a pas de progrès en art. Il faut cependant, de quelque façon et sans relâche, revenir aux origines, à ce qu'on nomme, dans les mythes, «avant le déluge», que provoque l'artiste et qui s'y plonge. Victime et bourreau.

«Dans la vie réelle [dit Louise Bourgeois], je m'identifie à la victime, c'est pour ça que je me suis tournée vers l'art. Dans mon art, je suis l'assassin. Je sympathise avec le sort du meurtrier²⁴.» Les Nageuses, c'est avec des couleurs picturales que je les assassine, calcinant l'une d'elles dans la lave brûlante. La piscine écranique est-elle le «tableau parfait», comme on le dit de celles de David Hockney? Dans *Portrait d'un artiste (Piscine avec deux figures)* de 1972²⁵ «le personnage dans la piscine devient une allégorie de la figure peinte, et la piscine, le symbole de l'art²⁶.» Certes, mais nous pouvons voir dans ce tableau de Hockney une scène de meurtre, où le nageur est un noyé dont l'assassin debout au bord de la piscine, en veste rouge, vérifie du regard qu'il ne bouge plus. L'artiste se serait dédoublé en deux figures. Il faut, dit-il, «se ressentir soi-même et peindre: sortir de soi en quelque sorte et se placer dans la peinture. [¼] j'ai toujours été obsédé par le fait de voir [¼] L'art visuel doit traiter du fait de voir parce que la première chose que vous demande l'art visuel est de regarder²⁷.» Regarder le crime parfait? À la fin du XV^e siècle, pour Marcile Ficin, fils de médecin, «les œuvres d'art qui se rapportent à la vue et à l'ouïe proclament l'esprit de l'artiste», c'est-à-dire «la disposition» et «l'image de son esprit», car «l'esprit s'exprime et se reflète

comme dans un miroir.» Miroir dont il n'est pas étonnant que la piscine soit le paradigme dont Merleau-Ponty fournit la description: «Quand je vois à travers l'épaisseur de l'eau le carrelage au fond de la piscine, je ne le vois pas malgré l'eau, les reflets, je le vois justement à travers eux, par eux. [¼] Si je voyais sans cette chair la géométrie du carrelage, c'est alors que je cesserais de le voir comme il est, où il est, à savoir: plus loin que tout lieu identique²⁸.» Hockney dit encore à propos d'une autre de ses piscines: *Gregory nageant. Los Angeles, 1^{er} mars 1982*²⁹, qu'il l'imagine «comme étant [sa] version des plafonds de Tiepolo [¼] vous savez, ces voûtes baroques recouvertes de petits anges dodus qui montent très haut dans le ciel si bleu³⁰.»

* * *

INTIME MUTABILITÉ DE LA MATIÈRE PICTURALE

Dans *L'inhumain*, Lyotard, qui savait regarder la peinture, écrivait: «Le peintre est saisi ou dessaisi par une teinte³¹». Il prenait pour exemple Cézanne, qui devant la montagne [¼], voulait que ce dessaisissement, le regardeur puisse à son tour l'éprouver [¼] devant la couleur posée et composée en tableau.» Et quand je dis couleur [ajoutait Lyotard], cela s'entend de toute matière picturale.» À l'inverse de Cézanne devant la montagne, c'est au cinéma et le plus souvent par la télévision, qu'éruptions volcaniques et tsunamis, catastrophes en tous genres, ont pénétré, en images provoquées par les *neurones-miroirs*, au plus intime de «ce qui se voit en moi» (Merleau-Ponty). J'ai voulu redonner à ces *images-miroirs*, immatérielles et lumineuses, bien *réelles pour moi*, leur intime

23

CASSIRER, E. *Langage et mythe. À propos des noms de dieux* (1924), trad. O. Hanse-Love, Paris, Minuit, 1973, p. 63-64.

24

Louise Bourgeois: *sculptures, environnements, dessins 1938-1995*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1995, p. 49.

25

David Hockney, *Portrait d'un artiste (Piscine avec deux figures)*, 1972, acrylique sur toile, 214 x 305 cm, coll. particulière.

26

David Hockney. *Espace-paysage*, catalogue d'exposition, Paris, centre Georges Pompidou, 1999, p. 96.

27

Ibid., p. 196.

28

MARLEAU-PONTY, M. *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1973, p. 70-71.

29

Gregory nageant. Los Angeles, 1^{er} mars 1982, polaroid composite, 70,5 x 130,2 cm, coll. D. Hockney

30

Hockney, *op. cit.*, p. 197.

31

LYOTARD, *op. cit.*, p. 163.

matérialité picturale, chromosomique, à travers la mutabilité de la couleur «qui la rend propice au désarmement du regard³²», à la «défaite de l'esprit». Conditions d'un devenir-muqueuses, organes, battements de cœur, viscères. Ce avec quoi en définitive on peint. Les mutations d'une piscine et des nageuses ne sont pas un prétexte pour expérimenter *l'intime mutabilité* de la matière numérique.

Est-ce un hasard si j'ai filmé en 2008 au Bahreïn, ce pays du Golfe secoué trois ans plus tard, comme d'autres, par le «printemps arabe»? Si j'ai vu, dans deux nageuses dont les différences d'origines m'ont frappée, la violence du conflit à venir? Conflit sur lequel une chape de plomb est tombée. Ce que j'ai vu, ce n'est pas le bleu de la piscine d'un hôtel de luxe pour touristes fortunés, mais sa part d'ombre, sa tragédie latente. Comme un appel. De même Hockney, qui fut graphiste³³, qui a longtemps expérimenté la couleur avec la photocopieuse et l'ordinateur, a fait virer le bleu des piscines californiennes et du ciel des plafonds baroques en ce *rouge sanglant* dont sont peintes ses immenses toiles du *Grand Canyon*³⁴, plaies à vif des origines à ciel ouvert. Sous la très mince bande de ciel bleu qui court sur les 744,2 cm de long du *Bigger Grand Canyon*, nous voyons sa chair vomie par les bouches ouvertes d'un couple de damnés, dans un double cri érectile.

La condition pour être contemporain? Ne pas «se laisser aveugler par les lumières du siècle et [parvenir] à saisir en elles la part de l'ombre, leur sombre intimité³⁵». S'en saisir en peinture, par contact intime avec la matière picturale, fut-elle produite par un code, sans craindre le risque de s'y perdre, puisqu'il faut précisément disparaître dans la peinture comme le peintre chinois dans le paysage. *Devenir comme la nageuse qui se noie dans les pixels, bouche ouverte, et renaît dans son sang*. «Entre le monde et moi, choisir le monde», disait Kafka. *Faire émerger un monde en peinture, même avec les moyens de la vidéo numérique*. Hockney, impressionné par une

exposition de Picasso à la Tate Gallery, dira: «Il pouvait maîtriser tous les styles, toutes les techniques. La leçon que j'en tire, c'est que l'on doit les utiliser tous³⁶». Façons de revenir, à chaque fois, aux origines génériques de l'art, à un *champ élargi* de la peinture, véritable *corps de l'artiste*. Façon, comme Louise Bourgeois, de «choisir l'art plutôt que la vie».

26 octobre 2011

32

Ibid.

33

Il obtint à Bradford le *National Diploma of Design*, a fait des décors d'opéra et des affiches.

34

A *Bigger Grand Canyon*, 1998, huile sur 60 toiles, 207 x 744 cm, coll. D. Hockney.

35

AGAMBEN, G. *Qu'est ce que le contemporain?*, trad. M. Rovere, Paris, Payot et Rivages, coll. Poche, 2008, p. 21.

36

D. Hockney, *op. cit.*, p. 169.



ÉLIANE CHIRON: est agrégée d'Arts plastiques, Docteur d'État, Professeur émérite à l'université Paris I Panthéon-Sorbonne et artiste plasticienne. À Paris I, elle dirige le Centre de Recherche en Arts Visuels (CRAV). Sa recherche, croisée avec une pratique artistique, questionne le procès créateur et les mutations du regard, notamment à l'ère du numérique. Elle publie et expose à l'international (Brésil, Chine, Tunisie, Corée, etc.). Elle a dirigé aux Publications de la Sorbonne une série d'ouvrages sur *X*, *l'œuvre en procès: Croisements dans l'art* (1996), *Croisements des arts* (1997), *L'incertain dans l'art* (1998), *La main en procès dans les arts plastiques* (2000), *L'objet et son lieu* (2004). *Paysages croisés. La part du corps* (2008), *Migrations / Mutations. Paysages dans l'art contemporain* (2010), *L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain* (2012). À paraître, un ouvrage personnel: *L'énigme du visible*.

MERCOSUR: LA BIENAL DE LA DESGLOBALIZACIÓN

Néstor García Canclini

RESUMEN: Desde la idea de que los procesos de globalización aprovechan los movimientos globales para crear la infraestructura que fortalezca la base local, abandonando el marco imaginario de las identidades nacionales, el autor analiza la Bienal de Artes Visuales del Mercosur, 2011. El centra en la propuesta curatorial “Geopoéticas” un cuestionamiento de los conceptos de nacionalidad y centro / periferia.

PALABRAS CLAVE: Globalización, deglobalización, Bienal del Mercosur, geopoéticas.

¿Por qué debe haber una Bienal del Mercosur si no existe un arte mercosureño? Artistas y críticos de Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay han cuestionado incluso que se hable de arte nacional en estos países. Suena como discriminación que en bienales y ferias de las metrópolis se interpreten las obras de Guillermo Kuitca o Cildo Meireles, más que por sus contribuciones estéticas — según se hace con artistas ingleses o alemanes — midiendo cómo representan sus culturas nacionales de origen.

Paradojas de este tipo motivaron que en la 8ª Bienal del Mercosur, que se desarrolla del 10 de septiembre hasta el 15 de noviembre de 2011, su curador, José Roca, eligiera como eje conceptual la geopoética. Nacida en 1997 para acompañar la integración económica de los cuatro países citados, la Bienal logró posicionar a Porto Alegre como foco internacional. Al principio fue discutida por exhibir sobre todo lo que se hace en Brasil, o por la dificultad de representar artísticamente ese proceso de integración regional. Luego de haber estado en la 5ª edición y seguir su proceso, veo que se abre ahora a todos los continentes sin repetir los estereotipos del *mainstream* artístico y académico.

Como la propia idea de bienal está cuestionada luego de un siglo de desgaste y por su reciente proliferación mundial (cerca de 200), el catálogo comienza enunciando lo que esta bienal no es: ni una enciclopedia donde se ilustran conceptos ni un archivo para exhibir retóricas curatoriales o documentar experiencias que no pudimos ver ni una feria de tecnología a la que se va a mirar las sorpresas que los museos todavía no compraron.

También percibimos que se aleja de las simples oposiciones binarias (centro/periferia, norte/sur) y de la exaltación posmoderna de un nomadismo que descuidaba las diferencias y desigualdades. ¿Cuál es la geopolítica de esta Bienal? Quiere preguntarse de nuevo por lo que hoy pueden ser experiencias no ingenuas de nación, territorio y revolución.

Un primer asombro que ofrece la muestra es la abundancia de banderas: acumuladas, desconstruidas, ironizadas, pero cuya insistencia por sí sola desafía el lugar común de que la globalización habría clausurado lo nacional. Francis Alys presenta dos viejos anuncios de banderas mexicanas con indicación del lugar donde se venden y la sobre impresión “*in a given situation*”: sobre una leemos “representación”, sobre otra —idéntica— “espectáculo”.

Despliegue de propiedades es el título de una de las piezas más potentes: Leslie Shows colgó en lo alto una treintena de banderas blancas de las que chorrean colores, insignias y elementos gráficos. Como estandartes que se derriten y ya no pueden comunicar identidades compactas. Los fragmentos que pueden leerse dejan ver restos de banderas de países y marcas geográficas o señales de tránsito: lo nacional, lo geológico y lo urbano.

Otra pared enorme está cubierta por una bandera negra, titulada *Cielo*, obra de Luis Romero, que sólo recoge soles, lunas y estrellas de muchas banderas bordadas en hilo blanco. Ni franjas, ni escudos, ni heroicas consignas políticas; sólo una constelación donde lo que divide es omitido. Aunque el artista dice que algunos espectadores le pidieron eliminar símbolos que refieren a identificaciones religiosas, como señal de intolerancia y quizás, al mismo tiempo, deseo de un imaginario firmamento beatífico donde no haya que hacerse cargo de las diferencias.

Paola Parcerisa exhibe una bandera paraguaya vaciada, en la que sólo los bordes de cada franja están marcados por sutiles hilos de color. Quedan los límites liberados de la contundencia y el emblema central. Averiguo: ¿cómo fue recibida en Paraguay? “La gente común la conoció cuando la llevé a la Bienal de Venecia. Mi hijo de 14 años, cuando estaba haciéndola, preguntó: ¿Es para un partido de fútbol? Cuando la terminé y sólo veía los bordes, entendió así el sentido de que cada franja quedara blanca: “Se fueron todos”.

Las migraciones y las fronteras han estado en el centro de la discusión política y visual sobre lo que queda de las naciones. Los desplazamientos masivos y las represiones fronterizas alimentan, a veces, representaciones melodramáticas o panfletarias. En el extremo opuesto, han incitado obras que reducen la interculturalidad al nomadismo, una circulación fluida de personas y mensajes que disolvería las diferencias.

Algunos artistas combinaron los emblemas nacionales con la iconografía transnacional, como hicieron Melanie Smith y Rafael Ortega en *Estadio Azteca*. El video mezcla imágenes patrióticas, prehispánicas, de un ídolo de la lucha libre, del arte contemporáneo y de la bebida más famosa, compuestas por centenares de jóvenes que alzan tablas como mosaicos sumados: sugieren no sólo lo que dicen las imágenes sino el disciplinamiento social y su contradictoria o fallida realización. Una gran pantalla del estadio, en lo alto de la tribuna, teniendo en los márgenes los logos de Coca-Cola y la cerveza Corona, declara: “*The Revolution will not be televised*”. Como al mismo tiempo esta obra representa a México en la Bial de Venecia, dice que la tarea de embajador que a veces se encarga al arte se cumple mejor si asume los símbolos históricos entretejidos con la iconografía deportiva, comercial y mediática.

Un mérito de la Bial del Mercosur es desmarcarse del imaginario de identidades nacionales soberanas. Entre las intervenciones con más eco se halla la del colectivo esloveno creador del Estado NSK, micronación o *Estado en tiempo* que abre su “consulado” en muchas bienales y entrega pasaportes: largas filas a todas horas para tomarse la foto, llenar el formulario y obtener el documento estaban formadas por gente dispuesta a pertenecer a otra nación inventada o acreditarse como miembro de una patria viajera de artistas.

¿El problema es estar insatisfecho con nuestro país o que las desdichas de unos y otros se parezcan? Kochta & Kallenein, directores del *Coro de Quejas de Teutonia*, que han reunido protestas de maltratados por el neoliberalismo, desde Helsinki, su ciudad, hasta Singapur y El Cairo, hicieron una pieza musical con frustraciones de brasileños. Al escuchar a las personas en talleres de quejas encuentran malestares transnacionales, que les dan “la sensación de que ya vivían en esa ciudad hace muchos años”.

¿Qué queda, entonces, de las identidades territoriales? Son, más que una representación de algo preciso, una actuación, un modo de posicionarse en la geopolítica mundial. La mayor parte de las obras reflexiona sobre ambigüedades, logros parciales y fracasos, no con banderas y monumentos inamovibles sino con símbolos alterados que miran dudosos a los vecinos (y a sí mismos).

No obstante, hubo disconformes. Escuché protestas uruguayas por

no estar incluidos. “Pero está la obra de Alberto Lastreto, que vive en Montevideo”. “Sí, pero nació en Argentina y últimamente está en Nueva York”. ¿Quién está autorizado a representar un país que figura entre los que cuentan mayor porcentaje fuera de su territorio? Lo responde su obra, *El prócer*, una figura a caballo videoanimada que salta más allá del pedestal, sobre parques, arcos de fútbol, edificios, con fondos de paisajes de distintos países, conviviendo con otros monumentos, desde el Arco Trajano hasta la Torre de Tatlin. Erase una época en que los países se valoraban según fuesen más o menos bendecidos por la globalización. Había que abrir la economía a inversiones externas y aumentar las exportaciones; la prosperidad se medía no por indicadores del bienestar de la población nacional (alza de salarios y del consumo), sino por su interdependencia con el mundo y por el equilibrio de la balanza comercial. Algunas regiones comenzaron a sentir frágil la apertura indiscriminada y se agruparon para protegerse: la unificación europea, Mercosur, los tratados de libre comercio o entre grupos de países, como el TLC de América del Norte.

La fragilidad sospechada se convirtió en catástrofe. Si bien esta globalización venía produciendo desde hace dos décadas desempleo y salida de migrantes en el Sur, rechazo a los migrantes y xenofobia en el Norte, caída de las clases medias y peor pobreza en todas partes, el modelo estalló en septiembre de 2008. Habíamos tenido antes cataclismos nacionales (México en 1994, Rusia y otros países del este europeo al final de esa década, Argentina en 2001), pero en los últimos tres años el derrumbe se mundializa, la Unión Europea exhibe su incapacidad para sostener la integración y Estados Unidos se asoma una y otra vez al precipicio.

¿Salimos del euro? se preguntan los ministros europeos ¿Cómo protegernos del contagio universal? ¿Y del avance chino? Otras dudas semejantes señalan una tendencia a la desglobalización. Los países del Mercosur, sobre todo Argentina, Brasil y Uruguay, que conocieron hace pocos años los riesgos del abismo, están entre las economías con mejor ritmo de crecimiento anual (7 al 9 %), se expanden cuidando el desarrollo interno y logran cierta redistribución económica y cultural.

Por supuesto, las artes no son reflejo de los procesos económicos ni políticos. De hecho esta Bial reúne obras recientes y de años anteriores, como una reflexión de largo plazo. El movimiento internacional del arte, con muchos focos de desarrollo no sólo en las metrópolis, reúne ahora miradas más complejas sobre las articulaciones y fracturas mundiales, desde las revoluciones fallidas a las marchas de los indignados y desesperados de Egipto (*Revolución*, de Khaled Hafez). A diferencia de quienes conciben una bial como

desfile global de las novedades de temporada, la del Mercosur incluye una muestra coordinada por Aracy Amaral, donde artistas actuales revisan las fronteras geográficas y culturales de los países de la región en diálogo con grabados, esculturas, pinturas de paisajes, objetos domésticos y mapas de expediciones que documentaron otras épocas. Videos, instalaciones sonoras y físicas, fotos satelitales de Google Earth retrabajan el sentido actual de las Misiones, las movedizas fronteras, las mezclas indígenas con portugueses, españoles, africanos, italianos, árabes y judíos pobladores de estas tierras.

El programa Ciudad no vista, por otro lado, convocó a artistas brasileños y de otras nacionalidades a intervenir espacios y edificios “poco interesantes” de Porto Alegre: el Observatorio Astronómico, ruinas urbanas, el Viaducto Otávio Rocha, tubos de PVC subidos a diez pilares que amplifican los sonidos del Aeromóvil, tren urbano silencioso que se desplaza por el aire con la fuerza de la presión del vacío y genera reverberaciones necesarias pero que nadie escucha. Santiago Sierra, en cambio, buscó aturdir con los seis altavoces que reproducen los himnos nacionales de los países del Mercosur tocados al mismo tiempo en los Jardines del Palacio Piratini, antigua sede de los gobernadores portugueses.

No es posible citar ni la mitad de la constelación de talleres y acciones que buscaron incorporar a comunidades alejadas y hacer circular a artistas de otras regiones. Destaco el proyecto pedagógico curado por Pablo Helguera. En vez de difundir información, formó mediadores para que articularan el carácter procesual del trabajo artístico con juegos y reflexiones del público. La investigación, la colaboración y las tareas de interpretación, constitutivas de los trabajos artísticos contemporáneos, eran incentivadas también en los receptores. El curso previo para mediadores formó a 780 universitarios de muchos Estados —no sólo de Porto Alegre— que enseñaron a “responder de forma imaginativa, creativa y flexible” ante las obras. Desglobalizar puede entenderse de dos maneras: incumplir las promesas de integración mundial dejando fuera a países o vastas poblaciones, pero también como el aprovechamiento de movimientos globales para crear infraestructuras locales (físicas y humanas) que rebasen lo local. Inscribir a artistas, discursos y públicos en intercambios más equilibrados, modificar las maneras de experimentar lo propio y lo de los otros. No sólo ocurría en las obras que representaban naciones ficcionales, sino en las demás reelaboraciones de banderas, mapas, viajes y alianzas donde emergían “zonas de autonomía poética”. Se trataba de imaginar las muchas maneras de crear nuestro propio país.



NÉSTOR GARCÍA CANCLINI: Profesor Distinguido en la Universidad Autónoma Metropolitana de México e Investigador Emérito del Sistema Nacional de Investigadores de México. Ha sido profesor en las universidades de Austin, Duke, New York, Stanford, Barcelona, Buenos Aires y Sao Paulo. Su más reciente libro es *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, publicado por Katz Editores.

INSTRUÇÕES AOS AUTORES

Os autores interessados em colaborar na revista Porto Arte devem enviar seus trabalhos para o Conselho Editorial da Revista. Os artigos devem obedecer as seguintes normas:

- a) Os artigos, necessariamente inéditos, editados no editor Microsoft Word e salvos no formato .rtf (Rich Text Format), devem ser submetidos exclusivamente através do seguinte endereço eletrônico: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/index>. Para tanto, o autor do texto deverá se cadastrar como Autor no sistema e seguir os passos indicados para efetuar a submissão.
- b) Os textos devem ter entre 8.000 e 30.000 caracteres, espaços incluídos, fonte arial, tamanho 12, parágrafo simples, com entradas (de tabulação) e ser acompanhado de resumo de até 750 caracteres, espaços incluídos e até 5 palavras-chave.
- c) As notas devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no rodapé. As indicações de autoria de citações (sistema de chamada autor-data) devem ser resumidas ao último sobrenome do autor; data de publicação da obra e, quando necessário, página (p. ex.: SALAS, 2005, p. 22). As referências bibliográficas completas devem ser colocadas ao final do artigo, sob o título REFERÊNCIAS, e devem ser elaboradas segundo as normas da ABNT, ou seja: SOBRENOME, Nome do Autor: *Título da obra*. Cidade: Editora, ano de publicação.
- d) As indicações de notas no texto devem ser colocadas após a pontuação, por ex.: [...] domínio da fotografia.¹
- e) Para as citações utilizar recuo de parágrafo de 3cm.
- f) Caso o artigo comporte ilustrações estas devem estar indicados no texto utilizando a seguinte nomenclatura (fig. X) e as imagens devem ser digitalizadas com resolução mínima de 300 dpi e gravadas em arquivos JPEG, TIFF ou PSD.
- g) Resenhas (de livros, exposições ou outros trabalhos) devem vir acompanhadas de ficha técnica completa.
- h) Ao final do texto devem ser mencionados os dados sobre o autor: crédito profissional sumário e acadêmico, com até 600 caracteres.
- i) Os autores são responsáveis pela revisão dos textos assim como pela propriedade intelectual das ideias que divulgam. Os artigos assinados serão de responsabilidade exclusiva de seus autores.
- j) Os trabalhos enviados serão submetidos ao Conselho Editorial da Porto Arte ou a pareceristas externos (avaliação sigilosa), podendo ser aceitos, devolvidos com sugestões aos autores que poderão rerepresentá-los, ou devolvidos.
- k) Serão remetidos a cada autor 03 (três) exemplares do número onde for publicada sua colaboração.

INSTRUCTIONS FOR AUTHORS

Authors interested in collaborating with Porto Arte magazine should submit their papers to the Conselho Editorial da Revista (Editorial Counsel of the magazine),

Articles must obey the following norms:

- a) Articles, necessarily unpublished, edited by the Microsoft Word Editor and saved in the format .rtf (Rich Text Format), should be submitted only through the following electronic address: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/index>. To this end, the author of the text must register himself as Author in the system, following the indicated steps to conclude the submission.
- b) The texts should have between 8,000 and 30,000 characters including spaces, Arial font, font-size 12, paragraph line spacing - simple (single space), new paragraphs using enter (return) and tab command, and texts should be accompanied by an abstract of up to 750 characters, including spaces and up to 5 key words.
- c) Notes should be kept to a minimum and placed as footnotes. Bibliography should be indicated by the author's last name, publication date of the work and, where necessary, page (eg.: SALAS, 2005, p. 22). Complete bibliography should be placed in the end of the article, and should be elaborated following the norm of ABNT, which is: LAST NAME, First name of author: *Title of the work*. City: Publisher; year of publication.
- d) Indications of notes in the text should be placed after the punctuation, eg.: [...] The field of photography.¹
- e) For citations, use an additional 3 cm paragraph indentation.
- f) If the article has illustrations, they must be indicated within the text using the following nomenclature (fig. X) and the images should be digitalized (scanned) with a minimum resolution of 300 dpi and saved in JPEG, TIFF or PSD files.
- g) Reviews (of books, exhibitions or other works) should be accompanied by a complete description of library catalog publication data or exhibition data.
- h) At the end of the text, data about the author should be mentioned: a summarized professional and academic credit with up to 600 characters.
- i) Authors are responsible for the revision of texts as well as the intellectual propriety of ideas discussed. Signed articles are the exclusive responsibility of their authors.
- j) Papers sent will be submitted to the Conselho Editorial da Porto Arte (Editorial Counsel of Porto Arte) or for external evaluation (maintaining privacy), with the possibility of being accepted, returned with suggestions for the author to consider for future presentation, or refused.
- k) 03 (three) copies of the issue including the published paper will be sent to each author.

Porto Arte I

Volume I | novembro | 1990

A escultura de Victor Brecheret

Armindo Trevisan

Análise musical: para quem? por quê?

Cristina Caparelli Gerling

Espelho, espelho nosso, existe alguém mais bonito do que nós?

Flávio Mainieri

Sobre a música “erudita” brasileira, hoje

Flávio Oliveira

O princípio de realidade na pintura do Renascimento - a questão da perspectiva

Icleia Borsa Cattani

A interpretação dos sonhos, segundo Freud, e o pesadelo

de Clitemnestra, em Ésquilo e Sófocles

Ivo Bender

Macbeth: crime, política e medo

Luiz Paulo Vasconcellos

A magia do silêncio nas artes visuais

Nilza Grau Haertel

O valor educacional da arte

Raimundo Martins

A trova e a décima no Rio Grande do Sul

Rose Marie Reis Garcia

A máscara, seu sentido e seu uso no treinamento do ator

Sandra Dani

Porto Arte 2

Volume II | maio | 1991

A Escola de Artes e a profissionalização do seu aluno

Círio Simon

Picasso: percepção e concepção

Eduardo Vieira da Cunha

Vidas Secas: o filme, o livro

Flávio Mainieri

Mário de Andrade: crítico de arte

José Augusto Avancini

A pintura a óleo e a questão Van Eyck

Lenora Lerrer Rosenfield

Considerações sobre gravura artística

Nilza Grau Haertel

Anotações para um estudo sobre a vontade no processo de criação do ator

Sandra Dani

A assimilação e a estruturação da linguagem musical na infância

Vera Regina Pilla Cauduro

Porto Arte 3

Volume II | novembro | 1991

O uso do cantus firmus na Choral Fantasy, Op. 73 de Paul A. Pisk

Any Raquel Souza Carvalho

Cézanne e o fotógrafo desconhecido

Eduardo Vieira da Cunha

A utilização das cores em alguns casos do retoque na restauração

Lenora Lerrer Rosenfield

Considerações sobre o sistema das artes plásticas

Maria Amelia Bulhões

Martín Fierro: a modernidade em debate

Maria Lúcia Bastos Kern

Gravuras em metal à maneira de Michelangelo durante o Cinquencento

Maria Lucia Cattani

Perspectivas para a educação artística na nova lei de diretrizes e bases

Maura Penna

Metodologia para uma educação musical: uma questão de conhecimento em bom-senso

Vera Regina Pilla Cauduro

Acalantos

Cristina Rolim Wolffenbüttel

Porto Arte 4

Volume III | maio | 1992

Don Juan em Kierkegaard

Alvaro Valls

Pesquisa em artes visuais

Annateresa Fabris

O kitsch na arquitetura popular brasileira: manifestação essencialmente urbana

Blanca Brites

Semiótica e significação: uma introdução

Flávio Vinicius Cauduro

A criação musical: considerações psicodinâmicas

Marcello Guerchfeld

Política cultural do Estado Novo no campo das artes plásticas

Maria Amelia Bulhões

Sobre o significado da pesquisa em música na universidade

Maria Elizabeth Lucas

O processo de criação e a pesquisa nas artes plásticas

Romanita Disconzi

Percursos da educação artística: um balanço das diversas abordagens

Sylvia Coutinho

De monstros e mistérios: o fantástico e a estilização em There are more things, de Jorge Luis Borges

Ivo Bender

Porto Arte 5

Volume III | dezembro | 1992

Arte e psicanálise: encontro marcado por uma ilusão

Elida Starosta Tessler

Apointamentos para uma dramaturgia regionalista

Flávio Mainieri

O significado do jogo na educação infantil

João Gilberto Gil

Iluminación e deslumbramiento: anticipaciones de la imaginación

Margarita Schultz

A importância de (outras) imagens no ensino da arte

Martin Grossmann

Escultura: encontros entre o perceber e o fazer

Mônica Zielinsky

As habilidades motoras e sua contribuição para a apreensão do ritmo musical na infância

Vera Regina Pilla Cauduro

Porto Arte 6

Volume IV | maio | 1993

Cinema e modernidade em Klaxon

Annateresa Fabris e Mariarosaria Fabris

A liberdade de criação e a cultura popular

Antonio Carlos Vargas Sant'anna

Avatares de la critica

Carlos Espartaco

Artes plásticas: participação e distinção. Brasil anos 60/70

Maria Amelia Bulhões

Diretrizes para uma educação artística democratizante: a ênfase na linguagem e nos conteúdos

Maura Penna

Arte contemporânea e identidade cultural no Rio Grande do Sul (1980-1990)

Icleia Borsa Cattani

Porto Arte 7

Volume IV | novembro | 1993

O museu é o mundo - arte e vida cotidiana na experiência de Hélio Oiticica

Elida Starosta Tessler

A pesquisa em história da arte

Annateresa Fabris

Vanguarda brasileira, Hélio Oiticica

Celso F. Favaretto

Histoire de la critique/critique de l'histoire "l'art moderne n'existe pas"

Marc Jimenez

Artes plásticas no Brasil: vanguarda e internacionalização nos anos 60

Maria Amelia Bulhões

El grupo signo en el sistema de las artes, en Chile de comienzos de los años 60

Sylvia Rios M.

Paysage/eros

Paul-Armand Gette

Porto Arte 8

Volume V | maio | 1995

A fotografia oitocentista ou a ilusão da objetividade

Annateresa Fabris

O desejo de permanência e do reconhecimento: uma abordagem do retrato fotográfico a partir do pensamento de Lacan

Francisca Ferreira Michellon

Relações entre cinema e pintura: Senso e os macchiaioli

Mariarosaria Fabris

Unidades móveis de exposição

Maria Teresa Brunelli

Clement Greenberg: um crítico na história, um crítico da história

Dominique Château

Fontes e problemas metodológicos em história da arte

Maria Lúcia Bastos Kern

Avaliação e o ensino das artes

Geraldo Orthof

História da arte latino-americana na Alemanha

Hans Haufe

A ruptura contemporânea com as aporias vanguardistas na construção de um novo paradigma estético-social

Antonio Vargas

Semiótica e semiologia: contrastes

Flávio Vinícius Cauduro

Construção de imagens bi e tridimensionais

Suzete Venturrelli

Porto Arte 9

Volume V | maio | 1995

Estetização e estetização profunda - ou a respeito da atualidade da estética nos dias de hoje

Wolfgang Welsch

Aspectos da gravura de Carlos Martins

Maristela Salvatori

Olimpia e a questão do modelo

Jean Lancri

Produção plástica e a instauração de um campo de conhecimento

Sandra Rey

O consumo das artes

Edinice Mei Silva

Porto Arte 10

Volume V | novembro | 1995

A história da arte como prática interdisciplinar

Annateresa Fabris

Da arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional

Tadeu Chiarelli

A crítica de arte nos anos 70: uma visão

José Augusto Avancini

O concretismo na América Latina: um ensaio sobre manifestos e

declarações de artistas de 1946 a 1959

Neiva Fonseca Bohns

Calvário, sudário e macabéa: notas sobre uma direção da arte contemporânea

Alexandre dos Santos

Estética tradicional e imagem informática

Margarita Schultz

Desvios do conhecimento - o monstro e a iconologia: reflexão maldita

Marcia Tiburi

Caravaggio: imagens de um mundo barroco

Maria do Socorro Carvalho

Entre mortos e feridos: a construção do discurso preservacionista em

dois intelectuais do patrimônio

Mario Chagas

Porto Arte 11

Volume VI | maio | 1996

Reflexões sobre as propostas de alguns movimentos artísticos dos anos 60

Muriel Caron

A fenomenologia viva de Franz Walther

Stéphane Huchet

O índice indicado com o dedo

Jean Lancri

Joseph Beuys, artista internacional

Jacques Leenhardt

Reflexões sobre a encenação autobiográfica de Joseph Beuys

Marion Hohlfeld

Formas e formulações possíveis entre a arte e a vida: Joseph Beuys

e Kurt Schwitters

Elida Tessler

Duchamp versus Beuys ou a ironia versus paixão

Vera Chaves Barcellos

...Desfazer as dobras de alguma coisa que lhe havia sido dada toda

dobrada, há alguns anos

Éliane Chiron

Porto Arte 12

Volume VII | novembro | 1996

Mestrado em Artes Visuais: 5 anos

NÚMERO ESPECIAL

Porto Arte 13

Volume VII | novembro | 1996

Ao 7º X: trivium com centauro, estrelas e dançarinas

Éliane Chiron

O caos e a ordem na pintura contemporânea

Gilbert Lascault

Presencia de la imagen informática

Margarida Schultz

Corpo e controle: o olho do poder e o esquadramento individual (uma

leitura foucaultiana dos primórdios da fotografia)

Alexandre Ricardo Dos Santos

Desconstruir/reconstruir

Annateresa Fabris

Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em

poéticas visuais

Sandra Rey

A imagem visual na nova história e história da arte

Maria Lúcia Bastos Kern

Pontes entre Adorno e Gadamer

Alvaro Luiz Montenegro Valls

Pontos derivantes

Hélio Ferverza

Porto Arte 14
Volume VIII | maio | 1997

A epiderme das imagens ou a arte da guerra pop
Stéphane Huchet
Mário e a crítica de arte: a propósito de uma “normativa de crítica”
José Augusto Avancini
A recepção do cubismo na Alemanha
Claudia Valladão de Mattos
Arte incidental - as mostras de artes plásticas em Porto Alegre entre 1875 e 1903
Flávio Krawczyk
Intersecções: fotografia e pintura
Maria Ivone dos Santos
O pensamento de Paul Virílio como referência para o estudo das relações entre fotografia e cinema na história de suas origens
Francisca Ferreira Michelin
Arthur Bispo do Rosário - divagações sobre bordados e fotografias
Luiz Eduardo Robinson Achutti
Percorrendo processos de criação artística: a percepção
Mônica Zielinsky

Porto Arte 15
Volume VIII | novembro | 1997

A arte como evento - Jouniac, Beuys, Duchamp
Éliane Chiron
L'art et la manière de donner sa langue au chat (vinte e um mais um fragmentos de L'Encyclopédie du Facteur Cheval)
Jean Lancri
O gosto neobarroco na obra de João Câmara
Silvana Brunelli
Ética e estética
Alvaro Luiz Montenegro Valls
Ética museológica y globalización cultural
Gabriel Peluffo
Nas malhas da morte
Kathrin H. Rosenfield
Contra o esteticamente correto
Marc Jimenez
Da estética à poiética
René Passeron

Porto Arte 16
Volume IX | maio | 1998

Crítica & estética
Dominique Berthet
L'Infra-mince, zona de sombra e o tempo do entre-deux
Patrícia Franca
Corpos, memórias, vertigios: a representação brasileira na Bienal de Cuenca
Icleia Borsa Cattani e Maria Amelia Bulhões
La llamada nueva figuración argentina
Luis Felipe Noé
O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto
Georges Didi-Huberman
A figuração na arte contemporânea: alguns exemplos
Daniela Kern, Gisele Federizzi, Helena Martins Costa, Mara Castilhos,
Máximo P. de Lucena
A figura como forma simbólica
Rogério Dias Gonçalves e Roseli Tesche
Entre o olho e a iluminação: cone-icone, ex-voto, index-voto
Eduardo Vieira da Cunha

Porto Arte 17
Volume IX | novembro | 1998

O caminho de Tirésias, ou reflexões sobre a cegueira: um ensaio sobre cinco artistas brasileiros
Vera Chaves Barcellos
Do terreno de circo ao olho mágico: pontos cegos e entreolhares
Hélio Fervenza
Câmara obscura: algumas idéias sobre a fotografia pinhole - nas artes, na estética, na educação
Jochen Dietrich
O maquinista
Élida Tessler e Tereza Lenzi
Evgen Bavar: silêncios, cegueiras e alguns paradoxos quase invisíveis
Élida Tessler
Uma câmera escura atrás de outra câmera escura
Élida Tessler e Muriel Karon
Inapreensível presença do tempo
Evgen Bavar
Tradução inter-semiótica: uma experiência criativa
Romanita Disconzi

Porto Arte 18
Volume X | maio | 1999

Metamorfismo plástico: Léger e a representação da modernidade
Dominique Chateau
Maneiras de instalações
Sylviane Leprun
Reflexiones sobre el ejercicio de la pintura a partir de conceptos extraídos de la teoría de Jacques Lacan
Roberto Fajardo
El impacto de la globalización en la articulación de las dinámicas artísticas
Arturo Rodríguez
Outro mundo
Alexandre Melo
El hombre propone... y la época dispone. O cómo se dibujó el perfil del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez
Maria Teresa Constantín
Algumas questões metodológicas sobre o estudo das formas de disseminação do pensamento vanguardista entre vizinhos latinoamericanos
Neiva Maria Fonseca Bohns
Identidade-territorialidade no contexto da II Bienal do Mercosul
Maria Amelia Bulhões

Porto Arte 19
Volume X | novembro | 1999

Semiologia visual, pintura e intertextualidade
Bernard Paquet
Além da matéria: Brancusi e a fotografia
Jacques Ienhardt
A geração 80: um panorama e o caso de Porto Alegre
Ana Lúcia Araújo
Para uma estética do risco
Marc Jimenez
Uma casa dividida
Richard Schustermann
Cica & sede de crítica
Ricardo Basbaum
A arte e sua mediação na cultura contemporânea
Mônica Zielinsky

Porto Arte 20
Volume XI | maio | 2000

A temporada italiana de Pettroruti: considerações sobre um relato autobiográfico
Annateresa Fabris
Dois diálogos imaginários: considerações sobre a obra de Poussin
Priscila Iufinoni

NÚCLEO TEMÁTICO: QUESTÕES DE MUSEOLOGIA

A arte como valor e as instituições museológicas
Maria Amelia Bulhões
Do perene ao transitório na arte contemporânea: impasses
Cristina Freire
Museu e interatividade: o exploratorium e uma entrevista com Paul Doherty
Francisco Marshal
Venturas y desventuras de los estudios de público
Graciela Schmilchuk
MUVA: Museo Virtual de Artes el Pais
Alicia Harber

Porto Arte 21
Volume XII | julho/agosto | 2004

DOSSIÊ: a obra em processo
Organização: Sandra Rey
A poética em questão
René Passeron
Anatomia do gesto criador em uma prática do desenho
Éliane Chiron
A instauração da imagem como dispositivo de ver através
Sandra Rey
Uma repetição pode esconder uma outra
Patrícia França
Poética da recriação: sobre um auto-retrato de Francis Bacon
Dominique Chateau
A heterogeneidade e a instauração da pintura
Bernard Paquet
Utopia e fantasma
Kássia Valéria de Oliveira Borges
A ambigüidade na poética de Louise Bourgeois
Adriane Fernandez
Clement Greenberg. A arte de vanguarda e a teoria modernista
Maria de Fátima Morethy Couto
A linguagem épica das Xarqueadas de Danúbio Gonçalves
Paulo Gomes
O + é deserto, de Hélio Ferverza
Paulo Silveira
A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual de Edmond Couchot
Ricardo Cristofaro

Porto Arte 22

Volume XIII | maio | 2005

DOSSIÊ: Fotografia / Arte Contemporânea

Organizadores: Sandra Rey e Eduardo Vieira da Cunha

Surrealismo e Fotografia: uma Proposta de leitura

Annateresa Fabris

A Fotograficidade

François Soulages

Cruzamentos entre o real e o (im)possível: Transversalidades entre o

'Isso Foi' do Fotografia de Base Químico e o "Isso Pode Ser" do Imagem

Numérico

Sandra Rey

Imagens Estilhaçados Luz. Espaço e Corte

Beatriz Rauscher

O Objeto Ausente

Maria do Carmo Nino

A Traição das Imagens: fundos de caixas em espaços arquitetônicos

Niura Legramante Ribeiro

Na sombra da cidade: atenção e cego

Daniela Cidade

Susan Sontag: uma pacifista diante do dor dos outros

Alexandre Santos

Contaminações: um estudo sobre Rosângela Rennó

Janaina Meio

Impressões - O modo negativo e os vestígios na arte contemporânea

Eduardo Vieira da Cunha

Historiografia da arte: revisão e reflexões face à arte Contemporânea

Maria Lúcia Bastos Kern

As reconfigurações do estatuto de artista na época moderno e contemporânea

Nathalie Heinrich

Estéticas clássicas e crítica de arte -impasses

Kathrin Holtermayr Rosenfield

Resenha Crítica: A Fotografia nos Processos Artísticos Contemporâneos –

Alexandre Santos e Maria Ivone dos Santos

Blanca Brites

Resenha Crítica: O Jogo do Belo e do Feio - José Arthur Gianotti

Vinicius Oliveira Godoy

Porto Arte 23

Volume XIII | novembro | 2005

DOSSIÊ: Questões do Desenho: Abordagens Contemporâneas

Organizadora: Icleia Cattani

Desenhar: uma prática lacunar

Eliane Chiron

O desenho como abismo

Icleia Cattani

Um percurso para o olhar: o desenho e a terra

Flávio Gonçalves

Anghiari: as batalhas do desenho

Valérie Morignat

Sobre o desenho

Tereza Poester

Da importância de alguns desenhos preparatórios de Anico Herskovits

Paulo Gomes

Considerações da arte que não se parece com arte

Hélio Fervenza

Vanguardas artísticas e movimentos socioculturais no México: um

olhar a partir da sociologia histórica, da cultura e da arte

José Othón Quiroz Trejo

Ativar o vazio/cheio numa produção gráfica pessoal

Jailton Moreira

O Torreão como experiência de educação

Lurdi Blauth

Leonilson: desdobramentos

Ana Lúcia Beck

Espaço N.O.. Nervo Óptico - Ana Maria Albani de Carvalho

Claudia Paim

Icleia Cattani - Organizador: Agnaldo Farias

Viviane Rocha

DOSSIÊ: Utopia e Ato Criativo

Organização: Edson Luiz André de Sousa

A Estética como utopia

Evgen Bavcar

A utopia da significação como norte do ato criativo

Maria Amelia Bulhões

Freud sobre Leonardo da Vinci:

A construção da psicanálise em seus (des)encontros com a arte

Ana Vicentini de Azevedo

Uma Linha do Horizonte e outros alinhamentos prováveis

Elida Tessler

A burocratização do amanhã: utopia e ato criativo

Edson Luiz André de Sousa

Violência e Imagem: ou de como fazer o Davi de Michelangelo falar

Vinicius Oliveira Godoy

Só não existe o que não pode ser imaginado: articulações entre corpo e novas tecnologias na arte contemporânea

Ricardo Cristofaro

Dentro do Labirinto: Arquiteturas utópicas em León Ferrari

Eduardo Veras

A Atitude dos Coletivos

Fernanda Albuquerque

Olhar criativo de um andar utópico

Károl Veiga Cabral e Márcio Mariath Belloc

A Merzbau de Kurt Schwitters e a dimensão ritual da arte moderna

Veronica Stigger

Quem decide o que é patrimônio cultural? Estudo de sua valorização na cidade de Chihuahua

Graciela Schmilchuk

A fotografia e seu processo de hibridização

Maria Celeste de Almeida Wanner

DOSSIÊ: O artista viajante

Organização: Maria de Fátima Costa

Comisión Corográfica da Colômbia: Um mapa estendido do corpo político

Katherine Manthorne

A respeito da compreensão da geografia pelos artistas-viajantes nos séculos XVIII e XIX

Susanne B. Keller

O viajante e a paisagem brasileira

Ana Maria Belluzzo

A viagem Pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes

Pablo Diener

A Arte de Viajantes: de documentadores a artistas-viajantes. Perspectivas de um novo gênero Sara Badia

Pablo Diener e Maria de Fátima Costa

A obra de Rafael Castro y Ordóñez, fotógrafo da Comissão Científica do Pacífico (1863-1865)

Sara Badia

Iconografia Européia-Americana de Bolívar

Roldán Esteve-Grillet

Olhar criativo de um andar utópico

A litografia como veículo difusor da obra dos artistas viajantes: imagens do México entre 1828 e 1847

Arturo Aguilar Ochoa

As odisséias possíveis

Paulo Silveira

Diálogos entre imagens: fotografia e pintura na pop art britânica

Annateresa Fabris

Schwanke, vestígios de um cometa

Tania Mara Galli Fonseca

Entrevista por Fernanda Albertoni e Mário Azevedo

Glória Ferreira

Resenha Crítica: Mestiçagens na Arte Contemporânea

– Icleia Borsa Cattani

Daniela Kern

DOSSIÊ: “Interfaces Digitais na Arte Contemporânea”

Organização: Sandra Rey e Emilio Martinez Arroyo

A participação como processo cognitivo: reflexões a partir da Exposição Cidades Interativas

Emilio Martinez Arroy e Bia Santos

Experimentos em territórios digitais e paisagens interativas

Maria Amelia Bulhões

Salvando as distâncias

Maria José Martines de Pisón

Imagem-Espaço-Tempo. O panorama

Pepa López Poquet

Os panoramas e as montagens fotográficas de Matta-Clark

Elaine Tedesco

Furando com o indicador um panorama: um cruzamento do Arroio

Dilúvio e Guaíba com o Turia

Maria Ivone dos Santos, Cláudia Zanatta, Joubert Vidor, Alexandre

Nicolodi, Ronaldo Dimer

A experiência estética com imagens numéricas em propostas artísticas interativas

Alberto Coelho

Quem é o espectador? Imersão e interação: a experiência em Interfaces digitais POA_VAL Laboratório_I

Andréa Brächer e Niúra Borges

Sobre o acordo de cooperação “Interfaces Digitais na Arte Contemporânea” e a instalação “Interfaces Digitais, POA_VAL Laboratório_I”

Sandra Rey

Diálogos entre imagens: fotografia e pintura na pop art britânica (II)

Annateresa Fabris

Paisagem moderna à margem: Baudelaire e o elogio a Catlin e Meryon

Daniela Kern

A voz da artista

Leonora L. Rosenfield

Arte Virtual: da Ilusão à Imersão – Oliver Grau

Silvana Boone

DOSSIÊ: A crítica de arte em debate

Organização: Mônica Zielinsky

Da filosofia à crítica de arte

Arthur C. Danto

De acordo com o quê: arte e a filosofia do “fim da arte”

Robert Kudiellka

Debate crítico?!

Glória Ferreira

Cinco reflexões sobre o julgamento estético

Thierry De Duve

A crítica de arte em ação

Jacques Leenhardt

Partilhas no ambiente da crítica

Stéphane Huchet

Crítica e criação em recíprocas conexões e rupturas

Mônica Zielinsky

Diálogos entre imagens: fotografia e pintura na pop art britânica (III)

Annateresa Fabris

A escultura monumental no México e a mudança da

paisagem urbana a partir de 1950

Lily Kassner

Um argumento frágil

Flávio Gonçalves

A arte como atitude

Entrevista de Luis Camnitzer a Cayo Honorato

DOSSIÊ: Web arte: uma poética da Internet
Organização: Maria Amelia Bulhões
Fred Forest
Net.art
Silvia Laurentiz
Tags e metatags? De Ted Nelson a Tim Berners-Lee
Laura Baigorri
Artistas latinos making global art
Maria Amelia Bulhões
Incursões ecológicas na web art
Christine Mello
Lucas Bambozzi: redes sociais e enfrentamento
Gilbertto Prado
Algumas experiências de arte em rede: projetos wAwRwT, Colunismo e Desertesejo
Fabio Oliveira Nunes
Reflexões sobre a web arte em novos contextos
Raquel Fonseca
A fotogenia como fundamento do desejo de transformação da aparência
Maria de Fátima Morethy Couto
Do moderno e do contemporâneo na arte brasileira
Vinicius Oliveira Godoy
Ctrl+Art+Del – Distúrbios em arte e tecnologia – Fábio Oliveira Nunes

DOSSIÊ: Migrações e Mutações na Arte Contemporânea
Organização: Éliane Chiron, Sandra Rey, Icleia Cattani
Éliane Chiron
Niki de Saint-Phalle: jardim migrante, caminho mutante
Annateresa Fabris
A ilha da felicidade pelas lentes de Karl Marx
Bernard Paquet
A paisagem da pintura: migração das camadas, mutação da profundidade
Icleia Borsa Cattani
Paisagens do exílio, lugares da utopia
Carlos Alberto Murad
Linhas estelares e traçados do pensamento criador
Anaïs Lelièvre
Georges Rousse. A arte de habitar do viajante
Hong Biao Shen
Em Paris, entre China e Mongólia, mutação da escultura
Sandra Rey
Caminhar: experiência estética, desdobramento virtual
Mirtes Marins de Oliveira
Apropriação e montagem: melancolia e utopia
Leila Danziger
Micha Ullman: escavar, revolver, lembrar
Vera Beatriz Siqueira
Anita Malfatti: limites do moderno
Silvana Boone
Uma breve história da curadoria – Hans Ulrich Obrist

DOSSIÊ: História da Arte e Estudos Visuais: debates
contemporâneos

Organização: Daniela Kern

James Elkins

História da Arte e imagens que não são arte

Marquard Smith

Estudos Visuais, ou a ossificação do pensamento

Matt Ferranto

Autocriação digital no ciberespaço: o novo autorretrato digital

Luiz Cláudio Da Costa

*O artista an-arquivista: os dispositivos de coleção na arte
contemporânea*

María Susana García Rams

*Alquimia criativa feminina e animação: Lesley Keen e Mother of
Invention*

Antonio Vargas

Considerações sobre a visão mística na arte

Cynthia Farina

Mutações do sensível. A arte deslocalizada e o corpo desincorporado

Nara Amelia Melo Da Silva

*Possíveis articulações entre imagem e enunciado no contexto das
poéticas visuais*

Entrevista: Beatriz Rauscher

Além da sala de aula: o exercício da liberdade como paradigma.

Entrevista com Shirley Paes Leme

AQUISIÇÃO DE EXEMPLARES E COLABORAÇÕES

Para adquirir os exemplares da revista Porto Arte e enviar proposição de artigos, entre em contato com:

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS

Rua Senhor dos Passos, 248

3º andar

90180-020 Porto Alegre/RS

T. 51-33084314

E-mail: portoarte@ufrgs.br

ACQUISITION OF ISSUES AND COLLABORATIONS

To acquire issues of Porto Arte magazine and to send article proposals, enter in contact with:

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS

Rua Senhor dos Passos, 248

3º andar

90180-020 Porto Alegre/RS

T. 55 51-33084314

E-mail: portoarte@ufrgs.br

31

