

Mauro Bellagamba

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM HISTÓRIA DA ARTE ÁREA DE LINGUAGENS VISUAIS

Realidade e Representação
POSSIBILIDADE E DESAFIO EM PINTURA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE BELAS ARTES

1998

MAURO BELLAGAMBA

**REALIDADE E REPRESENTAÇÃO:
POSSIBILIDADE E DESAFIO EM PINTURA**

Dissertação de Mestrado em História da Arte

Orientador: Prof. Dr. Carlos Zilio

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE BELAS ARTES

1998

MFN-6645

FICHA CATALOGRÁFICA

BELLAGAMBA, Mauro

Realidade e representação: possibilidade e desafio em pintura.
Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1997.

77 F

Dissertação: Mestre em História da Arte (Linguagens Visuais)

1. Artes Plásticas 2 Pintura 3 Teses

I. Universidade Federal do Rio de Janeiro

II. Título

Este trabalho é dedicado a Marcos e a Pedro.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Carlos Zilio pela orientação, a Glória Ferreira pela atenção imprescindível, a Edna, Marcio, Viviane, Angélica a Sônia Peçanha pelas leituras intermináveis, e ao Domingos pela paciência e apoio.

BISMILLAH AR RAHMAN AR RARIM

RESUMO:

Esta dissertação constitui uma série de reflexões teóricas, a partir de meu trabalho em pintura, visando uma integração entre prática e reflexão, atendendo aos objetivos do mestrado em linguagens visuais do curso de história da arte.

Utilizando breves recortes na história da arte, tento localizar, situar, e especificar alguns momentos onde uma situação de crise de valores (como a que vivemos hoje em dia), suscita por parte de artistas, respostas através de seu trabalho na tentativa de superar o sentimento de fim. A este movimento chamo de atos ideológicos.

A partir de uma hipótese, a favor da manutenção dos procedimentos em pintura, como uma forma viável hoje de elaboração de uma poética atual, apresento quatro trabalhos de grande formato que além de discutirem alguns conceitos como: Realidade e Representação, Parte e Todo, Intenção e Gesto. Tomam, aqui um sentido de minhas próprias indagações e respostas ao atual contexto em arte.

ABSTRACT:

This paper summarizes theoretical considerations engendered by my artistic production in painting. It intends to join practice and reflection, fulfilling the requirements for attaining a Master Degree in Visual Languages.

Cutting out brief slices of Art's History, I try to situate and analyse contexts and moments when the questioning of values (as occurs today) evoked in artists and their work answers in an attempt to overcome feelings of doom and end ___comprising movements I call ideological acts.

In favour of a starting hypothesis which defends the maintenance of painting and its procedures as a legitimate way of working out poetic creation in our time, I present four of my own paintings which, besides depicting concepts such as Reality and Representation, Part and Whole, Intention and Gesture, hold the directions of my wonderings and wanderings in today's artistic context.

SUMÁRIO:

1- Introdução	1
2- Os Trabalhos (ilustrações)	4
- Os chineses e os Gregos	
- Epíteto	
- Acima das cabeças da multidão...	
- Aonde podemos ir a partir daqui?	
- Novus Ordo Seclorum	
3- Pequeno discurso a favor do ato ideológico	5
- Primeiro recorte – Considerações sobre a pós-modernidade	6
- Segundo recorte – Localizando alguns atos ideológicos	12
4- Uma Hipótese	23
5- Aspectos cifrados de alguma espécie de todo	24
- Uma concepção possível de todo	25
- Realidade e Representação	30
Quatro Partes	47
6- Antecedentes	58
- A expressão exterior (1985-1988)	60
- Um longo caminho para dentro (1989-1995)	65
7- Conclusão	70
8- Bibliografia	73

LISTA DE ILUSTRAÇÕES:

- 1- OS CHINESES E OS GREGOS , Mauro Bellagamba
- 2- EPÍTETO, Mauro Bellagamba
- 3- ACIMA DAS CABEÇAS DA MULTIDÃO...
AONDE PODEMOS IR A PARTIR DAQUI?, Mauro Bellagamba
- 4- NOVUS ORDO SECLORUM , Mauro Bellagamba
- 5- VICTORY BOOGIE-WOOGIE, Piet Mondrian
- 6- RELIEF ÉPONGE, Yves Klein
- 7- TWO PANELS: YELLOW RELIEF, Ellsworth Kelly
- 8- WINSOR, Robert Ryman
- 9- RED WALL, Robert Mangold
- 10-FASS, Brice Marden
- 11-S/ TÍTULO, Mauro Bellagamba
- 12-S/ TÍTULO, Mauro Bellagamba
- 13-S/ TÍTULO, Mauro Bellagamba
- 14-S/ TÍTULO, Mauro Bellagamba
- 15-S/ TÍTULO, Mauro Bellagamba
- 16-S/ TÍTULO, Mauro Bellagamba
- 17-S/ TÍTULO, Mauro Bellagamba
- 18-S/ TÍTULO, Mauro Bellagamba
- 19-S/ TÍTULO, Mauro Bellagamba
- 20-S/ TÍTULO, Mauro Bellagamba
- 21-S/ TÍTULO, Mauro Bellagamba
- 22-S/ TÍTULO, Mauro Bellagamba
- 23-S/ TÍTULO, Mauro Bellagamba

1-INTRODUÇÃO

A primeira parte desta dissertação procura ser uma observação a partir do contexto no qual meu trabalho está contido. Assim, acho importante inicialmente, desenvolver algumas considerações referentes à questão moderna, sua crise de valores e sua relação com o pensamento contemporâneo.

O propósito é situar que tipo de problemática meu trabalho apresenta dentro do contexto histórico de hoje. Esta fase da pesquisa é apresentada na forma de recortes na história da arte, com o sentido de desenvolver um pensamento crítico, ao mesmo tempo pessoal, sobre uma possível relação entre meu trabalho e os desdobramentos do atual momento em arte.

Meu objetivo é desenvolver uma série de observações sobre a necessidade do artista, a partir de seu trabalho, formular atos ideológicos como forma de resgate do sentimento de fim instalado com a crise do pensamento moderno, atos estes que sejam também um contraponto à tendência atual de morte a todas as ideologias. Tento demonstrar que só a partir de um ato ideológico configurado, que venha do próprio trabalho do artista, um procedimento é legitimado e, assim, um tipo de verdade é constituído. É importante deixar claro que a noção de ideologia aqui desenvolvida não tem o

sentido de imposição de um método totalizante ou de um radicalismo de caráter normativo, e sim, o sentido de formação de idéias.

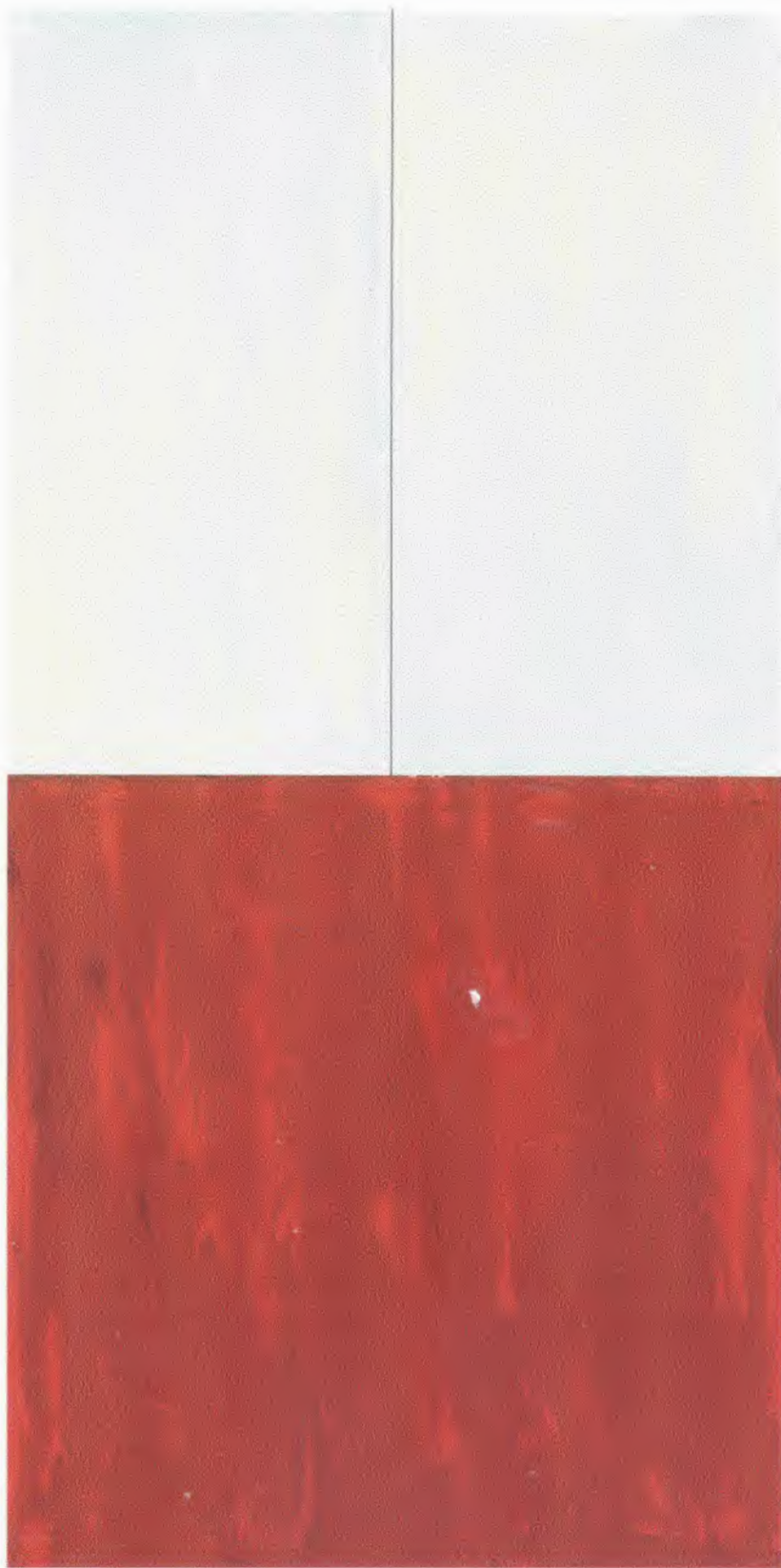
A partir de uma hipótese a favor da manutenção e da valorização dos procedimentos da pintura como uma forma válida ainda hoje para o desenvolvimento de um trabalho atual, tento articular como possibilidade um tipo de postura que não passe necessariamente pelo questionamento dos procedimentos tradicionais de pintura.

Tal formulação não visa a uma volta a questões passadas e sim a um posicionamento, para a partir disto, estabelecer um pensamento. Vale ressaltar que esta formulação só é possível dentro de um movimento como o moderno que, em sua pulsão dialética, abrange até uma possibilidade de recusa a uma linearidade histórica, e num momento como o atual, em que a quebra de todas as regras como norma torna viável pensar-se numa opção ideológica como contraponto.

A segunda parte desta dissertação procura analisar os trabalhos e como se adapta o pensamento destes à obra. Analisa de que modo são travados os diálogos entre o campo das idéias e conceitos e sua efetiva interação ao campo formal da obra. É também nesta parte que os aspectos técnicos são abordados, no sentido de possibilitar uma melhor visibilidade sobre sua relação com as partes constituidoras do trabalho.

A terceira e última parte pretende ser uma espécie de histórico no qual me reporto ao meu fazer artístico anterior ao mestrado, pontuando os estímulos que alimentaram minha busca ao longo dos últimos 12 anos.

2 - OS TRABALHOS:



I - OS CHINESES E OS GREGOS, 1997

2.00x4.00m

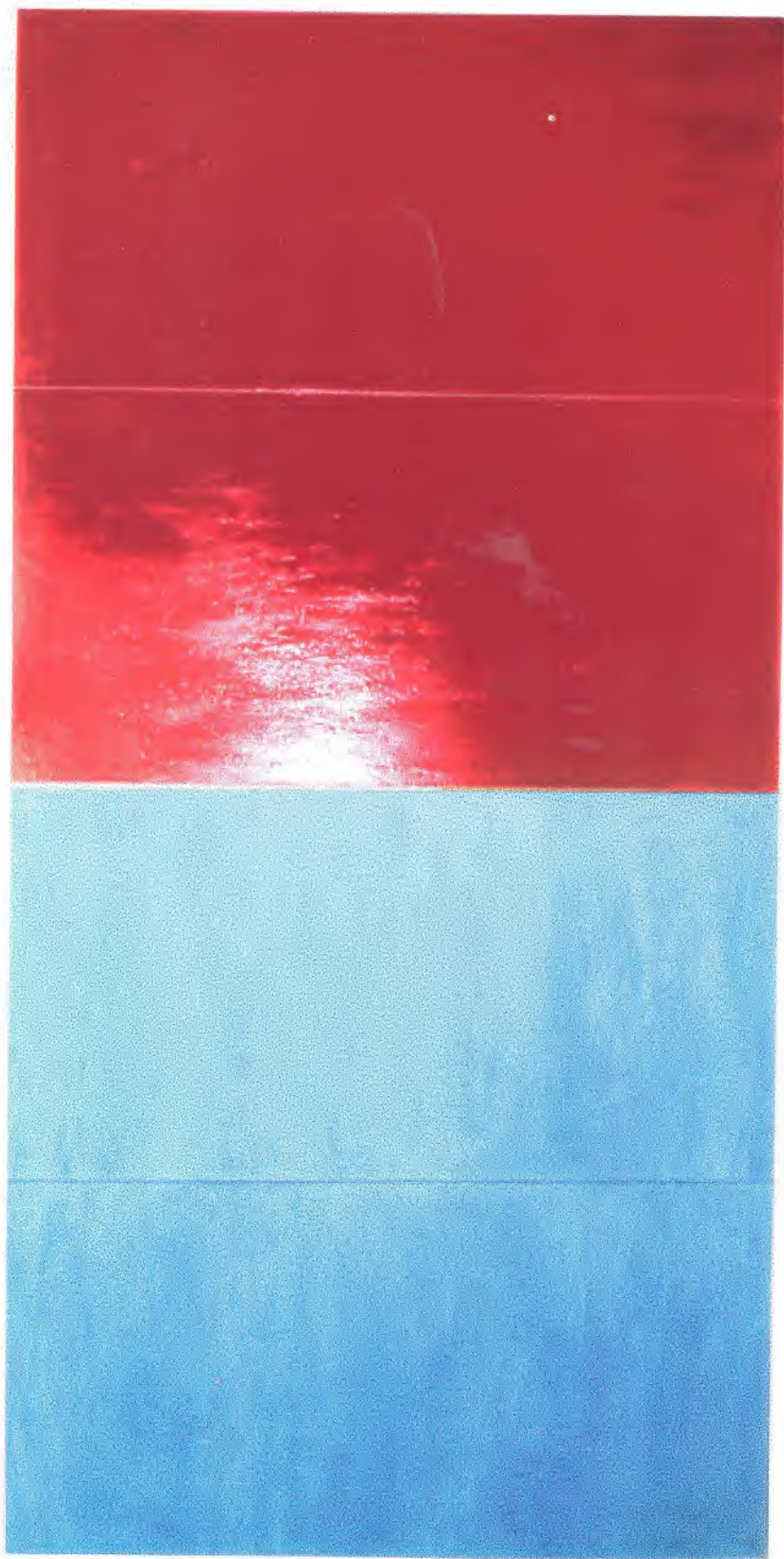
Tinta a óleo e tinta esmalte sobre tela



2 - EPÍTEO, 1997

2.00x4.00m

Tinta a óleo, tinta esmalte e verniz sobre tela

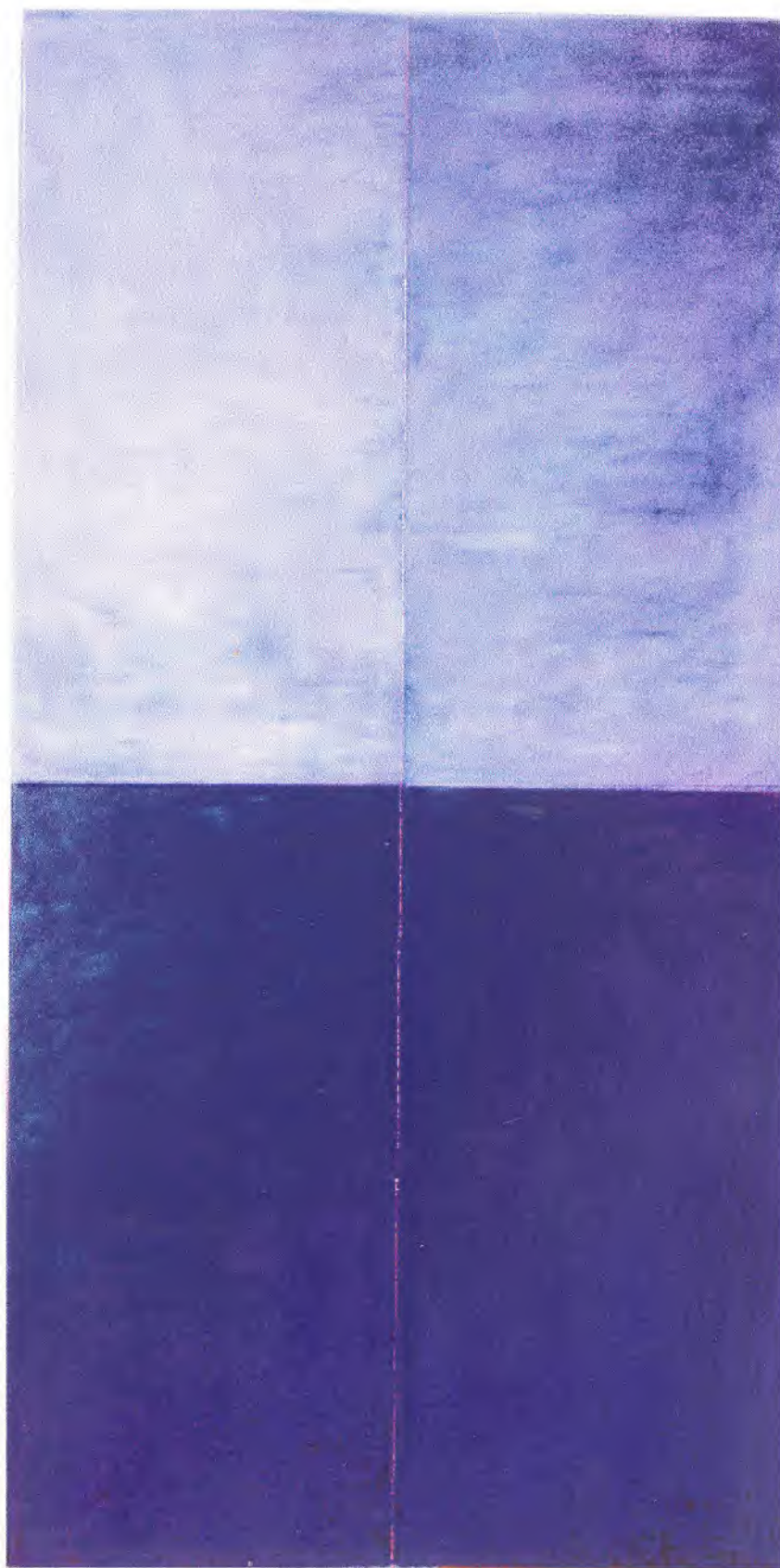


3- ACIMA DAS CABEÇAS DA MULTIDÃO...

AONDE PODEMOS IR A PARTIR DAQUI?, 1998

2.00x4.00m

Tinta acrílica, tinta esmalte sobre tela



4 - NOVUS ORDO SECULORUM, 1998

2.00x4.00m

Tinta a óleo e laca acrílica sobre tela

3 - PEQUENO DISCURSO A FAVOR DO ATO IDEOLÓGICO

“ A modernidade é o transitório o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno, o imutável”.

Charles Baudelaire

PRIMEIRO RECORTE – CONSIDERAÇÕES SOBRE A PÓS-MODERNIDADE

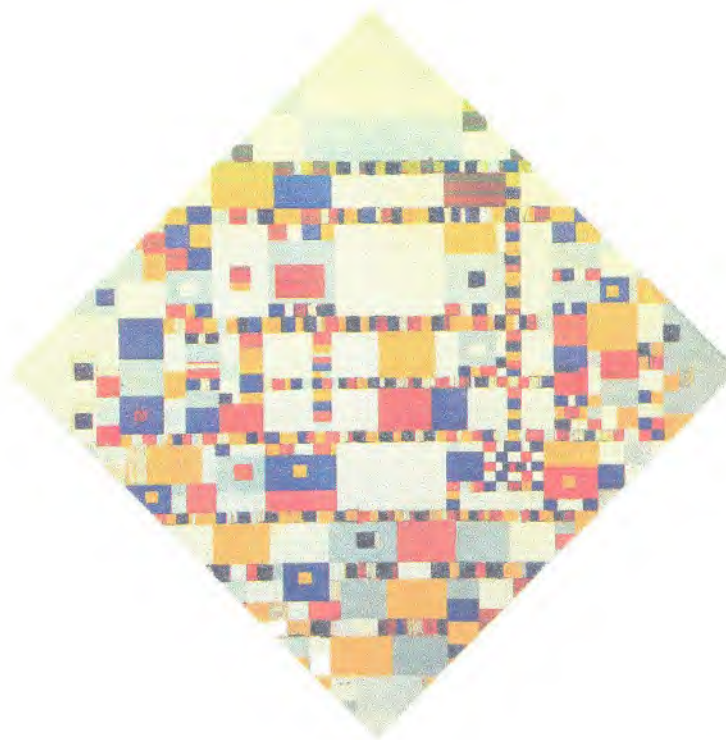
“...Os artistas de hoje não só tomaram consciência de que são bichos-da-seda, como tomaram consciência de um impulso novo que os impele ao uso da liberdade. De onde vem esse impulso? Mas onde estão as situações sociais e culturais que permitam a esses bichos continuar a produzir incessantemente a sua seda e a usar de seu dom natural em toda liberdade? Como conservá-la em sua autenticidade originária e como distribuí-la, sem alterá-la na sua existência intrínseca, como doá-la, trocá-la numa sociedade com sedas sintéticas em abundância e entregue às mobilizações em massa e aos divertimentos em massa?”

Mário Pedrosa¹

As vanguardas históricas neste século assumiram, a partir do Cubismo, e depois principalmente com o Construtivismo Russo e o Neoplasticismo, um sentido de racionalidade formal e uma função racionalizadora da cultura, que as levaram a uma identificação com o desenvolvimento tecnológico e

¹ Pedrosa, Mário “Diante da arte pós-moderna”(1967) in: Revista Arte em Revista n.7, agosto 1988, pág. 77

industrial. A crise do projeto moderno, ao meu ver, apresenta-se fundamentalmente como crise destes valores. A utopia da modernidade protagonizada pelas vanguardas históricas do século XX parece hoje sem sentido. Pouca coisa resta de sua intenção civilizatória, de seus postulados éticos, de sua positividade em relação à transformação da sociedade, num mundo que hoje questiona cada vez mais a capacidade desta mesma sociedade técnica, industrial transformar-se em um mundo economicamente mais justo e esteticamente perfeito.



5 - Piet Mondrian
Victory Boogie-woogie
1943-1944
óleo s/ tela

Diante da implosão das categorias da arte, do esteticismo do não-artístico, do culto ao etéreo, ao instantâneo, ao degradável instalados ao longo dos últimos anos, esta crise de valores torna-se visível. Paralelamente a isto, criou-se um discurso em favor do natural, da liberdade que se confunde com o fim da ideologia, como se a rejeição por si só fosse capaz de aniquilar todas as formulações modernas.² Apesar destas constatações, não pretendo necessariamente situar-me numa posição ligada ao pensamento de Jurgen Habermas, para quem o projeto da modernidade ainda não se cumpriu.³ A meu ver, no tocante especificamente à arte, existe uma atitude um tanto radical antimodernista no ataque à pureza às vezes repressiva, do modernismo.

É certo que o momento é delicado e não se pode negar a emergência de uma nova ordem. Obviamente alguns ou muitos paradigmas modernos estão sendo revistos. Segundo Hal Foster,⁴ podemos dizer que muitas premissas modernistas estão sendo erodidas: o impulso rumo à autonomia, o desejo pela presença pura na arte, etc. Mas será que a necessidade de uma arte crítica, o desejo por mudança radical são premissas também sem validade?

² Hal Foster escreve em Recodificação: "De fato, a liberdade da arte hoje em dia é anunciada por alguns como o fim da ideologia e o fim da dialética – um anúncio que, embora ingênuo, torna essa ideologia ainda mais desviada. Com efeito, a abdicação de um estilo (por exemplo o minimalismo) ou de um tipo de crítica (por exemplo o formalismo) ou até mesmo de um período (por exemplo o modernismo tardio) tende a ser tomada equivocadamente como a morte de todas as formulações."

³ Sobre o autor ver "Modernidade versus Pós-modernidade" Revista Arte em Revista n.7, 1990, pág. 86

⁴ Hal, Foster "Contra o Pluralismo" Recodificação. Casa Editorial Paulista, 1996, pag. 55

O paradoxo talvez esteja no fato de que grande parte da produção artística desenvolvida ao longo das últimas décadas ainda está, de certa forma, muito ligada ao modernismo. Parece-me que este sentimento geral de ausência de valores vitais à cultura suscita precisamente um impulso à ruptura e inovação que, analisado sob este ângulo, aproxima-se de maneira bastante clara das bases essenciais da modernidade. Isto porque a modernidade sempre se desenvolveu e avançou num processo de rupturas.⁵

A constatação que se chega portanto, é de que vivemos um momento muito especial, em que a quebra de todas as certezas e a falta de uma ideologia universalizante vigente dão-nos a medida da descontinuidade histórica. Mas, ao mesmo tempo, não será exatamente a falta de ideologias uma forma de ideologia? A nós, resta o convívio com todas as mortes anunciadas como realidade. Entre fascínio e desconfiança.

⁵ Para melhor desenvolver esta idéia, cito Jean-François Lyotard, para quem o pós-modernismo está bastante ligado às bases do modernismo. Senão, vejamos: “Que é então o pós-modernismo? Que lugar ocupa ou não no trabalho vertiginoso das questões lançadas às regras da imagem e da narração? Ele certamente faz parte do moderno. Tudo que é recebido, mesmo que seja de ontem, deve ser posto sob suspeita. Contra que espaço se debatia Cézanne? O dos impressionistas. Contra que objeto, Picasso e Braque? O de Cézanne. Com que pressupostos rompe Duchamp em 1912? Que é preciso fazer um quadro, mesmo cubista. (...) Espantosa aceleração, as gerações se precipitam. Uma obra não pode tornar-se moderna se não for primeiro pós-moderna. O pós-moderno, assim entendido, não é o modernismo em seu fim, mas no estado nascente, e este estado é recorrente”. in: “Resposta à questão: O que é o pós-modernismo?” *Revista Arte em Revista*, n. 7, 1983, pág. 95.

“Nada parece ser mais presente em nossa situação atual que um sentimento milenarista de fechamento, ou celebratório (o que eu chamarei de maníaco ou melancólico); escutam-se diagnósticos sem fim. O fim das ideologias (Lyotard); da sociedade industrial (Bell); do real (Baudrillard); do autor (Barthes); do homem (Focault); da história (Kojève) e, claro, do moderno (todos nós que usamos a palavra pós-moderno).”⁶

A conscientização pessimista do esgotamento histórico da utopia artística moderna, a meu ver, não se identifica com uma postura conservadora ou regressiva. Ao contrário, aceitar a crise da modernidade significa assumir a radicalidade de uma situação limite que o homem moderno vive ao mesmo tempo como condição existencial e histórica. É também este conflito sem conciliação, do ponto de vista de nossa perspectiva histórica, que caracteriza a meu ver a modernidade. Ao mesmo tempo, é a aceitação deste conflito que nos separa dos conceitos modernos.

Ao nos movermos no sentido de ultrapassar esta sensação de esgotamento, de ausência de futuro vigente hoje em dia, somos colocados distantes desta modernidade. E é por esta posição de balanço em que a crítica e a reflexão revelam uma preocupação central com a situação em que se encontra o indivíduo, que vejo a necessidade de o artista estabelecer o que chamo de seus

⁶Bois, Yve-Alain “Painting, the task of mourning” in: *Painting as Model*, MIT Press, 1990, pág.229

próprios atos ideológicos, diferentemente da ideologia que adquire um caráter totalizante, como dogma, inviável hoje em dia. Atos ideológicos são, a meu ver, certezas intuitivas embasadas em uma visão crítica, com a função de resgate do sentimento de fim, que estruturam o trabalho do artista em direção à construção de alguma espécie de verdade. Mesmo que particular.

Permito-me aqui redirecionar o foco deste discurso e voltar meu interesse para a questão específica de alguns artistas que, ao longo das últimas décadas, a meu ver, constituíram atos ideológicos, a partir da poética de seus trabalhos, como instrumento norteador do seu pensamento em arte.

A idéia de ruptura e de que cada nova ordem relaciona-se com a anterior representando uma tentativa de reação ou superação desta é bastante plausível dentro da arte moderna. Não pretendo, entretanto, desenvolver aqui um pensamento linear historicista. Meu objetivo é ater-me à posição específica de artistas cuja arte constitui a projeção livre de um sentimento pessoal irredutível e que, ao mesmo tempo, construíram respostas a um determinado impasse em arte.

Desde os anos 50, podemos localizar indícios de superação da utopia moderna. Hoje, já não é possível explicarmos o trabalho de artistas como Barnett Newman, Mark Rothko, Ellsworth Kelly ou até mesmo artistas posteriores com Robert Ryman, Robert Mangold ou Richard Serra, a partir de Alexander Rodchenko, Piet Mondrian, ou Kasemir Malevitch? Não podemos, pois, situá-los

dentro de uma visão histórica modernista linear. A propósito, Yve-Alain Bois em “Historização ou Intenção” escreve:

“Contraditoriamente a seus sucessores do pós-guerra, Malevitch, Mondrian e seus pares acreditavam ainda no processo racional da ciência e das técnicas e, através deste processo, na perfeição de justiça social. Se Mondrian ou Malevitch falaram de um grau zero, das características essenciais da arte pictórica, foi sempre para dizer que uma vez determinado este grau zero, a arte da pintura não teria mais nenhuma razão de ser. Todos insistiam neste ponto: a arte visa seu fim enquanto atividade separada _ e o mito do último quadro ou da dissolução da arte na vida é uma constante na teoria das vanguardas dos anos 20.”⁷

Os trabalhos desses artistas do pós-guerra já se distanciavam em muito de alguns dos dogmas modernos que configuraram a base do pensamento das vanguardas construtivas.

Para Rodchenko, por exemplo, era fundamental não só abolir as funções denotativas da cor, mas também liberá-la de todo o espiritual, emocional e das associações psicológicas, em favor de sua pura materialidade, através de telas monocromáticas. Apresentava-as, portanto, como a essência material da pintura e, logo, como anúncio do fim da arte pictural, a ponto de dizer em 1921:

⁷Bois Yve-Alain, “Historização e Intenção: O retorno do velho debate” in: Revista Gávea n. 1 PUC ,R.J. pág. 112

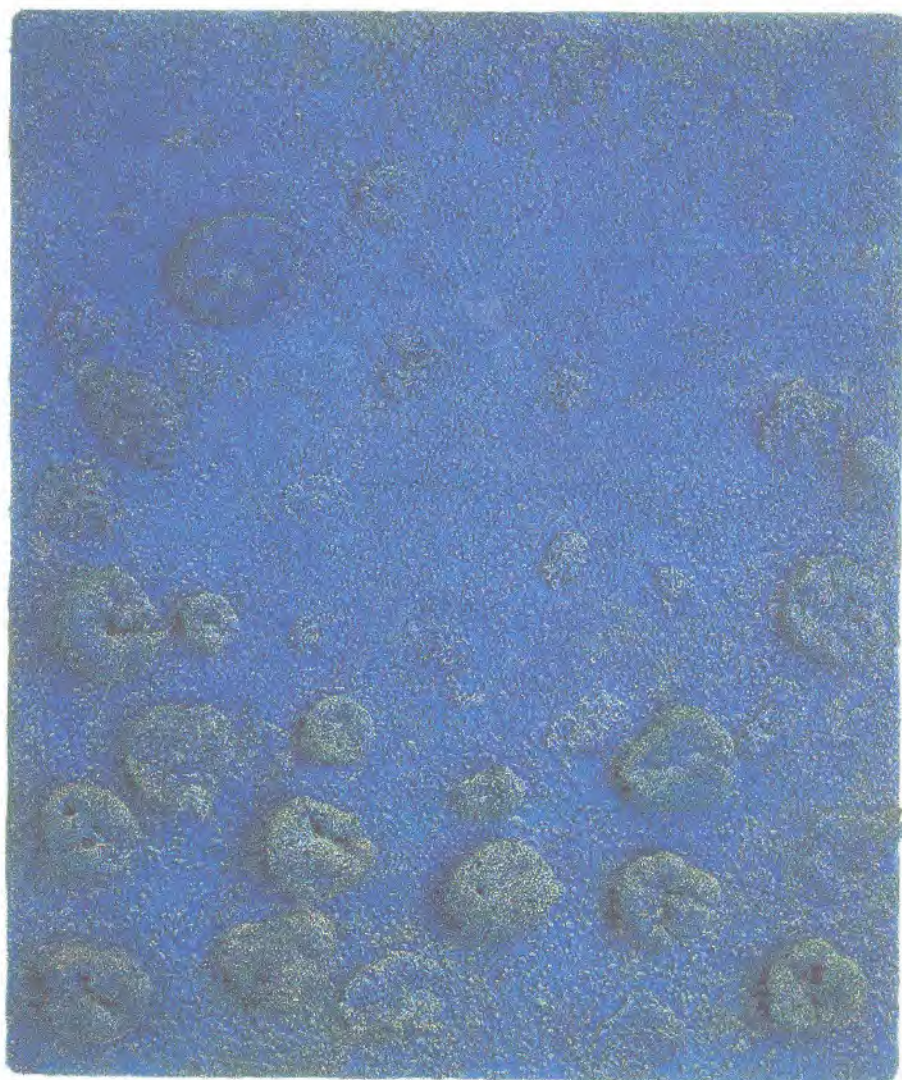
“Eu reduzi a pintura a sua conclusão lógica e exibi três telas: vermelha, azul e amarela. Eu afirmei: Este é o fim da pintura. Estas são as cores primarias. Cada plano é um plano e não existe mais representação.”⁸

Na década de 50, Yves Klein, também se utilizando de telas monocromáticas, dá a elas um sentido novo, ao conjugar a essência e a atmosfera de um momento poético único.

Estas posturas bastante diferentes entre Rodchenko e Klein nos mostram uma certa relativização do conceito de verdade em arte, relacionado diretamente ao momento histórico ao qual pertence. Diferentemente da filosofia, a arte não visa à construção de uma verdade única, sendo fruto do diálogo de várias verdades inerentes a cada momento histórico. Por isso, pode abrigar, dentro de um mesmo período, a concepção de várias verdades. Analisado sob este aspecto, em arte, o sentido de continuidade fragmenta-se, pois para Klein existir enquanto verdade, não necessariamente Rodchenko estaria errado.

⁸ Bell, Tiffany “Les peintures monocromes de Robert Mangold et Brice Marden”, in: *Revista Artstudio*, n 16 1990, pág. 97

6 - Yves Klein
Relief éponge²¹, 1960
118 x 163 cm



Outro exemplo que poderia ser citado para ilustrar a possibilidade de múltiplas verdades em arte ocorreu a partir do Expressionismo Abstrato. Barnett Newman escreve em “Plasmic Image”, sobre Mondrian e a questão abstrata:

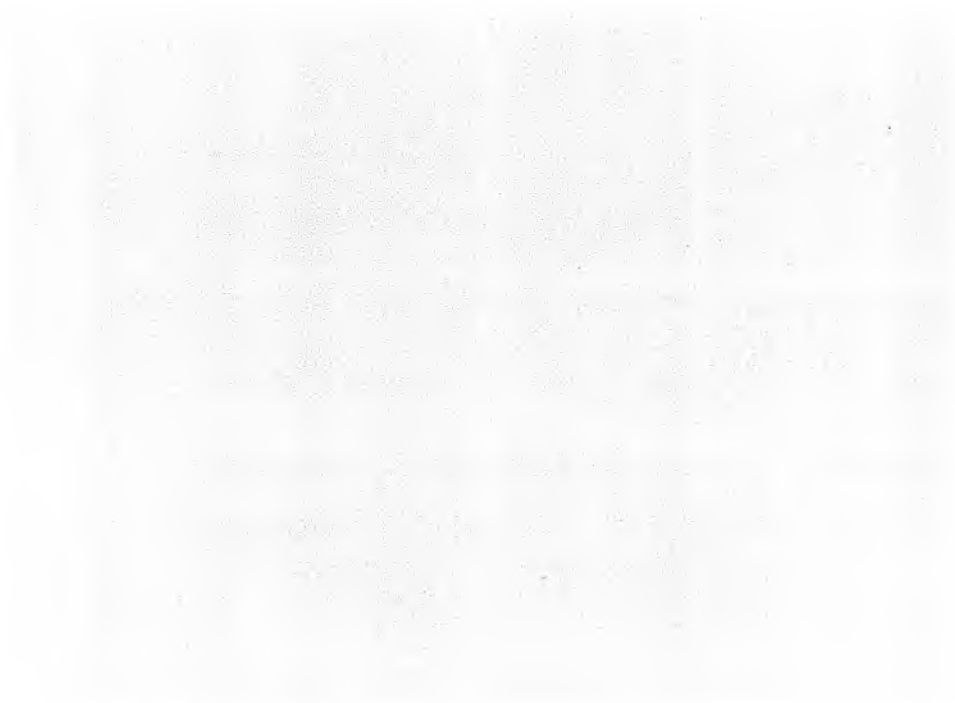
“... seu ponto de vista, seu purismo fanático, é a matriz da estética abstrata. Seu conceito, entretanto, é fundado numa filosofia ruim e numa lógica defeituosa. Mondrian reivindica que podemos reduzir o mundo a um formato básico, podemos ver isto através das linhas horizontais e verticais... Então o novo pintor sente que a arte abstrata não é algo para se amar por si mesma, mas uma linguagem a ser usada para projetar idéias visuais importantes. Neste sentido, a arte abstrata pode se tornar pessoal, carregada de emoção e capaz de dar forma aos melhores insights humanos.”⁹

Newman contrapõe frontalmente sua formulação da transcendência sublime ao racionalismo belo moderno em sua recusa a uma linearidade derivada do Cubismo, ou até mesmo a qualquer relação com o cubismo.¹⁰

Tanto para Newman quanto para alguns artistas do Expressionismo Abstrato a tela representa um vazio, um espaço precisando ser preenchido por um conteúdo sublime.

⁹Newman, Barnett “Plasmic image”, in: Selected writings and Interviews. University of California Press, 1992, pág. 138.

¹⁰ Ver artigo de Carlos Zilio, “Barnett Newman: O que é pintar?” in: Artepensamento, Companhia das letras, 1994. Pág.351.



7 - Ellsworth Kelly
Two Panels, 1955
Óleo s/ tela

É de suma importância também notarmos que a idéia de morte da pintura estava bastante presente neste momento do pós-guerra. O próprio Newman em entrevista,¹¹ aborda a questão. E foi justamente a partir desta constatação que se tornou possível pensar em algo novo, como uma forma de extrapolação, de superação. Com este sentido de superação, foi possível olhar para o Surrealismo ou para a própria ação de pintar. É importante também sinalizar aqui que a resposta dada para a constatação do fim da pintura ainda era pintura.

A postura adotada por esses artistas do Expressionismo abstrato (a partir do sentimento de fim) de negar a relação por demais objetiva com as sensações, que mantinha a pintura européia, e de estabelecer a ação como referência, dá uma nova dimensão ao ato de pintar neste momento. E neste sentido, a meu ver, configura um ato ideológico, como único meio de resgate de uma identidade possível. Mais do que uma manifestação vinda *a priori*, atos ideológicos surgem a partir da obra que leva o artista a uma postura ideológica.¹²

¹¹ Entrevista com Emile Antonio, em “Barnett Newman – Selected Writings and Interviews”. University of California Press, 1992, pág. 302 “Por volta de vinte e cinco anos atrás para mim a pintura estava morta...”

¹² Newman, em resposta a Clement Greenberg, escreve: “... penso que gera a impressão de que os artistas estão trabalhando a partir de um conjunto *a priori* de preceitos místicos e usando sua arte para exercícios metafísicos. Tenho a certeza de que esta é uma distorção não intencional, baseada num equívoco – isto é o fato de que existe aqui um dogma ideológico, e não que o trabalho destes homens os tenha levado a uma postura ideológica ou histórica. Foi precisamente em defesa desta última idéia que invadi algumas vezes os domínios do crítico.” “Resposta a Clement Greenberg”, in: Clement Greenberg e o debate crítico. Jorge Zahar Editor Rj 1997, pág. 151.

Um outro exemplo interessante ocorreria aqui no Brasil no final dos anos 50 e início dos 60. Alguns artistas oriundos do Neoconcretismo, como Hélio Oiticica e Lígia Clark, dentre outros, estavam também interessados em superar os paradigmas modernos. Hélio, ao declarar que a pintura estava morta, e que sua única saída era desenvolver-se no espaço, cria um ato ideológico importantíssimo para o desenvolvimento de sua obra. Um ato ideológico fundamental a partir do qual todo um pensamento é constituído. Mas, ao negar a possibilidade de desenvolvimento da pintura dentro de seu próprio contexto, nega também, de uma certa forma, a pesquisa de seus colegas americanos, para quem o quadro não teria necessariamente que morrer para o desenvolvimento da pintura. Para eles, o modernismo teria de ser revisto dentro de suas premissas básicas. Esta idéia nos mostra como poéticas importantes podem ser desenvolvidas em um mesmo momento histórico, partindo de premissas absolutamente diversas.

Nos anos 60, quando o Expressionismo Abstrato confronta-se com o Minimalismo e a Pop art, a pintura, de certa forma, passou a ser rejeitada como prática submissa às ilusões, como prática definida por convenções. Neste momento, os trabalhos de Mangold, Brice Mardem e Robert Ryman, que direcionaram suas pesquisas a partir de Stella, ganham a conotação de resistência. Ganham também a forma de um objeto autônomo, um sentido de “ O que vocês

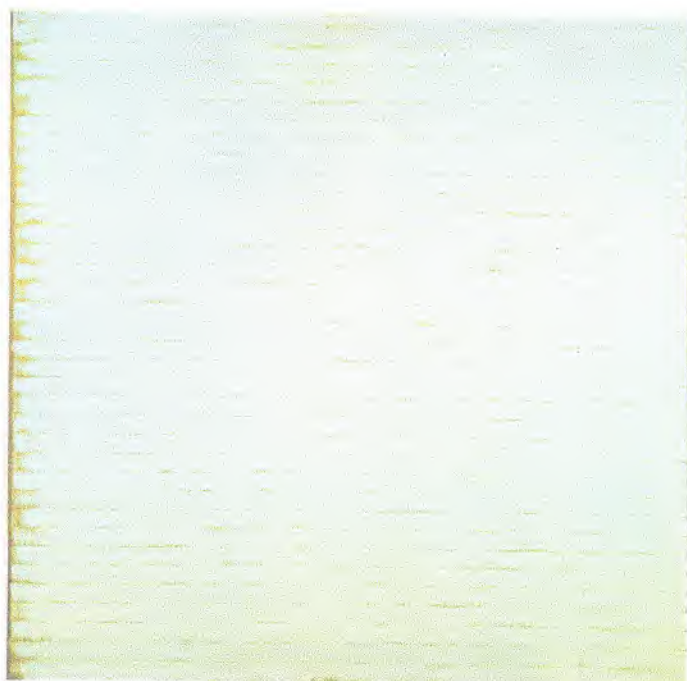
vêm é o que é .”¹³ Aqui a pintura alça o *status* de objeto. Atinge-se uma espécie de ápice, de limite, onde os aspectos não-miméticos da pintura, assim como a superfície plana, acabaram por triunfar.

Mais que um julgamento de valores, a razão destes exemplos é mostrar a necessidade de se conquistar, a partir da obra, um ato ideológico, seja ele verdadeiro ou falso. É ainda evidenciar que estes atos formam a base de uma atitude em arte que talvez, muito mais do que uma simples necessidade de ruptura, ou uma questão de mercado, estabeleça-se por si mesma como alicerces sólidos que transcendem barreiras, sejam elas morais, físicas ou temporais. São ainda posturas que talvez nos sirvam como parâmetro para repensarmos as bases do momento atual, com o objetivo de questionar se o modernismo cumpriu realmente sua função e está morto, ou se ainda é um projeto fundamentalmente incompleto em essência.

Parece-me que o pós-modernismo tem uma tendência a se tornar apenas uma artimanha instrumental, gerando assim uma espécie de relação normativa, onde as disciplinas tradicionais da arte, ao invés de serem desafiadas, são, ao contrário, contraditoriamente afirmadas. Assim, meu objetivo neste trabalho é defender a manutenção de uma postura ética ideologicamente comprometida, como opção possível e pessoal às regras atuais. “Pois a obra de

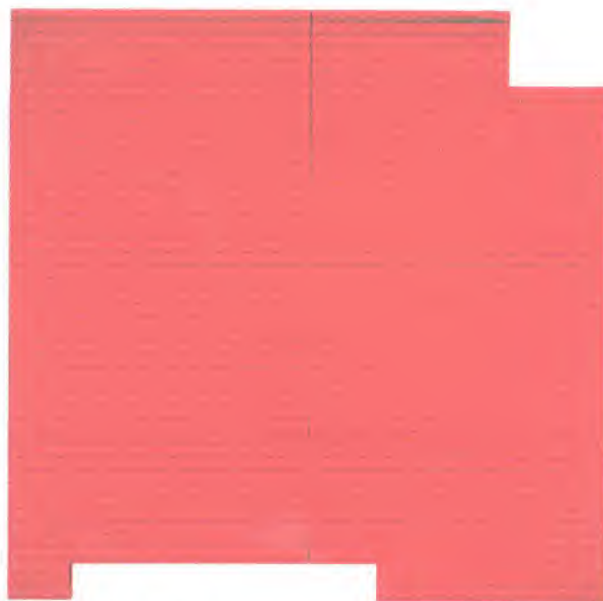
¹³ Expressão usada por Frank Stella referindo-se a sua pintura. Retirada do texto “Les peintures monocromes de Robert Mangold et Brice Marden” por Tiffany Bell, *revista Artsudio*, n. 16, 1990.

arte, como escreve Fredric Jameson, não é simplesmente um instrumento para ser usado pela ou contra a ideologia: é em si mesma um ato ideológico - uma resolução imaginária de uma contradição real".¹⁴

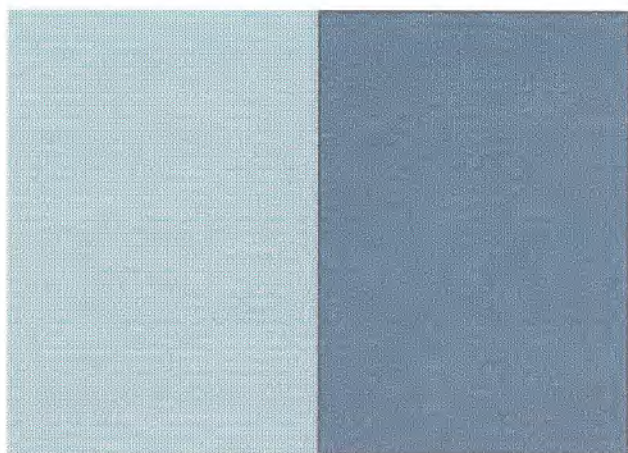


8-Robert Ryman
Winsor, 1965
Óleo s/tela

¹⁴Jameson, Fredric, in: Pós-Modernismo. Editora Ática, São Paulo, 1991, pág. 85



10 -Robert Mangold
Red Wall, 1965
Óleo s/ tela



10 – Brice Marden
Fass, 1967
Óleo sobre tela

4 - UMA HIPÓTESE

Parto da hipótese de que, para se constituir um pensamento em pintura, deve-se primeiramente aceitar a possibilidade de existência de um procedimento pictórico, e que este procedimento específico é o meio pelo qual a pintura se configura enquanto geradora de conhecimento. Procuro, a partir desta colocação, afirmar a legitimidade de um procedimento pictórico que esteja comprometido basicamente com questões (históricas, éticas e técnicas) referentes à pintura e que, ao mesmo tempo, constitua uma poética atual e sensível relevante para o desenvolvimento de um pensamento em pintura. Ou seja, procuro discutir a possibilidade de existência de um tipo de pensamento em arte que não passe sistematicamente pelo questionamento dos procedimentos com os quais se trabalha e sim, ao contrário, parta da aceitação deste meio, para que a partir dele, um pensamento (ou uma verdade) se constitua. Meu objetivo é desenvolver um trabalho que gere possibilidades em pintura e não aponte para seu fim. Cabe ao pintor (artista) a produção de uma verdade (Cezánne), e esta verdade talvez só seja legitimada através da observância da própria tradição. A meu ver, à medida que a intenção do pintor se afasta das questões específicas de pintura, mais estará longe desta verdade.

5 - ASPECTOS CIFRADOS DE ALGUMA ESPÉCIE DE TODO

“A obra de arte é um mundo ordenado de uma espécie própria, em cujos mínimos pontos temos consciência de seu vir-a-ser.”

Meyer Shapiro

UMA CONCEPÇÃO POSSÍVEL DE TODO

Este capítulo configura-se como uma série de reflexões a respeito de meu processo de pensamento em arte. Seu objetivo é mostrar, da forma mais visível possível, alguns conceitos com os quais meu fazer artístico relaciona-se, tais como: intenção e percepção, parte e todo, realidade e representação. Meu objetivo é também reconhecer e explicitar uma intenção expressiva inerente ao trabalho e investigar como esta pode atuar na experiência humana. Assim, a opção que me pareceu mais lógica foi desenvolvê-lo a partir de colocações mais gerais, aos poucos, atingindo o mais específico. A subdivisão em tópicos e as citações foram também pensadas objetivando uma maior visibilidade principalmente no sentido de conquistar uma certa clareza necessária ao texto.

Todo processo de trabalho em arte é um processo dinâmico. Principalmente em pintura, as conquistas incorporadas ao trabalho, ao longo do fazer artístico, fazem parte de uma relação importante para o desenvolvimento da obra. É a própria forma como se desenvolve este procedimento. Isso faz com que seja difícil de ser mensurada, pois é a própria práxis.

O porquê de determinadas escolhas, a opção por alguma cor, o desenvolvimento de um tipo de problema, a própria necessidade de expressar-se

através de um veículo são questões que transcendem em muito unicamente o sentido da razão. Fazem parte de um universo muito mais complexo de entendimento que tange referências pessoais, ideológicos, culturais e até mesmo psicológicos. Desta forma, acredito que através de sua visibilidade uma obra de arte transmite algo além de seu contexto físico real. A intenção de seu criador, seus conceitos, a idéia geradora são transmitidos de alguma maneira por canais sutis. A recuperação desta intenção irá manifestar-se dentro do universo perceptório de quem a observa.

A consciência do que existe de pessoal e espontâneo numa obra de arte é o que estimula o artista a inventar modelos de manipulação, processamento e acabamento.

Apesar do discurso de morte à aura podemos, a partir de Benjamin dizer que a experiência com o objeto artístico embasa-se em um processo comum das relações humanas, transportado para a relação entre o objeto e o homem.

“A pessoa a quem olhamos, quem se sente olhado, é alguém que também olha. Perceber a aura do objeto que olhamos significa conceder-lhe a capacidade de devolvermos esse olhar.”¹⁵

Um objeto de arte é, portanto, uma atitude espontânea, fruto de um gesto que simboliza um indivíduo, que exerce um tipo de liberdade traduzida por um profundo sentimento de engajamento com seu trabalho. Ao mesmo tempo esta obra é dirigida a outra pessoa. Advém daí a necessidade de investigações sobre como este objeto arte desloca-se em direção ao espaço imaginário do observador.

Assim, ao encarar a fisicalidade da obra como apenas um dos aspectos formadores de um todo mais geral que, neste sentido, abrangeria desde a intenção do artista até uma possível leitura feita por um eventual observador, acredito que exista a possibilidade de este todo que é a obra revelar-se a uma percepção sensível. Logo, esta fisicalidade seria vista apenas como uma parte do todo. E, sendo parte, conteria o todo.¹⁶

Esta idéia não propriamente nova adapta-se bastante bem à arte onde a atitude do artista está impregnada à obra, absolutamente aderida em sua visibilidade. Rosalind Krauss em “O inconsciente Ótico” escreve a este respeito:

¹⁵ Benjamin, Walter, “On Some motifs in Baudelaire” in: *Illuminations*. Shocken Books, New York, 1969. Pág. 188

¹⁶ Esta idéia fica bem clara numa particularidade do alfabeto Hebreu que passaremos a expor a título de exemplo. Existe no alfabeto hebreu e na Cabala uma letra cujo conceito designa o lugar do conhecimento total, o ponto onde o Espírito distingue de um só golpe a totalidade dos fenômenos, das suas causas e dos seus efeitos. Esta letra chama-se Alefh. É a primeira letra deste alfabeto e é também um número. Sua definição encontra-se nas tradições mais antigas, assim como nas matemáticas mais modernas. De uma forma bastante simples, poderíamos definir que no Alefh a parte é igual ao todo. Seria o momento em que o infinitamente grande e o infinitamente pequeno se encontram. Esta idéia, aparentemente absurda, ganha, algum sentido se soubermos que matematicamente pode ser demonstrável no universo da física nuclear e da física quântica. Se traçarmos em uma folha de papel uma reta que vai de um ponto A a um ponto B, existiriam sobre esta reta um número infinito de pontos Alefh. Se dividirmos esse ponto em 10 partes iguais, haverá tantos pontos em uma das partes como no todo do segmento. Se construirmos a partir do segmento um quadrado, haverá tantos pontos Alefh no segmento quanto na área do quadrado. Se construirmos um cubo, haverá tantos pontos no segmento quanto no volume do cubo e assim por diante até o infinito. Hoje é certo que os nêutons deslocam-se em pilhas descrevendo curvas sem tangente. E que curvas sem tangente são infinitamente grandes ou infinitamente pequenas. Outro exemplo pode ser dado a partir

“Compreender uma obra de arte – percebê-la como um todo – é um acontecimento próximo a uma revelação que, ao ser em essência imediata e holística, põe em suspenso a dimensão temporal. E quando não ocorre assim, quando o tempo não é reconstituído em sua própria negação, a trajetória do olhar que media o espectador e o quadro começa a ferir as dimensões de estado temporais. O espectador descobre que tem um corpo que serve de suporte para esse olhar.”¹⁷

Não é minha intenção propor que a arte tenha um sentido oculto, menos ainda desenvolver um discurso sobre sua subjetividade. O que quero demonstrar é que o fato de uma obra de arte ser o produto de intermediação entre dois sujeitos e de esses sujeitos serem expressivos por natureza faz com que exista a possibilidade da intenção do artista reportar-se diretamente à percepção do intérprete, usando única e exclusivamente como veículo a obra.

Ao mesmo tempo, contraditoriamente, existem também várias leituras possíveis a partir da vivência da obra, que são pessoais e intransferíveis.

Na verdade, a meu ver, cada interpretação é definitiva, porque é para este observador a própria obra. E, sendo visões únicas, seguem paralelas, pois, ao mesmo tempo em que se excluem, não se negam.

das mais recentes pesquisas sobre genética, em que o DNA de uma pessoa tem o poder de armazenar toda a informação genética desta mesma pessoa.

¹⁷Krauss, Rosalind: *El inconsciente Ótico*, Editora Tecnos, 1993, pág. 114

A obra de arte nunca é uma realidade em si, mas um mundo de realidades onde a parte e o todo se encontram.

Neste sentido, as questões abordadas aqui como norteadoras de um pensamento têm a intenção de explicitar, uma postura que, mais do que simplesmente uma necessidade de expressão, transcende o âmbito exclusivo da pintura e ganha uma dimensão mais abrangente como uma óptica pessoal sobre a vida. Entendo que é impossível dissociar o artista daquilo que ele produz. De qualquer forma, estas referências adquirem aqui a conotação de considerações que juntas configuram alguma espécie de todo.

REALIDADE E REPRESENTAÇÃO

Ao considerar pintura como um sistema que visa à produção de uma verdade, e ao compreender verdade como identidade de uma representação com a realidade apresentada, pretendo situar as questões mais abrangentes de meu trabalho em pintura, no contexto entre essas duas forças contraditórias e, ao mesmo tempo, complementares que são os conceitos de realidade e representação.

A meu ver, a grande contradição da pintura situa-se em sua inserção efetiva no mundo como um objeto real, e sua tendência a caracterizar-se como espaço sugerido, como metáfora deste mundo; sua tendência, portanto, ao espaço representacional. É também esta característica da pintura de se afirmar entre duas realidades que a faz muito particular, um universo único onde o visível e o invisível se tocam. É esta capacidade, de se desenvolver entre esses dois conceitos, que a torna única e a legitima ao longo da história.

Desta forma, procuro desenvolver uma relação pictórica que não só leve em consideração esta dialética mas que, ao mesmo tempo, esteja no limite da expressão destes dois paradigmas.

Todo o movimento de elaboração do trabalho gira em torno desta dualidade como possibilidade e desafio. Meu objetivo é desenvolver uma poética

em pintura que, ao mesmo tempo, dialogue com aspectos de sua tradição, e contenha um vocabulário formal atual, em sintonia com o momento em arte hoje.

Ao confrontar, intencionalmente, uma referência abstrata geométrica (tradicionalmente vinculada a um caráter lógico, racional), a elementos com forte conotação expressiva, como o gesto, a cor, a matéria, tento prover meu trabalho de uma visualidade específica que o capacite a estabelecer uma ponte possível entre esses dois conceitos. Uma ligação indelével entre significado e significante.

A referência à paisagem tem particular importância dentro deste contexto. Todos os trabalhos deste projeto apresentam uma relação íntima com a paisagem. Não se trata de uma disposição à representação da natureza, nem uma tentativa de abstrai-la. Minha intenção é utilizar apenas uma alusão sutil à paisagem, como forma de diálogo entre espaço representacional e superfície pictórica. A idéia é confrontar o poder que a paisagem tem enquanto referencial representativo deste mundo e abordá-lo em contraponto com a realidade de uma superfície. Seria também o uso deste referencial de paisagem para a construção de um universo ambíguo neste plano onde as questões sobre representação podem ser abordadas.

Elegendo o quadrado como referência básica modular da poética visual a ser desenvolvida, minha atenção volta-se para a potência formal que essa forma fechada carrega.

Assim como o círculo, a sutil aparência centrada do quadrado, sua uniformidade dão-nos um sentido de concentração, completude e repouso absolutamente necessário aqui para a concretização de uma economia formal. É importante que a forma seja a mais discreta e estável possível, para que o embate de forças da obra se dê única e exclusivamente através do ato pictórico propriamente dito. É dentro desta contradição que a poética do trabalho é articulada.

O que me interessa, portanto, na geometria e nas formas estáveis, além de sua potência formal e seu poder de síntese, é também esta incrível capacidade de nos instigar por sua absoluta simetria. Este sentido é tanto, e às vezes tão forte, que não é raro estas formas serem vistas enquanto metáforas do divino.

*“Cantando a deidade quadrada, que procede da unidade, dos lados;
Do antigo e do novo – do quadrado inteiramente divino;
Sólido, quadrilátero (necessário todos os lados)...visto deste lado sou Jeová.”*

Walt Whitman

Ao mesmo tempo, é dentro de uma forma tão estável e fechada como o quadrado que encontramos também qualidades que ajudam na formação de um espaço interno. Penso que é na possibilidade de articulação de dois quadrados que se constrói, por si só, um espaço que geralmente inclui elementos de gravidade, com uma clara diferença entre acima e abaixo, o primeiro e o segundo plano, o fundo, o próximo e o distante.

Na verdade, a geometria, dentro deste processo, seria pensada antes como uma apropriação de um motivo, (mais do que isso, de uma imagem geométrica,¹⁸ para, a partir disso, constituir um trabalho em pintura), do que como resultado de alguma afinidade de ordem ideológica, *a priori*, com qualquer tipo de movimento construtivo histórico. Em outras palavras, seria a apropriação de um contexto específico definido como instrumento para se levantar questões referentes à pintura. Com isso, não se pretende, entretanto, estabelecer qualquer relação anterior ao trabalho que não seja com a forma e a “imagem” por ele transmitida, simplesmente pelo fato de entender que a pintura não tem mais um destino manifesto.

Contraditoriamente aos preceitos construtivos modernos, meu trabalho não é pensado em função de uma realidade visível do qual teria sido abstraído, e

¹⁸ Leo Steinberg escreve a respeito da questão da imagem: “A pintura concebida como a imagem de uma imagem. É uma concepção que garante que a apresentação não será diretamente a de um espaço do mundo, e que, não obstante, dará espaço a qualquer experiência como matéria de representação. Esta concepção reintroduz o artista na plenitude de seus interesses humanos, assim como o artista técnico.” “Outros Critérios” in: Clement Greenberg e o debate crítico. Jorge Zahar editores, 1997, pág. 206.

também não é, produzido unicamente como objeto real inserido nesta mesma realidade. São sistemas desenvolvidos com o objetivo de transcender esta realidade e promover na mente de quem observa a percepção da construção de um determinado sentido. Pretendem também ser comentários em pintura, sobre a não-especificidade da paisagem e a não-materialidade do plano. Em outras palavras, estes trabalhos estão direcionados em função de duas realidades contraditórias e complementares: a recusa em aceitar uma visualidade metafórica oriunda única e exclusivamente de uma natureza abstraída; e a recusa também em afirmar o plano só através de seus processos operacionais. Neste sentido, tange a questão do referencial.

Pintado sobre o biombo

Um pinheiro dourado:

Interior de inverno!

Bashô

A leitura de um Haicai é um bom exemplo do tipo de articulação que pretendo desenvolver a partir de meu trabalho. Ao mesmo tempo em que os Haicais são um sistema rígido, de busca de essência em termos de construção,

exigem de nós uma certa concentração para que possamos captar o sentido, o conceito existente por trás do poema. Ele apenas insinua. Sua forma essencial, ao invés de ser direta, literal, fala-nos diretamente aos sentidos. É como se o sistema só estivesse realmente completo dentro da mente de quem vivencia estes poemas. Por metáforas, a idéia é transmitida.

Como nos Haicais, pretendo, ao articular como numa engrenagem a forma, a escala, a cor, o título e todos os elementos que constroem o trabalho, passar uma sensação que não está claramente, literalmente dita, ganhando, assim, um sentido expressivo. Costumo pensar meu trabalho como um sistema integrado de articulações que visam estimular de alguma forma a percepção. Procuro, deste modo, mais do que a mera comunicação, induzir uma postura de comunhão, de contemplação.

Perpassa ainda o meu processo da criação, a concepção de que não há uma idéia definida, anterior ao trabalho, que direcione todo o processo de produção de uma obra. Na verdade, as idéias vão se afirmando ao longo da elaboração, o que faz deste vir-a-ser, destas inúmeras possibilidades, parte integrante da concepção.

Ao trabalhar com os elementos formais constituidores do trabalho tento levar em consideração este parâmetro. A preocupação com a economia de informação, no que ela tem de essencial, tem como finalidade atingir uma

otimização na relação entre idéia e percepção. Ou seja, tento conquistar um limite mínimo de distância entre esta complexidade de signos que é a pintura e seu intérprete. Sem, entretanto, comprometer a idéia.

“Unidade, signo minimum de um discurso de imagens através do qual a pintura se posiciona para representar, encenar, significar, com a ajuda de meios estritamente representativos, um certo número de noções, de relações e até mesmo de proposições abstratas.”¹⁹

O sentido de unidade, em meu trabalho, é desenvolvido através de paradoxos. É visto sob o prisma de uma ótica dual. Todas as relações entre forma, cor, matéria são articuladas objetivando este fim.

Existe sempre uma tensão formal, seja ela dada pelo diálogo entre as cores adotadas para cada parte do trabalho, seja pela relação entre faturas, seja pelas as linhas que, às vezes, seccionam a forma, maculando intencionalmente a planaridade do quadrado. Inclusive este, que foi escolhido por suas qualidades formais estáveis, quando justaposto a outro, tem esta estabilidade relativizada.

¹⁹Damisich, Hubert, “Oito teses a favor (ou contra) uma semiótica da pintura.” in: Revista Gávea, número 1, pág. 99.

Minha intenção é, se não desarticular esta estabilidade, talvez contradizê-la. Não a de cada quadrado em particular, mas a do todo da obra. Assim, embora cada um dos quadrados tenha uma realidade distinta, quando justapostos, eles se unem, formando um todo cujo equilíbrio, às vezes, é tênue. Do mesmo modo, se o tempo de cada plano é único, quando justapostos, constituem uma terceira relação temporal, resultado da convivência e do embate entre eles. A mesma relação de independência que existe entre os dois quadrados aplica-se a todos os elementos formais do trabalho. Neste sentido, também a grade construída a partir da junção das telas, perde sua função primeira de simples divisão entre os espaços pictóricos e ganha um *status* de desenho sobreposto ao plano pictórico, podendo até seccionar este plano em dois.

Logo, a unidade conseguida é fruto desta contradição. Isso faz com que, apesar de serem dois planos quadrados contíguos (o que por si só nos levaria a uma certa estabilidade devido à simetria), o trabalho ganhe um sentido de descontinuidade que torna também o sistema aberto no sentido dado por Umberto Eco, de uma arte aberta como metáfora epistemológica:

“Num mundo em que a descontinuidade dos fenômenos pôs em crise a possibilidade de uma imagem unitária definitiva, esta sugere um modo de ver aquilo que se vive, e vendo-o, aceitá-lo integrá-lo em nossa sensibilidade. Uma obra aberta enfrenta plenamente a tarefa de oferecer uma imagem de descontinuidade: não a descreve, ela própria é a

*descontinuidade. Ela se coloca como mediadora entre a abstrata categoria da metodologia científica e a matéria viva de nossa sensibilidade; quase como uma espécie de esquema transcendental que nos permite compreender novos aspectos do mundo”.*²⁰

O esforço e a dificuldade de construção destes trabalhos concentram-se em criar um sentido visual que se afirme como um embate destas forças contraditórias e que, ao mesmo tempo, constitua um contexto uno, sensível.

*“O valor – escreve Barthes – regula todo o discurso”*²¹

A pintura moderna tende à racionalização da forma, como princípio básico enquanto presença perceptiva. Neste sentido, ela torna-se um objeto pertencente à mesma ordem espacial a que pertencemos: o mundo real. Ao deixar assim de ser um veículo para o equivalente imaginário desta ordem, funde-se a ela. Desta forma, a meu ver, à medida que a pintura se tornou mais plana,

²⁰ Eco, Umberto in: *Obra Aberta*. Editora Perspectiva, 1976, pág. 158

²¹ Albers, Josef, *Interaction of color*. Yale University Press, EUA, 1963.

perdendo seu caráter ilusório de simulação do real, perdeu também seu espaço interior e acabou se afirmando inteiramente como um espaço exterior.

Esta característica excessivamente óptica, tátil, planar retira de alguma forma da pintura sua relação metafórica, enquanto possibilidade de suspensão da realidade. Ao mesmo tempo, temos uma tendência (ao nos relacionarmos com este tipo de pintura) a olhar a partir do todo da superfície como um espaço único de interesse.

Ao recorrer a uma dualidade interna, como recurso para provocar uma relação de tensão que se estabelece através de um jogo de articulações, pretendo fragmentar esta tendência à percepção do todo de uma forma imediata. Ao estabelecer valores diferentes às superfícies pintadas, penso em criar algum contraste de valor. É importante observar que este contraste é manifestado através do jogo de articulações promovido pela cor, pela qualidade do gesto, densidade, luminosidade, profundidade, ou até mesmo pela subdivisão de um plano justaposto, dialogando com o plano e o referencial metafórico (no caso, a paisagem).

Desta forma, caminho no sentido da desmaterialização de uma realidade mais imediata, invocando, por sua vez, a possibilidade de algum tipo de realidade mais transcendente. A meu ver, a essência, valor, ou natureza de uma imagem residem não na própria imagem, mas na relação dela com o observador.

Tomados em si mesmos, nenhum destes aspectos ou partes em particular configuram a qualidade do todo, mas são valores que, somados, adquirem um significado único e, ao mesmo tempo, geral: único, porque significam o conflito interno de cada obra em particular, com seu jogo de tensões próprio; geral, porque apesar de únicos são partes ou manifestações de outra relação de valores mais abrangente, que são as leis pelas quais são regidos e que configuram a intenção geradora. Logo o movimento que me faz adotar esses procedimentos enquanto valores.

*“Sobre a superfície quadrada de um tabuleiro de xadrez, nenhuma peça tem valor intrínseco. O valor da peça se deduz de um sistema de oposições entre sua posição e a do resto das peças do tabuleiro. Além do mais, estes valores são investidos nas peças por meio de uma convenção absolutamente invariável - graças a uma série de regras que existe com anterioridade a abertura e que segue vigente depois que cada peça se altera. A relação existente entre a totalidade das peças gera uma nova série de oposições, uma nova articulação, uma nova sincronia que impera em cada movimento da partida. Mas cada estado sincrônico - que no tabuleiro se manifesta como uma imagem distinta - está absolutamente dissociado da história da partida, sendo ele eco da lei em sua presente série de relações, ele que a dota de significados toda ela”.*²²

²²Krauss, Rosalind “El inconsciente Ótico”, coleccion Metrópolis,, editora Tecnos, 1993. Pág.118.

Os títulos, nos trabalhos que constituem este projeto, (em substituição aos números usados anteriormente, um signo abstrato por natureza), funcionam como um indutor de significados. Têm o propósito de trazer uma possibilidade de informação a mais ao trabalho. Diferentemente da legenda, não são uma mera descrição sobre um acontecimento visual. Mais do que isso, funcionam como guia da imagem apresentada. São referências que conduzem a história visual que está sendo contada.

Como é minha intenção constituir algumas relações em termos de percepção que suplantem unicamente a possibilidade de leitura por canais históricos ou formais, como encaro a pintura a partir de uma pulsão dialética entre dois universos distintos, o real e o metafórico, os títulos são vistos como pontes, como elos que ligam essas duas posições. Servem também como indutor de uma possível leitura. Ao usar um título, estou norteando os caminhos através do qual a percepção será estimulada, e junto com a forma, a cor, a matéria e todas as outras informações, formará um sistema uno que se completa na vivência do observador.

A forma está diretamente relacionada com a questão da escala. E esta, por sua vez, com a questão da presença. Esses três elementos, escala, forma, presença, são os principais formadores da maneira como o trabalho interage com o mundo real. Assim, a opção por grandes dimensões parte da necessidade de uma interação maior, mais física, entre o observador e estes campos de cor com os quais está se relacionando. É importante ficar bem claro que a referência é sempre o Homem. Logo, é necessário estabelecer o limite deste formato, para que não tome a dimensão da arquitetura, comprometendo definitivamente seu caráter de objeto-pintura. Minha intenção é dimensionar o trabalho de tal forma que, ao mesmo tempo em que respeita o espaço arquitetônico no qual está contido, tenha a potência de proporcionar, a quem observa, um sentido de experiência otimizada em relação à imagem construída.

As dimensões de 2.00x2.00m dadas a cada módulo quadrado que forma o elemento básico de cada plano são pensadas em função da envergadura média de uma pessoa. Ou seja, esta escolha tem como meta estimular uma referência direta com o ser.

O objetivo é criar em quem observa a sensação de estar contido, de inserção. Estes módulos são sempre articulados em duplas, colocados justapostos formando a dimensão total da obra que é de 2.00x4.00m.

O formato horizontal final do trabalho discute a estabilidade natural dos quadrados nele contidos. Ao mesmo tempo, contraditoriamente, esta mesma horizontalidade é radicalmente questionada exatamente pelo fato de ser construída a partir de dois planos quadrados.

Existe também a possibilidade de este módulo quadrado ser dividido ao meio (construído a partir de duas telas de 1.00x2.00m), podendo estar articulado horizontalmente ou verticalmente dependendo do tipo de tensão pretendida.

Este procedimento gera dois tipos de linha, desenvolvidas a partir da articulação de telas, configurando uma espécie de grade sobre a qual irá ser trabalhada a pintura: as linhas de intercessão entre os dois planos quadrados, sempre verticais e centradas; e as linhas de subdivisão de cada plano em si. A razão de ser destas últimas pode ser em função de uma necessidade de afirmação do plano, ou de uma horizontalidade ou verticalidade, ou até mesmo como forma de negação da profundidade de determinada superfície.

*“ Cor é o mais relativo meio em arte ”.*²³

Josef Albers

A cor talvez seja um dos elementos mais importantes no mundo em que vivemos. Para qualquer lugar que olhemos encontramos cor. Em tudo existe cor, da natureza aos objetos mais simples. Vivemos imersos num mundo de tons, intensidades, luzes, vibrações. Acredito que junto com suas qualidades ópticas, cores adquirem também um conteúdo simbólico, variável de pessoa para pessoa ou até mesmo de sociedade para sociedade. Assim, quando chego a uma determinada cor em um trabalho, acho necessário tentar levantar que tipo de valor simbólico esta adquire para mim. Grande parte da relação de cor em um trabalho depende de uma complexidade de combinações de diferentes elementos como: gesto, ritmo, tom, transparência, opacidade, consonância, dissonância, etc. Isso sem contarmos o elemento talvez mais importante referente à cor na pintura que é a luz.

Diferentemente de alguns preceitos construtivos, em que a cor era usada principalmente como forma de afirmação do plano, onde tentava-se eliminar

²³ Albers, Josef “Interaction of Color”. Yale University Press, USA 1963. Pag. 8

qualquer conteúdo ideológico, e eram banidos todo indício de narrativa ou qualquer elemento ilusionista,²⁴ e mesmo depois, num momento histórico posterior, já no Minimalismo “a escolha da cor não parece ter tido um significado muito importante; seu papel essencial era de reforçar a leitura do plano”²⁵. A cor em meu trabalho tenta aproximar este de uma presença ou de uma qualidade de emoção. Soma-se a isso o fato de que a forma com que são trabalhados, sua fatura, sua visibilidade têm uma espécie de informação a mais, de ruído, de impureza na imagem absolutamente dissonante com os princípios modernos. Estas questões seriam de certa forma impensáveis mesmo para artistas pintores da Minimal Art cujo trabalho ainda carrega um forte *a priori* essencialista.

Partindo da forma, a cor é pensada como uma relação entre tempos e forças, visando à articulação ao mesmo tempo harmônica e dissonante entre os dois campos de cor. Meu objetivo é tensionar ao máximo esta relação. No caso destes trabalhos, a forma sempre limita esses campos de cor. Suas dimensões são pensadas levando em conta a possibilidade de sua maior expansão possível. Numa pintura, a cor nunca está dissociada do espaço onde ela está contida.

²⁴ Parece-me que a teoria da cor desenvolvida a partir do pós-impressionismo por Kandinsky, Klee, Albers e outros tende a retirar da cor seus elementos subjetivos, para dotá-la da qualidade de um discurso lógico e objetivo.

²⁵Bell, Tiffany “Les peintures monochromes de Robert Mangold et Brice Marden”. *Revista Artstudio* número 16, Centre Georges Pompidou, Paris, 1990, pág. 98

Ao justapor os quadrados trabalhando-os de maneira diferenciada e utilizando cores diferentes, estabeleço relações de tempo distintas também para cada parte, gerando assim uma tensão, uma espécie de dramaticidade que pode ser afirmada ou minimizada, simplesmente pelo fato de que uma cor sempre se comporta de maneira diferente quando ao lado de outra.

O uso de tintas industriais tem a finalidade de explorar a fisicalidade da cor, gerando possibilidades de texturas, densidades impossíveis de se atingir somente com tintas tradicionais de pintura, tais como as tintas a óleo ou acrílicas. Tem por fim também o diálogo entre o objeto e a pintura, reafirmando esta ambigüidade pretendida.

A cor, vista a partir do processo, não está relacionada com nenhum sistema anterior ao trabalho. Ela é fruto da vivência, da experiência de cada trabalho separadamente, pois é impossível dissociar suas qualidades ópticas do movimento que a gera. Acredito que toda cor em pintura é fruto de uma escolha pessoal, subjetiva. A própria atitude do pintor em impregnar uma superfície com uma determinada cor, por mais racional que seja, demonstra uma necessidade de expressão pessoal.

QUARTO PARTES:

Além dos pontos em comum a todos os trabalhos desta série, e que compõem o tipo de postura adotada como solução individual para a problemática da pintura de uma forma mais geral, acredito que cada trabalho é individualmente dotado de uma personalidade particular, de uma certa aura única que faz com que, mesmo dentro de um contexto sistêmico, exista a possibilidade de se conservar algum fator de subjetivo, singular, imprescindível a uma obra. Não é suficiente para mim traçar apenas relações objetivas com meu trabalho, sejam elas históricas ou filosóficas. Interessa-me também saber sobre os movimentos que dão forma a esses objetos, o que me faz seguir em uma determinada direção e não em outra. Como se move esta engrenagem que é o processo de feitura do trabalho.

Costumo pensar meus trabalhos como histórias visuais a serem contadas. Histórias sem palavras.

O convívio dissonante entre dois campos de cor. A referência à paisagem. A horizontalidade da forma do quadro negada pelo díptico quadrado. O diálogo entre uma certa formalização geométrica e o objeto com uma superfície onde as

relações de profundidade, planos e matéria são levadas em consideração. A junção destes elementos cria uma ambigüidade no trabalho que, junto com o título, fazem com que seja conferido um sentido metafórico ao conteúdo da obra que se reporta diretamente à minha intenção primeira que é pesquisar os limites dentro da pintura entre este objeto-pintura criado e sua pulsão representacional enquanto metáfora deste mundo. Parece-me que uma pintura não deve referir-se única e exclusivamente a si própria, deve simultaneamente referir-se ao contexto vida a que pertence e ao qual ajuda a dar forma.

Primeiro trabalho:

Título: “Os chineses e os gregos”

Técnica: Tinta a óleo e tinta esmalte sobre tela

Dimensões: 2.00x4.00m

Memorial:

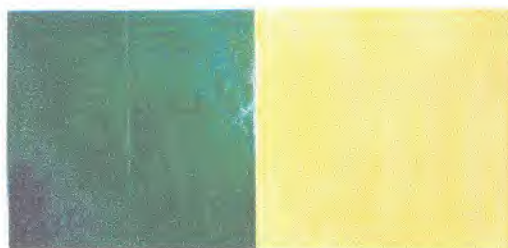
A história deste trabalho é o encontro de dois mundos, um encontro real e metafórico ao mesmo tempo, um encontro do uno com as partes e de volta as partes que se juntam e formam o sentido de unidade. De um lado, o todo é concebido através de um grande campo de cor, único, indivisível. Do outro lado, com as partes que compõem o todo, pensado dialeticamente como divisão.

Para que se proceda este diálogo, a grade formal criada para o trabalho (conseguida pela articulação entre as telas) é constituída de duas partes quadradas, sendo que o segundo quadrado é secionado mais uma vez ao meio, criando a dimensão de todo constituído de duas partes.

As cores, assim como o tipo de textura e as tintas, são empregadas no sentido de harmonizar essas duas partes que se encontram não pela semelhança, mas pela diferença. A pretensão aqui é criar um equilíbrio sensível, e ao mesmo tempo precário, entre essas mesmas partes.

A opção pela cor vermelha, fosca, com um ritmo levemente descendente em diagonal, utilizada na primeira metade do trabalho, dá-se em função de esta cor me parecer a que mais se adapta à transmissão deste sentido de todo desejado. Ao mesmo tempo em que vibra, é uma cor profunda, misteriosa, e serve como contraponto perfeito ao branco esmalte da segunda metade. Industrial, frio, tratado como uma pele, uma película sobre a tela, ele brilha, reflete. Contraditoriamente é exatamente sobre esta área que existe a única linha visível do trabalho (fruto da junção de duas metades) como que negando esta fisicalidade. Ao dividir o plano em dois, ela restringe a possibilidade de compreensão através do todo, restando-nos como única possibilidade fazê-lo através das partes. Ao mesmo tempo, esta linha horizontal apresentada no nível do olhar do observador cria uma certa referência a paisagem afirmada pelo tipo de tratamento dado a estas telas. A intenção aqui é intensificar a relação entre o que está em cima e o que está embaixo, céu e terra, etc. O acúmulo de tinta e a forma de sua secagem criam também uma forte referência à paisagem só que aqui numa relação formal mais próxima de sua concepção oriental (principalmente a

chinesa) onde a perspectiva é conseguida não através de norma euclidiana, mas muito sutilmente por superposições no plano.

Segundo trabalho:

Título: “Epíteto”

Técnica: Tinta a óleo e verniz sobre tela

Dimensões: 2.00x4.00m

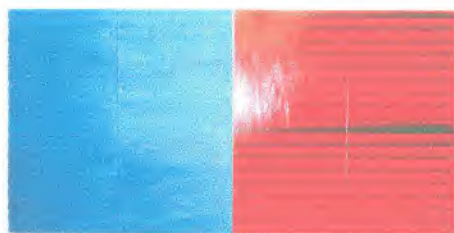
Memorial:

Epíteto é o uso de um adjetivo para reafirmar uma qualidade preexistente em qualquer coisa.

Este trabalho pretende ser um comentário sobre a luz. É o emprego de uma qualidade da cor para evidenciar sua própria fisicalidade. As telas verdes do quadrado à esquerda são como um rito de passagem entre uma possibilidade de azul ao fundo que se vai transmutando através das veladuras de verniz amarelado até chegar à superfície e a concretização, só que agora no plano pulsante do quadrado direito.

A representação desta passagem do azul para o amarelo é trazida a nós através de uma referência à paisagem. O gesto e a fisicalidade do verniz criam

uma certa dificuldade de esta referência tornar-se verdadeiramente a representação de uma paisagem, ficando no âmbito pretendido da sugestão. Tudo no trabalho concorre para esta ambigüidade: a linha vertical que secciona o plano impedindo sua profundidade natural, a relação contrastante entre estas duas partes em termos de recepção de luz - enquanto no primeiro o brilho dos vernizes reflete, negando uma interação maior da luz com a cor, no segundo, elas interagem respondendo-nos através de pulsação. Criando-se assim uma relação equilibrada entre um espaço que nos remete ao interno, ao metafórico, e um outro espaço que se pretende externo, físico, real, plano.

Terceiro trabalho:

Título: “Acima das cabeças da multidão...”

Aonde podemos ir a partir daqui?”

Técnica: Tinta a óleo e tinta esmalte sobre tela

Dimensões: 2.00x4.00m

Memorial:

Este trabalho pretende discutir uma espécie de renúncia ou separação entre a representação de um espaço exterior e um interior, tratados de forma ambivalente: de um lado, o interno tratado com a cor vermelha que remete ao sangue, à terra; do outro, o externo, com um azul cuja referência é o céu. A meu ver evocam dois referenciais diversos, um universo simbólico do que estas cores representam e o tipo de materialidade com que são apresentadas. Assim, a superfície azul, que tem como objetivo invocar uma referência ao exterior, é tratada com veladuras, com muito pouca materialidade, ao contrário da superfície

vermelha, que revela uma materialidade e uma superficialidade que contradiz sua pulsão ao interno.

Colocados lado a lado, tomam um sentido de polaridade quase como um olhar para cima e um olhar para baixo, evidenciado pelas linhas verticais oriundas da junção dos quatro módulos formadores do todo, que ao seccionarem os planos aqui induzem a um certo sentido de verticalidade. Estas linhas também ao seccionarem a superfície criam uma forma de independência em relação ao plano como se estivessem sobrepostas.

Quarto trabalho:

Título: “Novus Ordo Seclorum”

Técnica: Tinta a óleo e laca acrílica sobre tela

Dimensões: 2.00x4.00m

Memorial:

Este trabalho foi elaborado a partir de um sentido de ordem de simetria, discute a extensão desta ordem até o momento de limite onde este sentido torna-se instável. Minha ambição aqui é transpor a estabilidade de um sistema formal perfeito equilibrado, para estabelecer uma relação visual que de alguma forma discuta esta estabilidade.

A grade formal, pensada para esta obra, divide o plano da pintura em quatro partes iguais através das linhas formadas pelo encontro das telas, cujo cruzamento coincide com o centro do trabalho, formando uma espécie de cruz. Este tipo de articulação, talvez esta seja a possibilidade de maior estabilidade

formal dentro deste sistema. Além deste ponto central da superfície estar nitidamente configurado, existe também a linha horizontal que a corta em toda a sua extensão criando uma forte referência entre acima e abaixo, o que reforça ainda mais esta característica de estabilidade da forma.

Assim, a partir das cores escolhidas, este trabalho começa a trilhar agora os caminhos não de sua materialidade formal mas de sua interioridade. Tratadas de forma a conseguir um tipo de profundidade que desarticule visualmente a estabilidade inicial da forma, as cores criam uma pulsação entre o que está na frente e o que está atrás. A contradição está no fato da característica que evidencia este sentido de profundidade em uma parte, é negada na outra, causando a desestabilização do olhar. A transparência etérea da parte lilás pode, em um determinado momento, vir à tona em relação ao azul profundo ao seu lado. Ao mesmo tempo, uma certa fisicalidade do azul impede que este torne-se fundo, levando a área lilás a aprofundar-se. Este é um sentido que, evidenciado neste trabalho, a meu ver está também presente em outros trabalhos desta série, como se fosse a percepção de algum fragmento da natureza visto de tão perto que se torna impossível decodificá-lo.

6 - ANTECEDENTES:

“Como todos os meus amigos, uma vez tentei me fechar dentro de um sistema para nele discorrer à vontade. Mas um sistema é uma danação que nos conduz a uma renúncia perpétua”.

Charles Baudelaire

Este capítulo pretende traçar uma visão panorâmica sobre minha atuação artística a partir do momento específico em que começo a sistematizar tanto meu processo de criação, quanto minha própria pintura em si. Tento reconstituir os parâmetros gerais que me nortearam nesta busca, estabelecendo paralelos com a história da arte, no sentido de esclarecer como se deu esta transformação que hoje é a base constituidora de meu pensamento em arte.



11- S/Título ,195

1.00x1.50m

Tinta acrílica s/ tela com colagens



11- S/Título, 1985

1.00x1.50m

Tinta acrílica s/ tela com colagens

A EXPRESSÃO EXTERIOR (1985 – 1988)

Durante quase toda a década de 80, minha pesquisa em pintura concentrou-se basicamente na questão da expressão. Interessava-me pelo ato de pintar, por minha própria postura, pela forma com que determinada energia era transmitida, e como esta mesma energia era congelada por um gesto de cor. Entretanto, diferentemente da maioria dos artistas “nascidos” ao longo desta década, que privilegiaram a figura, meu trabalho desenvolveu-se buscando relações expressivas que não necessariamente passassem pela questão da figuração. As colagens, as rendas, os panos que são adicionados ao trabalho têm relação direta com este posicionamento, são desprovidos totalmente de significados, são pura abstração, não tentam remeter a nada a não ser à pura matéria, sem qualquer relação com o significado. Este procedimento era, de uma certa forma, a corporificação de um diálogo que vinha tentando travar com alguns aspectos específicos da história da arte, como a relação de importância dada pelos pintores ao panejamento na pintura ao longo dos tempos.

Quando concentramos nossa percepção nas dobras do panejamento da saia de veludo de uma pintura de Rubens, por exemplo, tudo o que vemos são formas desprovidas de valor simbólico, não podemos afirmar que estas dobras constituem significado, elas não passam de abstrações que, em muitos dos casos,

chegam a superar, em termos quantitativos, a parte simbólica que nos remeteria ao tema propriamente dito da obra, a imagem. Esta constatação foi o que levou o escritor Aldous Huxley a escrever:

“Quem pinta ou esculpe roupagens está pintando ou esculpindo formas que, em última instância, não possuem simbolismo intrínseco. No comum das Madonas ou Apóstolos, os elementos estritamente humanos, inteiramente simbólicos, constituem cerca de dez por cento da obra. O restante é formado por um sem-número de variações coloridas do inexaurível tema de linhos e lãs amafroados. E esses nove décimos não-simbólicos de uma Madona ou Apóstolo podem ser tão importantes, qualitativamente, quanto o são em quantidade. Não raro são eles que dão o tom do conjunto da obra de arte, que estabelecem a nota mestra dentro da qual o tema está sendo executado, que exprimem a disposição de espírito, o temperamento, a atitude do artista diante da vida. A serenidade estóica se revela por superfícies suaves, pelas amplas dobras das roupagens de Piero. Esmagado entre realidade e vontade, entre cinismo e idealismo, Bernini ajusta a verossimilhança quase caricatural das faces que modela com vastas abstrações de pano que são a corporificação, em pedra ou bronze, dos eternos lugares-comuns da retórica - o heroísmo, a santidade, a sublimidade a que a humanidade perpetuamente aspira, quase sempre em vão. E há ainda as saias e mantos perturbadoramente viscerais de El Greco; as dobras vivas, retorcidas quais chamas, em que Cosimo Tura envolvia seus personagens. No primeiro, a espiritualidade tradicional se dilui em anônimo anelo fisiológico; debate-se, no segundo, um sentimento torturado ante a reserva e a hostilidade características deste mundo. Examinemos agora, as obras de Watteau; seus homens e mulheres empenham-se em lutas, aprontam-se para bailes, embarcam, em relvas de veludo e sob vetustas árvores, para a Citera dos sonhos de todos os amantes; a imensa melancolia que os envolve, bem como a pungente sensibilidade de seu criador, encontram expressão, não nas

ações, atitudes ou semblante dos personagens, mas no relevo e na textura de suas saias de tafetá, de seus mantos e gibões de cetim. Não há nelas uma polegada sequer de superfícies suaves; tudo é um emaranhado de sedas em incontáveis e minúsculas pregas e rugas em incessante modulação - reflexo de uma incerteza interior reproduzida com a perfeita segurança de uma mão de mestre".²⁶

²⁶ Huxley, Aldous, As Portas da Percepção, Editora globo, R.J, 1984, pág. 15



13 - S/ Título, 1985

1.40x1.10m

Tinta acrílica sobre tela com colagens



14 - S/ Título, 1985

1.20x1.40m

Tinta acrílica sobre tela com colagens

O que me interessava, neste momento, era dialogar com este espaço misterioso e ao mesmo tempo revelador da pintura que é a relação sutil existente entre imagem ou motivo e matéria. Minha intenção era referir-me diretamente ao movimento que a motivou, era fazer a estrutura da obra desnudar-se, era transformar minha pintura em ilustração de seu próprio processo. A colagem dos panos na tela simbolizava uma atitude. E esta atitude trazia para o espaço do plano pictórico uma fisicalidade não simbólica, que junto com o gesto pictórico constituíam uma sedimentação que remeteria diretamente à questão da materialidade. O espaço pictórico tomado por um panejamento que, literalmente, sai da tela ganhando valor quase escultórico criava uma relação física com o espaço. Ao mesmo tempo, paradoxalmente, era esta mesma atitude que causava a ilusão no plano da tela.

Ao longo dos anos, estes relevos de panos foram se tornando cada vez mais densos e volumosos a ponto de saírem dos limites do plano pictórico numa espécie de radicalização, de corporificação do panejamento. Em contrapartida, a tinta tornava-se cada vez mais fluida, as áreas de cor maiores, os planos mais definidos, percorrendo o caminho contrário do relevo. Na verdade, também uma radicalização, só que inversa. É importante sinalizar aqui que todo este movimento, de inserção dos panos no plano pictórico, processa-se com um profundo respeito a este espaço.

O sentido das colagens era a pura afirmação deste plano enquanto gerador de imagens e não a inclusão de objetos da realidade para dentro do plano. Este movimento estabelece a base e, de uma certa forma, gera as sementes do caminho que meu fazer artístico viria a percorrer: a preocupação com o tipo de imagem que o trabalho gera; sua inserção no espaço real; a ambigüidade entre o objeto pintura e sua potência enquanto metáfora. Todos esses pontos são questões que, ao que me parece, tratadas diferentemente, permanecem até hoje.



15 - S/ Título, 1987

1.40x1.10m

Tinta acrílica sobre tela com colagens



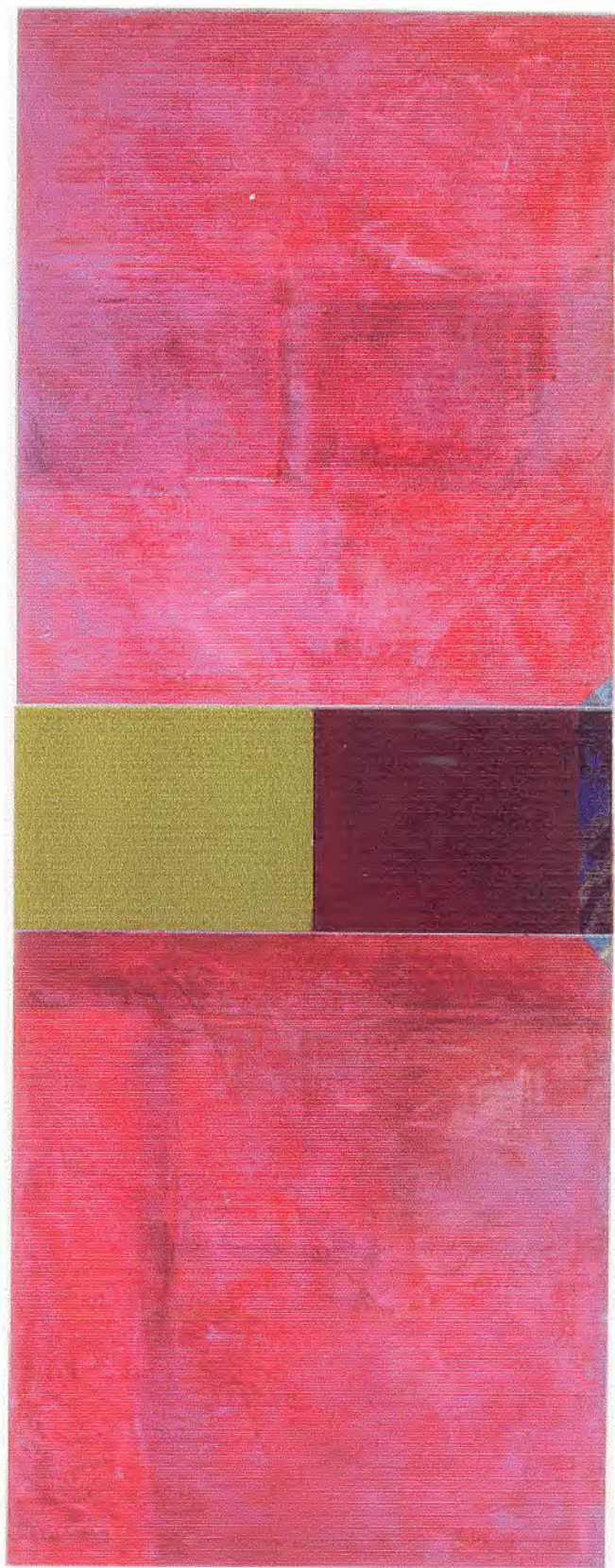
16 - S/ Título, 1987

1.00x1.50m

Tinta acrílica sobre tela com colagens

UM LONGO CAMINHO PARA DENTRO (1989 – 1995)

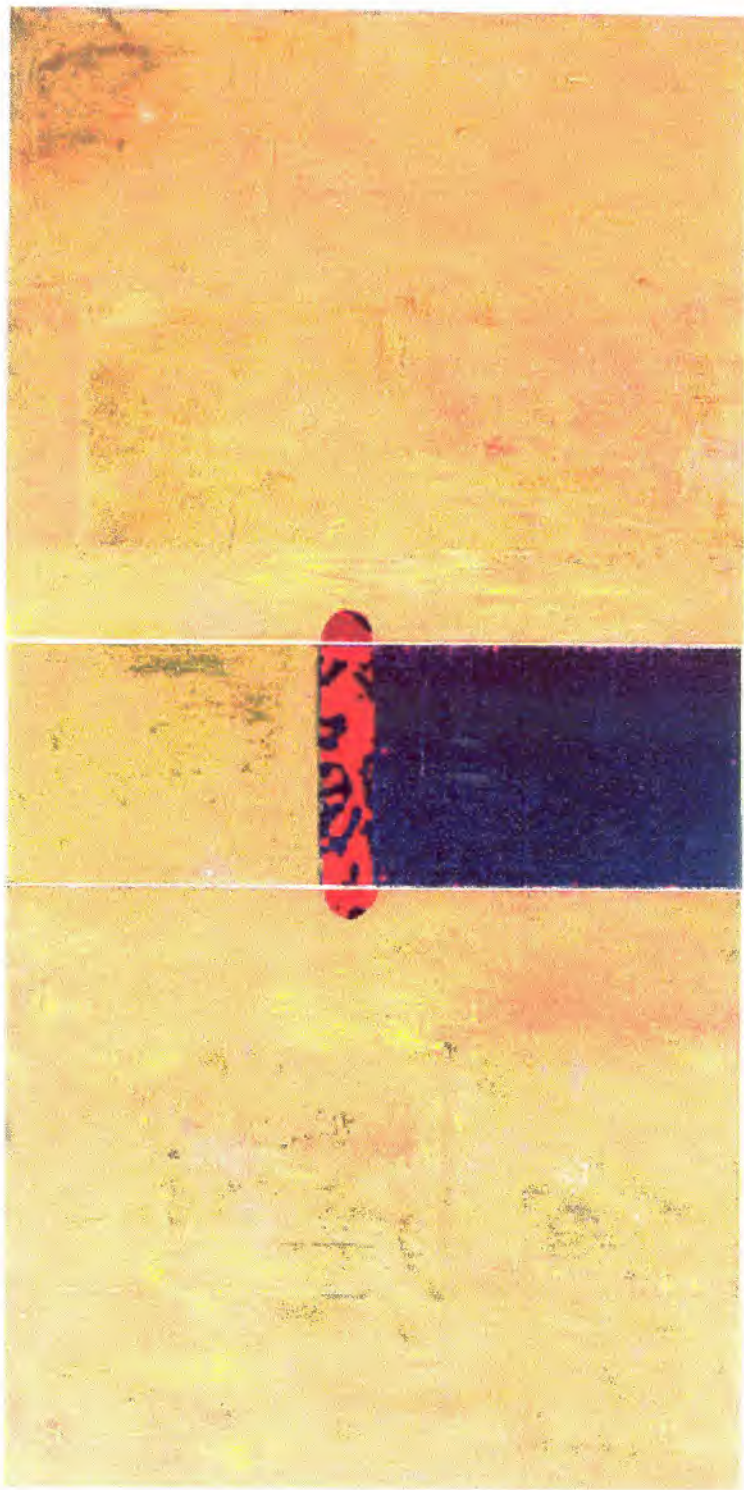
Ao longo destes anos, tentei desenvolver em meu trabalho um sistema no qual a idéia estivesse, o máximo possível, dissociada do sentido de intenção determinada *a priori*, e sim, próxima do conceito de representação mental que o espírito forma de qualquer coisa. Se a atitude das colagens, a espontaneidade do gesto e da cor haviam servido como veículo perfeito para o congelamento desta representação mental em meus trabalhos anteriores, neste momento a necessidade de expansão de horizontes, de formulação de novas perguntas, de relativização de meu próprio processo, leva-me a tentar uma postura diversa de enfrentamento com a obra. Já não era tão necessário negar minha própria formação de arquiteto como forma de libertação de condicionamentos. Já era possível experimentar uma visualidade mais relacionada à geometria sem correr o risco de superficialidade. Começa aqui um enorme esforço em busca do sentido original de meu fazer artístico. No final dos anos 80, pareceu-me importante promover esta espécie de redimensionamento dos elementos formais que constituíam minha pintura. Não me interessava neste momento apenas pelo aspecto da expressão, era necessário estabelecer o “ponto” de



17 - S/ Título, 1992

1.20x3.50m

Tinta acrílica sobre tela com colagens



18 - S/ Título, 1992

1.20x2.50m

Tinta acrílica sobre tela com colagens

minha pesquisa, constituir parâmetros específicos sobre os quais, e com os quais, minha pintura iria dialogar.

Momento particularmente difícil, este redimensionamento gerou não só uma transformação formal no trabalho, mas principalmente uma mudança pessoal em relação a valores e atitudes, em relação a minha própria obra e vida. De uma certa forma, me colocara na contracorrente da “pintura hedonista” praticada neste momento em todo o mundo, disseminada pelas vanguardas pós-modernas. Era necessário redimensionar conceitos, estabelecer parâmetros e, principalmente, aprender a me relacionar com estas mudanças.

Quanto mais meu trabalho se aproximava formalmente das questões construtivas, mais tornava-se difícil para mim traçar qualquer paralelo mais relevante além de simples referências históricas. Meu trabalho definitivamente não pretendia nenhum tipo de identificação de caráter ideológico com estas vanguardas construtivas modernas, nem faria sentido esta postura para um artista que configurou seu trabalho em plena crise dos valores destas mesmas vanguardas. Interessava-me, nos trabalhos construtivos, seu aspecto formal, seu conteúdo imagético. Neste momento, já se apresentava bastante claro para mim a impossibilidade de uma relação ideológica mais profunda com qualquer tipo de movimento construtivo. Este



19 - S/ Título, 1991

1.80x1.30m

Tinta acrílica sobre tela com colagens

tipo de atitude manifestava-se principalmente através do emprego da cor, já desvinculado de qualquer comprometimento com algum ideal formal ou essencialista. Mais do que a discussão também sobre abstrato ou figurativo (já fora de questão) parecia-me importante criar uma poética própria no trabalho, através de uma relação referencial com a geometria, uma relação que fosse, ao mesmo tempo, delicada e tensa, intuitiva e precisa.

O maior desafio de meu fazer artístico estava em retirar do trabalho qualquer informação ou signo que ocorresse em demasia, me dedicar ao que era essencial, ao indizível e, trabalhando com esta economia possível, buscar um diálogo interno em que estes signos estivessem tão estruturados, de forma que um já não poderia existir sem o outro. Desta maneira, minha intenção era de aproximar-me cada vez mais da idéia de todo, da generalidade, pois quanto menos signos existissem a serem interpretados, menos interpretantes se teria e mais a percepção estaria próxima do todo, do geral e mais próximo estariam gênese e efeito. Minha opção pelo diálogo com a geometria partiu inicialmente deste princípio. Parece-me que as formas geométricas seriam as mais apropriadas a serem usadas com o sentido de se retirar do trabalho a maior quantidade de elementos simbólicos, auxiliando assim a percepção do trabalho como um signo único. Ao mesmo tempo, era necessário que a emoção do ato de pintar

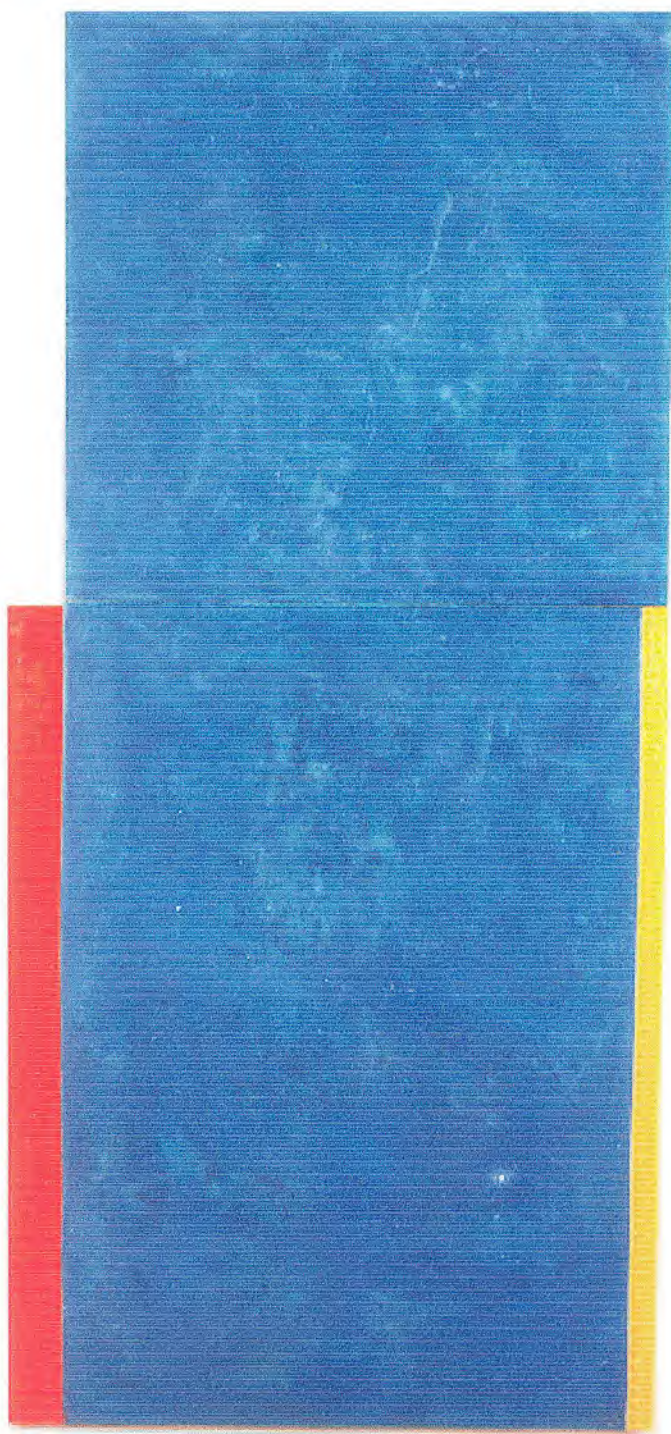
transparecesse de alguma forma. É este embate entre razão e emoção que impulsiona, me parece, qualquer processo criador. Estabelecer um equilíbrio, uma harmonia possível neste momento, tornou-se um desafio. A ausência de projeto, neste sentido, era de vital importância, pois colocava em jogo o fator tempo, fundamental para a concretização do processo. Era dentro deste espaço de tempo, indeterminado, e através de tentativas, erros e acertos que iam sendo estabelecidas as bases específicas de cada trabalho. Assim, eles passaram a levar anos para serem concluídos. Dois, três, quatro, cinco anos para a conclusão de um trabalho, num processo de amadurecimento, de experimentação da cor, de articulação entre espaços.

Apesar da economia formal aparente, esta relacionava-se diretamente com uma sobrecarga de matéria e um gesto que os distanciavam da “limpeza formal” que normalmente este tipo de pintura abstrata geométrica apresenta. Também em relação à cor, sua estruturação dissonante não era propriamente pensada em função de uma harmonia tonal. Ao contrário, assim como em meus trabalhos atuais, seu equilíbrio interno era tênue. A cor era vista por mim neste momento como um valor essencialmente expressivo, e esta expressão era explicitada no embate interno da obra. A experiência da cor deriva inteiramente de uma percepção subjetiva, nunca é pensada anteriormente senão de maneira contígua à experiência da forma. A questão formal também era pensada

basicamente sob esta ótica. Assim, poderia ter como referência tanto uma obra de Lígia Clark, quanto qualquer trabalho geométrico abstrato sobre o qual gostaria de fazer alguma interferência .

Meu trabalho neste momento (assim como os que desenvolvo hoje) não era pensado como uma disciplina de pintura baseada em protótipos utópicos modernos ou arranjos calculados. Meu trabalho nunca pretendeu reportar-se ao absoluto. Minha intenção dirigia-se à reconstrução da natureza através da memória pessoal.

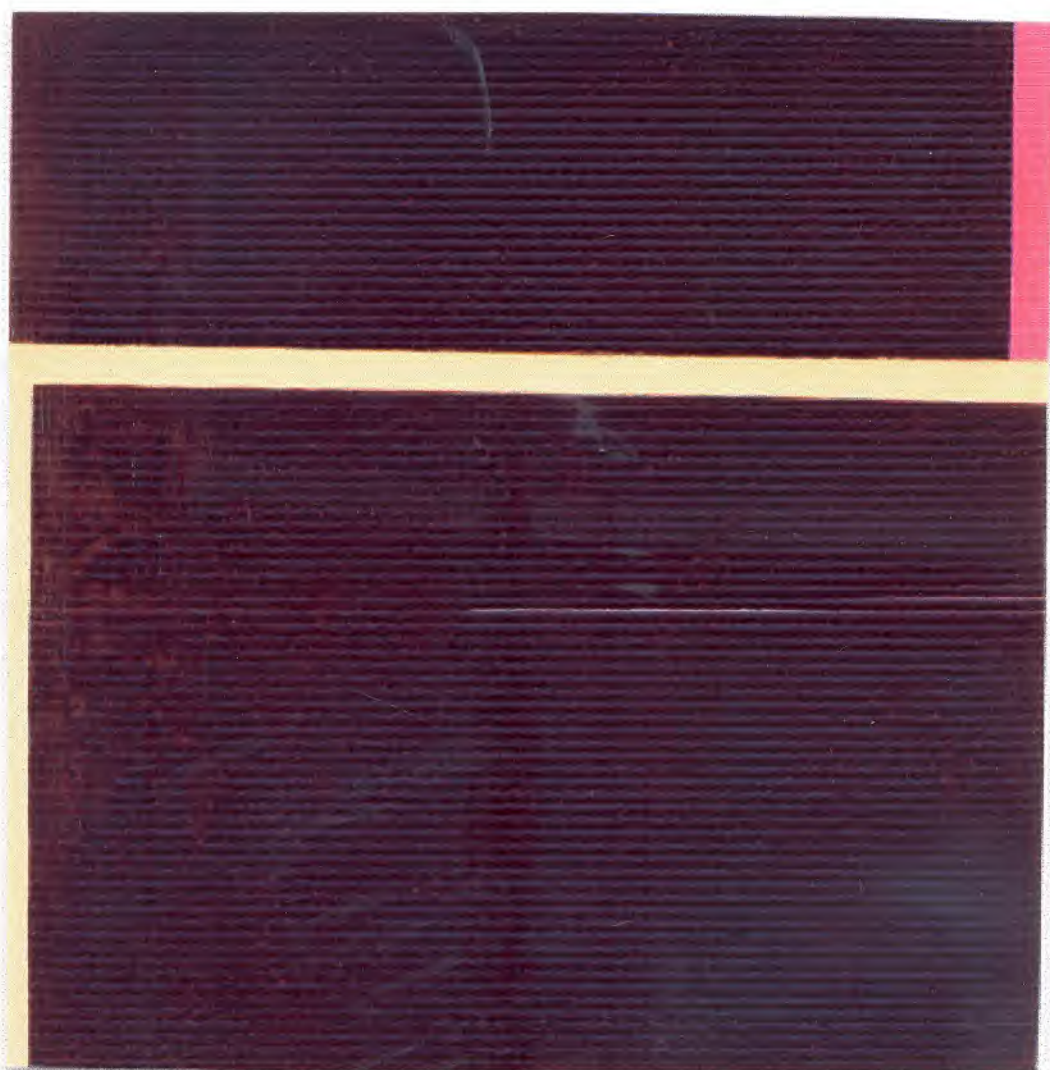
Como o tempo de elaboração destes trabalhos tornou-se muito longo, num certo momento o processo de acrescentar tinta passou a velar a própria obra, o que fez-me rever posições e, assim, começar este mestrado.



20 - S/ Título, 1993

2.40x1.10m

Tinta a óleo sobre tela



21 - S/ Título, 1994

1.70x1.90m

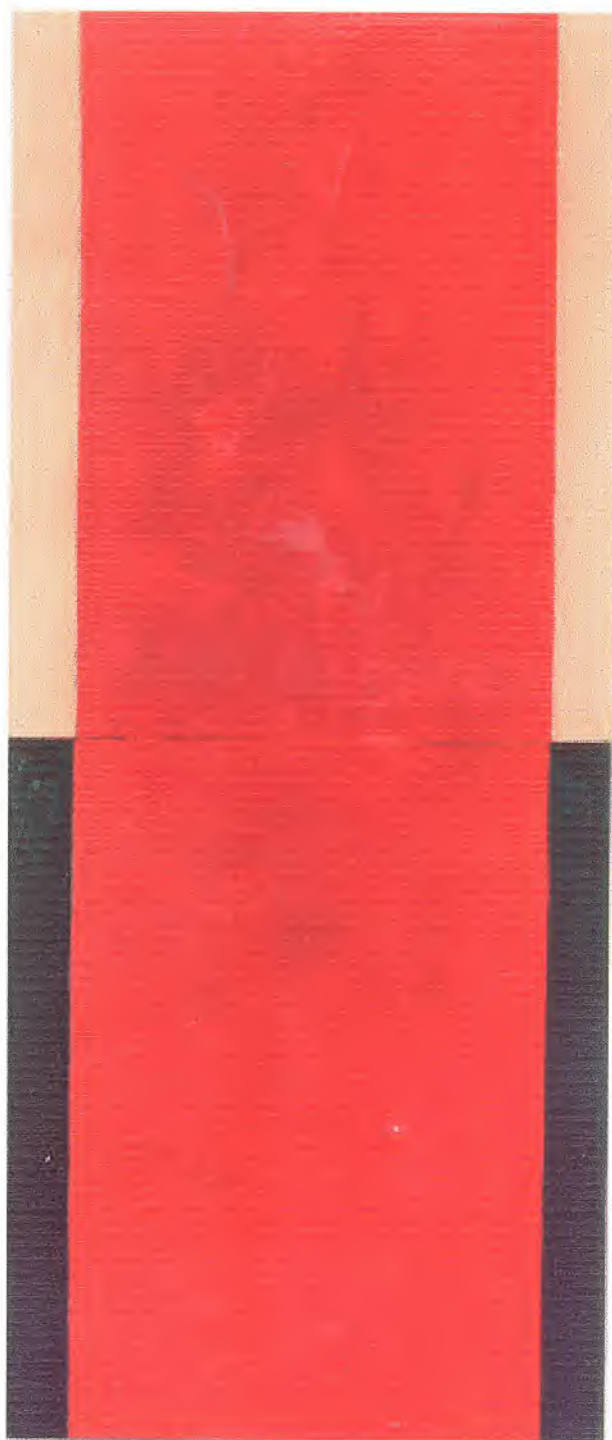
Tinta a óleo sobre tela



22 - S/ Título, 1994

1.90x32.90m

Tinta a óleo sobre tela



23 - S/ Título, 1994

2.70x1.20m

Tinta a óleo sobre tela

7 – CONCLUSÃO:

“Na obra de arte como na obra teórica, assim como na coisa sensível, o sentido é inseparável do signo. A expressão, portanto, nunca está acabada.”

Merleau Ponty

Gostaria, nestas considerações finais, de reiterar alguns pontos que considero importantes para melhor compreensão de minhas intenções aqui descritas.

A formulação de atos ideológicos relaciona-se diretamente à falência de ideais utópicos decorrente da falta de ideologias universalizantes. Estes atos são única e exclusivamente fruto da vivência do artista, a partir de seu trabalho, e não como dogma *a priori*.

A hipótese apresentada, nesta dissertação representa meu próprio ato ideológico, sendo que, a meu ver, só é possível propô-lo neste momento como alternativa ao questionamento dos meios tão em voga atualmente. Respeitar os meios com que se trabalha não implica necessariamente uma postura direcionada em favor de algum tipo de autopurificação de categorias. O respeito ao binômio superfície x ilusão, ao conteúdo simbólico e a uma tendência a narrativa levam meu trabalho a distanciar-se desta questão e mostra também um distanciamento do que configurou o âmago de um debate em arte.

Um dos aspectos da radicalidade de uma pintura, a meu ver, está na resultante da manipulação de seus elementos plásticos formais (cor, espaço, escala, luz) para transformá-los de alguma forma em propriedades de dimensão

transcendental. Nada é preciso para inferir a estes elementos realidade, porque *a priori* eles são reais.

Se é verdade que a pintura está morta, fazer pintura hoje seria experimentar a nostalgia do impossível, seria apresentar o inapresentável. A meu ver, nada é mais moderno do que este conceito pós-moderno.

O que faz de minha própria pretensão ao pintar e desta apresentação um ato de fé.

"A experiência é esse fundo que sustenta a manifestação da própria experiência, sem o qual ela não existiria - como a figura não existe sem o fundo - e graças ao qual os termos que a constituem são reversíveis - como o fundo que se torna figura e a figura que se torna fundo. Esse fundo imemorial, essa ausência que suscita presença, é inesgotável: não há uma visão total que veria tudo e completamente, pois para ver é preciso a profundidade que nunca pode ser vista; não há uma linguagem total que diria tudo e completamente, pois para falar é preciso o silêncio sem o qual nenhuma palavra poderia ser proferida; não há um pensamento total que pensaria tudo e completamente, pois para pensar é preciso o impensado que faz pensar e dá a pensar. Assim, se o fundo é uma ausência que pede uma presença, um vazio que pede preenchimento, ele é também, e simultaneamente, um excesso: o que nos leva a buscar novas expressões é o excesso do que queremos exprimir sobre o que já foi expresso. A cultura sedimenta e cristaliza as expressões, mas o instituído carrega um vazio e um excesso que pedem nova instituição, novas expressões. Com isso, o primeiro parentesco profundo entre filosofia e arte aparece: a obra de arte como a obra de pensamento são intermináveis. O pintor não pode parar de pintar, o músico não pode parar de compor, o poeta não pode parar de escrever, o pensador não pode parar de pensar. Cada expressão engendra de si mesma e de sua relação com as expressões passadas e com o mundo presente a necessidade de novas expressões. A experiência e as obras que ela suscita sem cessar são, assim, iniciação ao mistério do tempo como - literalmente - pura inquietação, não quietude.¹

¹Chauí, Marilena "Obra de arte e filosofia," in: *Artepensamento*, Companhia das Letras, R.J.1994. Pág.481.

8 - BIBLIOGRAFIA:

- ALBERS, Josef, Interaction of color. Yale University Press, EUA, 1963
- ARGAN, Giulio. Arte moderna. Companhia das Letras, São Paulo, 1992.
- BAKER, Keneth. Minimalism. Aberville Press, Inc. New York, EUA, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles. As flores do mal. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1985.
- BELL, Tiffany. Les pitures monobromes de Robert Mangold et Brice Marden. In: revista Artstudio n.16, pág. 98-107, 1990.
- BENJAMIM, Walter. Some motifs in Baudelaire. In: Illuminations, Shocken Books, N.Y. 1969, pág. 188.

BERNSTEIN, Roberta. Seeing a thing can sometimes trigger the mind to make and another thing. In: Jasper John's: A retrospective catalog. MOMA, New York, EUA, 1996.

BOIS, Yve-Alain. Historização ou Intenção, O retorno de um velho debate. Revista Gávea n.6, PUC, Rio de Janeiro, 1986.

Modernisme et Post modernisme.

Enciclopédia Universalis, Simpósium, Les Enjeux, vol. 1, Paris, França, 1990.

Painting as Model. Massachussetts_Institute of tecnology, EUA, 1990.

BURGER, Peter. O significado da vanguarda para a estética contemporânea; resposta a Jurgen Habermas, in: Revista Arte em Revista n.7. Agosto de 1983.

BRUSATIN, Manlio. Histoire des couleurs. Flammarion, Paris, França, 1986.

- BUCHLOCH, Benjamim H. D. The primary colors for the second time: A paradigm Repetition of the neo-avantgarde. Pag. 41-52. Octoger magazin n. 37,1986.
- CHAUÍ, Marilena. Obra de arte e filosofia. In Artepensamento. Editora Companhia das Artes, Rio de Janeiro, 1994.
- TEIXEIRA, Coelho. A modernidade de Baudelaire. Paz e Terra, São Paulo, 1988.
- DAMISCH, Hubert. Oito teses a favor (ou contra) uma semiótica da pintura. In revista Gávea, n.1 PUC, Rio de Janeiro, 1985.
- ECO, Umberto. Obra aberta. Coleção Debates. Perspectiva, Rio de Janeiro, 1976.
- FERREIRA, Glória. – COTRIM, Cecilia. Clement Greenberg e o Debate Crítico. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1997.
- FOSTER, Hal, Recodificação – Arte, Espetáculo, Política Cultural. Casa Editorial Paulista, São Paulo, 1996.

- FRIED, Michael. Art and objecthood. In Gregory Battock (org.), Minimal Art a critical antology. Button & Co.Inc. 1968.
- GOETHE, Wolfgang. Theory of colors. Frank Cass & Co. ltd. London, 1967.
- GREENBERG, Clement. Arte e cultura. Ensaio Críticos. Editora Ática, São Paulo, 1996.
- HABERMAS, Jurgen. Modernidade Versus Pós-modernidade, in Revista Arte em Revista, n.7. Agosto de 1983.
- HERTZ, Richard. Theories of contemporary art. Prentice-Hall Inc. Englewood Cliffs, New Jersey, 1995.
- JAMESON, Friedric. Pós-Modernismo. Ática. São Paulo, 1991.
- KRAUS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Revista Gávea n. 1, pág. 87-93, PUC, Rio de Janeiro, 1985.
- _____ El inconsciente ótico. Coleção Metrópolis, Tecnos. Tradução J. Miguel Esteban Cloquell, 1997.
- LYOTARD, Jean-Francois. Resposta à questão: o que é o pós-moderno, in Revista Arte em Revista n.7. Agosto de 1983.

- NEWMAN, Barnett. Selected writings and interviews.
University of California Press, Berkley, EUA, 1992.
- OITICICA, Hélio. Catálogo Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio
de Janeiro, 1996.
- PONTY, Merleau. O visível e o invisível. Perspectiva, 1995.
- RIOT, Denys. Les pilules bleues d'Yves Klein. In Artstudio, n.
16, pág. 66-77, 1990.
- SHAPIRO, Meyer. A arte moderna, Sec. XIX e XX. Edusp, São
Paulo, 1996.
- SUBIRATIS, Eduardo. Da vanguarda ao Pós-Moderno. Nobel.
São Paulo, 1985.
- VALÉRY, Paul. Eupalinos ou o Arquiteto. Editora 34 São
Paulo, 1996.
- WALDMAN, Diane. Ellsworth Kelly catalog. Guggenheim,
New York, EUA 1996.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. Anotações sobre as cores.
Biblioteca de Filosofia Contemporânea.
Edições 70, Lisboa, Portugal, 1977.
-
- Investigações Filosóficas. Coleção os
pensadores. Nova Cultural, SP, 1991.