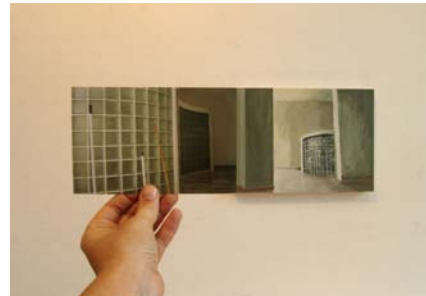


UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES - DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – ARTES VISUAIS

AUTORREFERENCIALIDADE EM TERRITÓRIO PARTILHADO



Marilice Corona

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob a orientação da **Profa. Dra. Mônica Zielinsky**, como requisito parcial e final para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais, ênfase em Poéticas Visuais.

Porto Alegre – outubro – 2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES - DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – ARTES VISUAIS

MARILICE CORONA

AUTORREFERENCIALIDADE EM TERRITÓRIO PARTILHADO

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Zielinsky

A banca examinadora, reunida para a avaliação no dia 02 de outubro de 2009,
foi constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Agnaldo Farias (USP)

Profa. Dra. Cláudia Cabral (UFRGS)

Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha (UFRGS)

Prof.Dr. Flávio Roberto Gonçalves (UFRGS)

Porto Alegre – outubro – 2009

AGRADECIMENTOS

Gostaria, antes de tudo, de agradecer profundamente à minha orientadora e amiga Profa. Dra. Mônica Zielinsky que desde muito antes desta pesquisa vem apoiando e estimulando minhas investigações. Gostaria de agradecê-la pelo diálogo sempre prolífico e pela constante exigência sempre acompanhada de muita sensibilidade. A sua orientação foi determinante para a realização deste estudo.

Agradeço a Magali Villeroy Corona por toda estrutura e apoio incomensuráveis ao longo de todos esses anos. Sem esse apoio com certeza este percurso tornar-se-ia bem mais difícil.

Agradeço também a duas pessoas que foram fundamentais para a elaboração desta investigação: ao meu amigo e artista Luiz Antônio Felkl por ter-me apresentado, muito antes de iniciar esta jornada, a literatura de André Gide. Fundamentais foram nossas discussões sobre *Os moedeiros falsos* assim como sobre a arte em geral. Da mesma forma, de grande importância foram as conversas com a amiga e pesquisadora Niúra Legramante Ribeiro que, aliás, foi quem primeiro apontou o aspecto fotográfico presente em minhas pinturas. Desde então as trocas mantidas com Niúra têm sido de grande valia.

Agradeço ao meu co-orientador Prof. Dr. Marc Jimenez , diretor do Laboratoire d'Esthétique théorique et appliquée de l'Université de Paris 1 – Panthéon – Sorbonne, por ter acolhido meu projeto de pesquisa e por oportunizar meu estágio doutoral em Paris. Esta experiência foi determinante para a realização desta pesquisa, principalmente no que se refere ao acesso bibliográfico e ao contato com as obras. Igualmente devo agradecer o apoio financeiro e logístico da agência brasileira CAPES que possibilitou que este estágio doutoral no exterior fosse realizado.

Da mesma forma, demonstro meu reconhecimento pela grata participação dos professores Alexandre Santos e Maria Lúcia de Bastos Kern em minha banca de qualificação.

Desejo agradecer também a amiga Teresa Poester pelo auxílio dado quando de minha estada em Paris, bem como pela sua contribuição através de nossas conversas e referências bibliográficas sobre meu tema de pesquisa. Da mesma forma agradeço a Loraine Oliveira pelo envio de livros sobre meu tema de pesquisa bem como pelos registros fotográficos utilizados em meu trabalho.

Gostaria de fazer um agradecimento especial a quatro amigas residentes em Paris que, mesmo após o meu retorno ao Brasil, continuaram a ajudar-me em meu processo de pesquisa, correndo às bibliotecas francesas e enviando-me por e-mail textos fundamentais para esta investigação. São elas Ana Maria Kipf, Roberta Farias, Glaucia Jabanji e Lilian Motti.

À semelhança do Território Partilhado, esta pesquisa conseguiu chegar ao término pelo cruzamento de muitos amigos que encorajaram e apoiaram esta trajetória. Gostaria de agradecer ao Prof. e amigo Pascal Lelarge, a Roberto Fajardo, Danielle Dias, Daniela Garcez, Leandro Wives, Mário Azevedo, Amélia Brandelli, Carlos H. Gutierrez, Celso Vitelli, Andréa Bracher, Cláudia Paim, Leandro Machado, Nelson Rosa e Gilson B. Prodes. Agradeço a Lene Belon pela atenta e rápida revisão.

Por fim, devo agradecer aos Coordenadores de curso das Universidades onde leciono, Renato Garcia, Gustavo Fischer, Carlos Ramiro Fensterseifer, Daniel Bittencourt e Andrea Macadar pela compreensão durante estes anos.

ABSTRACT

Self-referentiality in a Shared Territory is an investigation into both painting and photography, considering a broader definition of the field of painting.

In contraposition to modernist definitions, which established that only essential elements, such as plane, color, and gesture, belonged to the field of painting, this investigation has stemmed from a broader definition, showing that, if we regard illusionism, the dialogue with other languages, and narrative as capacities inherent to the pictorial language, we will reach a more significant number of significations.

Self-referentiality here concerns the representation of the three instances that permeate the art work: the production space, the representation space, and the exhibition space. Because of that, the presence of the photographic device in this process is not only fundamental as a documental resource or reference, but is also a determining agent in the constitution of pictorial images. The crossing of the three instances mentioned, together with the confluences between painting and photography, has founded the Shared Territory.

The analysis of the role of *work documents* in the constitution of the art work has also evidenced its dynamic presence in this process.

The presence of the photographic device in the painting process generates a *mise en abyme* representation. *Mise en abyme* representation, as a resource that is characteristically referential, aims at putting the three instances in endless circularity. As a specular resource, it makes the art work fold on itself, its references, and its mode of exhibition.

Self-referentiality in Shared Territory is a self-analysis process in which painting and photography question their capacities and join the same direction: the construction of the look – the reflective look, always *mise en abyme*.

RESUMO

Autorreferencialidade em Território Partilhado trata-se de uma investigação em pintura e fotografia a partir de uma definição mais ampla do que seja do campo da pintura.

Contrapondo-se as definições modernistas que estabeleciam ser do campo da pintura somente seus elementos essenciais, ou seja, o plano, a cor e o gesto, esta investigação parte de uma definição ampliada demonstrando que se tomarmos o ilusionismo, o diálogo com outras linguagens e a narrativa como capacidades inerentes à linguagem pictórica, alcançaremos um número muito mais amplo de significações.

A autorreferencialidade aqui referida trata-se da representação das três instâncias que perpassam o trabalho artístico: o espaço de produção, o espaço de representação e o espaço de apresentação da obra. Em virtude disso, a presença do dispositivo fotográfico nesse processo torna-se fundamental não apenas como recurso documental ou mera referência, mas revela-se como um agente determinante na constituição das imagens pictóricas. O cruzamento das três instâncias citadas acima somado às confluências entre pintura e fotografia funda, então, o Território Partilhado.

A análise do papel dos *documentos de trabalho* na constituição do trabalho artístico evidenciará, também, sua presença dinâmica nesse processo.

A presença do dispositivo fotográfico no processo da pintura gera a representação *en abyme*. A representação *en abyme* como recurso caracteristicamente autorreferencial tem como objetivo colocar as três instâncias em circularidade infinita. Como um recurso especular, faz a obra dobrar-se sobre si mesma, sobre suas referências e sobre seu modo de apresentação.

Autorreferencialidade em Território Partilhado trata-se de um processo de auto-análise no qual pintura e fotografia questionam-se sobre suas capacidades e comungam em uma mesma direção: a construção do olhar. Do olhar reflexivo, sempre *en abyme*.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
1. Por que pensar sobre a auto referencialidade em pintura?.....	24
1.1 O que aprendemos com a pintura do passado, ou um novo olhar sobre a pintura dos Países-Baixos	30
1.2 A autorreferencialidade como assunto da pintura.....	38
2. A presença do dispositivo fotográfico no processo da pintura: um recorte histórico da produção.....	41
2.1 A fotografia como referência.....	41
2.2 A fotografia e a descoberta do espaço pictórico.....	43
2.3 As fotografias de Muybridge como <i>documento de trabalho</i> e a oposição entre figurativismo e abstração na pintura.....	46
2.4 A utilização dos monóculos e a fotografia do espaço expositivo.....	49
2.5 As fotografias revelam a arquitetura.....	51
2.6 Fotografias de revistas, arquitetura e o espaço da memória.....	54
2.7 A representação da arquitetura como memória da pintura.....	58
2.8 Fotografias, <i>vedutas</i> e autorreferencialidade do espaço expositivo.....	62
2.9 O registro fotográfico do espaço expositivo e do espaço de produção torna-se regra.....	63

3. Território Partilhado

3.1 A fotografia como documento de trabalho.....	65
3.2 A exposição dos <i>documentos</i> e o resgate histórico do diálogo entre a pintura e a fotografia.....	75
3.3 Os documentos de trabalho no processo autorreferencial.....	80
3.3.1 O <i>documento</i> influi na cor: as convenções fotográficas e a cor na pintura.....	84
3.3.1.1 Monocromatismo e representação: convenções fotográficas e reversões pictóricas.....	93
3.3.1.2 A autorreferencialidade e os documentos de trabalho nas pinturas monocromáticas de Luc Tuymans.....	101
3.3.2 O <i>documento</i> influi nas dimensões.....	105
3.3.3 O registro fotográfico da arquitetura, os polípticos e a fragmentação	107
3.3.3.1 O políptico e a fragmentação.....	109
3.3.4 O Documento torna-se obra.....	112

4. Território *en abyme*

4.1 O processo da pintura e a pintura do processo.....	116
4.2 A representação <i>en abyme</i> como recurso autorreferencial.....	119
4.3 O quadro dentro do quadro.....	140
4.4 A <i>mise en abyme</i> e a atualidade da <i>vista curiosa</i>	148
4.5 Por que a força da <i>mise en abyme</i> reside na representação?	152
4.6 Pintura e fotografia: o ovo ou a galinha?.....	158
4.7 O quadro dentro do quadro na obra autorreferencial de Mark Tansey.....	160

4.8 O espelho como elemento metapictural.....	167
4.8.1 A reflexão do processo ou o processo de reflexão?.....	174
4.9 A <i>mis em abyme</i> do espaço de exposição.....	181
4.9.1 Pintura de arquitetura e arquitetura da pintura	181
4.9.2 Arquitetura, pintura e o quadro-limite como dispositivo	185
5. Considerações finais.....	196
6. Anexos.....	203
7. Referências bibliográficas.....	270
8. Currículo.....	278

INTRODUÇÃO

Autorreferencialidade em território partilhado diz respeito a uma investigação que se origina da observação dos procedimentos que venho empregando, há alguns anos, em minha prática em pintura. As questões aqui levantadas derivam e são fruto, na verdade, de desdobramentos e desvios que ocorreram durante a prática da pintura. Derivam de um momento de surpresa que requisitou ao pintor que desse alguns passos para trás, tomando distância da tela, para refletir sobre a natureza daquilo que se instaurava diante de seus olhos. Tal atitude, de fato, é comum e recorrente no trabalho cotidiano de atelier, mas, durante o processo de pesquisa, intensifica-se pela exigência de interconexão entre o trabalho prático e a reflexão teórica sobre esse processo. Cabe salientar que a teoria, a estética e a história da arte não são utilizadas em meu trabalho apenas como ferramentas de análise, *a posteriori*, mas que têm sido também parte fundamental no processo de criação da obra. Muitas vezes é a reflexão sobre determinado debate teórico ou um motivo representacional histórico que passa a funcionar como um motor, como um gerador de ideias para o trabalho artístico, resultando no surgimento de uma nova imagem. É importante salientar que esta postura reflexiva diante da linguagem é resultante da consciência do contexto histórico em que a pintura está inelutavelmente inserida – contexto este em que a pintura se apresenta caracterizada pela perda de sua hegemonia no campo da arte e os pintores, por sua vez, se veem com a tarefa de, permanentemente, reinventá-la e questioná-la a partir dos mais variados critérios.

Este estudo tem como objetivo contribuir com o debate sobre a representação na pintura contemporânea a partir de uma poética que toma a si própria como assunto. Nesse sentido, tal poética torna-se auto-referencial circunscrevendo um espaço de auto-reflexão, no qual tanto a obra como o artista interrogam-se sobre algumas possibilidades para a pintura nos dias de hoje. Este processo de auto-reflexão situa-se em um ponto determinado do discurso histórico e, sendo assim, não pode eximir-se de examinar a presença e as funções da autorreferencialidade em pintura em momentos diversos de sua história. Não se pretende fazer aqui uma história do conceito, mas questionar qual sua pertinência e função na contemporaneidade.

Para muitos de nós, que começávamos a pintar em meados dos anos de 1980, as reduções empreendidas pelo programa modernista eram nossa herança mais recente mas que, no entanto, não nos faziam o menor sentido. Por que

deveríamos sentir-nos privados em explorar um manancial tremendo de imagens? A busca pela essência e a pureza da pintura levaram-na, inevitavelmente, ao seu fim. Conforme já teria apontado Yve-Alain Bois, desde o início a tarefa da pintura modernista, especialmente a da pintura abstrata, fora construir-se sobre o mito de seu próprio luto.¹ E, acredita-se que exista muito mais a se fazer ao nos colocarmos a refletir sobre as inúmeras capacidades da pintura e o diálogo desta com outros meios de (re)produção da imagem do que prosseguir arando o árido terreno da pureza pictórica.

Vivemos em um momento caracterizado pelo entrecruzamento de saberes acompanhado por grande acúmulo de informações. Como conseqüência, conceitos como mestiçagem e hibridismo delineiam o campo da arte contemporânea em oposição à pureza do período anterior. Os territórios tornam-se permeáveis e as relações combinatórias multiplicam-se.

A representação em pintura, por sua vez, abre um campo inestimável de significações. Extrapolando o território da arte permitem, como dirá Richard Hamilton, “reenviar a uma história da humanidade sempre mais vasta”². Se, por um lado os dogmas modernistas nos privaram da representação, do ilusionismo e da narrativa, por outro lado nos legou seu intenso caráter auto-reflexivo. E por que não pensar nos desdobramentos deste caráter nas circunstâncias atuais?

Mas comecemos, então, a verificar do que se trata *Autorreferencialidade em território partilhado*.

A princípio, tal título pode apresentar-se como uma contradição, pois como algo pode ser denominado de autorreferencial se faz menção a algo que parece estar fora de seu domínio, ou seja, em intersecção ou partilha com alguma outra coisa?

No campo da história da pintura, o termo *autorreferencialidade* adquiriu um sentido marcado, diria paradigmático, com as teorias greenberguianas. Para poder determinar que algo faz referência a si mesmo, faz-se necessário, antes de tudo, definir o que esta coisa é. Clement Greenberg definiu a pintura moderna a partir do que compreendia como sendo os elementos fundamentais da linguagem: o plano, a cor e o gesto. Tudo mais, como a ilusão e a narrativa, estariam fora de seu

¹ Ver Yve-Alain Bois em “Painting: the task of mourning” in: *Endgame: reference and simulation in recent painting and sculpture*. Boston: Institute of Contemporary Art, 1986. pp. 29-50.

² Citado por Brigitte Aubry em “Le mariage du pinceu et de la lentille”: La peinture hybride de Richard Hamilton”. *Études photographiques*. Revue semestrielle, nº11, mai 2002, Paris Société Française de Photographie, 2002, p.135.

território. A autorreferencialidade da pintura, para o crítico americano, consistia em transformar os elementos fundamentais da linguagem em seu próprio conteúdo.

Em *Autorreferencialidade em território partilhado*, a definição do que seja pintura apresenta um sentido mais amplo. Além dos elementos fundamentais da linguagem, diria que é do território da pintura o seu poder “ilusionístico” de representação, bem como a sua capacidade de dialogar com outras linguagens, inclusive com a literatura. Por ilusionismo, deve-se entender a histórica e controvertida possibilidade de representar no plano bidimensional da tela a tridimensionalidade dos objetos e a profundidade espacial. Nesse sentido, torna-se parte desse campo o livre trânsito da pintura por sua longa tradição, sua história e seus diversos modos de produzir imagens. Portanto, a autorreferencialidade enfocada na presente pesquisa também assumirá um sentido mais amplo.

Com relação à minha prática pictórica, o termo *autorreferencialidade* diz respeito à representação em pintura das três instâncias que a constituem: o espaço de produção, o espaço de representação e o espaço de apresentação da pintura, espaços que são vistos, aqui, como interdependentes. Sendo assim, a pintura toma a si própria como assunto.

A noção de *território partilhado*, por sua vez, apresenta-se, nesta pesquisa, portando mais de um sentido: deve ser visto como o espaço de entrelaçamento das três instâncias arroladas acima, como também uma zona de confluências entre pintura e fotografia.³

Dando seguimento às minhas investigações anteriores sobre a convencionalidade dos sistemas de representação do espaço na pintura, voltei-me para a natureza das imagens que venho utilizando como referência. Observei que, durante quase duas décadas de trabalho, a fotografia foi imagem de referência, registro de obra acabada, registro utilizado como obra, e agora passa a ser o registro do processo que se transforma em motivo para a minha pintura. O uso da fotografia associada ao processo da pintura permitiu criar novas estratégias para discutir sobre a autorreferencialidade e a

³ Cabe salientar que esta idéia de Território Partilhado partiu de minhas pesquisas sobre uma exposição organizada por Régis Durand em 2007 no Chateau de Villeneuve/ FondationÉmile Hugues em Vence, na França. Tal exposição tinha como título: *Territoires Partagés: peinture et photographie aujourd'hui*. Em seus escritos Durand aponta as contaminações existentes entre as duas linguagens: quanto aos gêneros, convenções e outros. No meu caso, Território Partilhado, no singular, é a fundação de um espaço onde pintura e fotografia veem-se amalgamadas em função da autorreferencialidade. Em função de um processo auto-reflexivo.

representação. Mas pergunta-se: qual seria o papel da autorreferencialidade na pintura hoje e, especificamente, em meu trabalho?

Atualmente, faço o registro fotográfico dos locais de exposição ou solicito a amigos residentes nas cidades distantes que o façam seguindo algumas instruções. Esta pesquisa é composta de um grupo de pinturas e fotografias cujas imagens são derivadas, tanto do registro fotográfico dos espaços de exposição, onde essas mesmas obras serão expostas, quanto dos registros de sua genealogia. Dessa forma, a presença da fotografia assume um papel imprescindível no processo de trabalho. Esta mediação, por sua vez, a partir de suas próprias convenções, influencia e coloca questões à pintura?

Da experiência de inserir a fotografia tanto na captura das imagens dos espaços arquitetônicos quanto durante o processo de realização das pinturas, surge a representação *en abyme*, tanto do espaço de exposição quanto do espaço de produção, do processo da pintura. Assim, o processo da pintura também é registrado e torna-se motivo representacional para o trabalho. Qual a origem e qual será a função desse recurso hoje e, especificamente, em meu trabalho? A representação *en abyme* é um recurso metalinguístico, portanto, declaradamente autorreferencial. Será que as três instâncias que perpassam o processo da pintura, articuladas através do recurso operacional da *mise en abyme* e colocadas por esta em circularidade infinita, não trazem à discussão suas próprias convenções? Serão a autorreferencialidade e, em especial, a *mise en abyme* procedimentos que levam a pintura e a fotografia a discutirem, em território partilhado, sobre sua própria natureza e sua capacidade de representação? Este território partilhado poderia ser visto como uma das características ou possibilidades da pintura contemporânea?

As respostas que serão dadas a essas perguntas visam a sustentar a tese de que, se a autorreferencialidade, conforme dirá Stoichita, está presente na pintura desde o surgimento do quadro único de cavalete, hoje, e especificamente em meu trabalho, ela se dá em território partilhado. Território estabelecido por um contínuo movimento de autorreflexão e de reciprocidade.

Como artista e pesquisadora, considero que esta investigação pode vir a contribuir para o desenvolvimento do campo da arte, especificamente, para o debate, hoje, referente à representação na pintura e à relação desta com os outros meios de (re)produção de imagem. É tarefa difícil, porém necessária, pensar sobre o papel da pintura dentro da cultura atual, cultura

essa caracterizada pelo constante avanço tecnológico e na qual nos vemos, cotidianamente, atingidos por todo tipo de imagem. Considero que o tema sobre a representação em pintura não se encontra esgotado, pois o diálogo ou a interação que podem ser estabelecidos com os novos meios apontam para uma questão maior e sempre pertinente, que é aquela de escrutinar a natureza da construção de nosso olhar frente à realidade. Por outro lado, a representação em pintura à semelhança das imagens literárias, nos move sempre para mais longe daquilo que nossos olhos encontram. O poder de uma imagem está na possibilidade de evocar-nos novas imagens. E, nesse caso, a expressividade da matéria pictórica, que faz surgir uma *figura* diante de nossos olhos, tem um papel decisivo.

A princípio, perguntava-me se ainda havia pertinência em refletir e questionar-me sobre as teorias redutoras de Clement Greenberg. Questionava-me se haveria sentido em discutir sobre uma teoria que fora formulada dentro de um contexto geográfico, político e artístico que não o nosso e, além disso, distante de nosso tempo há mais de cinquenta anos. Porém, um fato veio a corroborar minha crença de que discutir o assunto ainda se apresentava pertinente. Em 2005, fora anunciado que a 5ª Bienal do Mercosul apresentaria um núcleo especial denominado “Persistência da pintura”. Entusiasmada com a possibilidade de encontrar novas e variadas perspectivas sobre a linguagem, encaminhei-me ao local. O sentimento não foi outro senão o de frustração. A linha curatorial fora desenhada, mais uma vez, em torno da planaridade da pintura e suas ramificações interconectadas com o concretismo brasileiro, salvo duas ou três exceções. Se existiu algum desvio positivo em direção à diversidade a que assistimos no cenário internacional, este fora realizado pelos demais países latino-americanos, que se permitiram, como sempre, dialogar com maior liberdade com a literatura, a fotografia e outros modos de representação. Sendo assim, parece-me ainda pertinente questionar e discutir a influência de tais teorias, uma vez que ainda permeiam e, arriscar-me-ia a dizer, conduzem o olhar do sistema das artes brasileiro sobre a pintura.

Com relação ao mercado editorial, a situação não se apresenta muito diferente. Tive grande dificuldade em encontrar textos críticos específicos sobre a representação em pintura. No Brasil, grande parte dos textos encontrados sobre a pintura contemporânea fundamenta-se em três pontos: ou está vinculada aos reducionismos (planaridade/monocromatismo) propostos pelo concretismo brasileiro; ou ao abstracionismo americano; ou, então, está ligada à influência do neo-expressionismo e da transvanguarda italiana sobre a chamada Geração 80. Algumas exceções foram encontradas em textos de apresentação em catálogos de certos artistas, como aqueles dedicados a Daniel Senise e Adriana Varejão. Em contrapartida, cabe salientar a pesquisa que vem sendo realizada, aqui no sul do país, pela pesquisadora e professora de

história da arte Niura Legramante Ribeiro. Tal investigação já começa a ser disponibilizada através de alguns textos referentes à presença dos procedimentos fotográficos nas práticas artísticas contemporâneas e suas implicações na representação pictórica.

Seria errôneo pensar que não há produção textual sobre o assunto porque não existe investigação referente a esse tema por parte dos pintores brasileiros. Recentemente, em viagem a Belo Horizonte, foi possível observar uma grande diversidade na produção pictórica, tanto de artistas locais quanto de grupos paulistas, cujas pesquisas gravitam em torno das questões da representação e do diálogo com outros meios, como a fotografia e a arte digital, por exemplo. Com relação à produção textual, encontramos publicações de artistas muito esparsas, muitas vezes em revistas acadêmicas ou especializadas. Nos anos de 1980 e início dos 90, o pintor paulista Luis Paulo Baravelli escrevia com frequência em revistas, como *Galeria* ou *Guia das Artes*, e sempre abordava temas oportunos referentes à pintura. Os pintores Marco Gianotti e Paulo Pasta têm escrito sobre o assunto na *Revista da Ars*, editada pela Escola de Comunicação e Artes da USP. Pasta, em 2003, publicou um interessante artigo sobre a participação do pintor belga Luc Tuymans na XXVI Bienal de São Paulo – pintor que se dedica às questões da representação e, entre outras coisas, às relações entre cinema, fotografia e pintura. No entanto, repetindo, essas publicações têm sido produzidas pelos artistas e de maneira bastante esparsa. Cabe dizer que encontramos situação diferente no cenário internacional.

Durante meu estágio doutoral em Paris, encontrei grande parte de minha bibliografia – tanto publicações antigas e esgotadas, fundamentais à minha pesquisa, quanto publicações recentes e catálogos de exposições que enfocam e discutem o tema da representação na atualidade. Frequentar o seminário *La Renaissance et les miroires*, ministrado pelo professor Yves Hersant, na École des Hautes Études en Sciences Sociales, foi fundamental para compreender os significados que aporta a imagem especular. As discussões empreendidas neste seminário propiciaram um estudo comparativo entre a representação especular daquele período e o uso de procedimentos especulares na arte contemporânea. Este seminário proporcionou-me, também, entrar em contato com uma substancial bibliografia sobre o tema, a qual procurei agregar, pelo menos em parte e dentro do que foi possível para o momento, a esta pesquisa. A quantia de material adquirido possibilitará o desdobramento de produções futuras sobre o assunto.

Além disso, cabe ressaltar que esta experiência no exterior permitiu-me detectar que o debate sobre a relação pintura-fotografia-representação não se encontra restrito ao âmbito acadêmico, tornando-se visível nas exposições em curso, tanto de antigos mestres quanto de artistas contemporâneos. Tal fato revela que curadores e artistas também se mostram motivados a debater o tema, o que veio a fortalecer minha crença sobre a pertinência desta pesquisa. O contato com estas exposições e as viagens que empreendi à Bélgica e à Holanda com o objetivo de ver ao vivo a pintura nórdica primitiva e do século XVII trouxeram informações substanciais a esta investigação.

A partir do levantamento tanto bibliográfico como imagético, interconectado diretamente com minha prática artística, acredito que a presente pesquisa pode vir a contribuir com o debate sobre a relação entre pintura, fotografia e representação. No Brasil, por exemplo, inexistente publicação especificamente sobre o tema da representação *en abyme* na pintura e na fotografia⁴ - recurso cada vez mais utilizado na arte contemporânea. Quando o tema está presente nos textos sobre essas linguagens é apenas brevemente mencionado ou então se apresenta, na maior parte das vezes, de forma descritiva como recurso técnico. Portanto, considero importante analisar as implicações operacionais e subjetivas de tal recurso, de modo a disponibilizar tais informações no país.

Como professora universitária, penso que a sistematização das reflexões e dos procedimentos derivados da prática da pintura pode contribuir para o campo do ensino da arte, uma vez que a experiência da pesquisa nos ajuda a orientar com maior clareza os alunos que iniciam suas próprias investigações. Na área de ensino da pintura, acredito que a presente pesquisa contribuiria tanto no que se refere à metodologia da pesquisa quanto no que concerne ao debate sobre a representação e o estudo mais amplo da imagem.

As questões discutidas nesta pesquisa são provenientes da minha prática artística, mas, ao mesmo tempo, indissociáveis das leituras e teorias que também alimentam essa prática.

⁴ Por outro lado, cabe ressaltar que, atualmente, o estudo da *mise en abyme* começa a se fazer cada vez mais presente no Brasil através da produção de teses, monografias e artigos no campo da literatura e da psicanálise.

Durante o período de construção desta tese, meu trabalho em pintura e fotografia foi configurado a partir da delimitação imposta por algumas regras, tendo em vista o tema da autorreferencialidade:

1- A imagem representada em pintura seria derivada do registro fotográfico do lugar onde as pinturas seriam apresentadas. Em função disso, foi necessária a realização de projetos específicos para espaços de exposição.

2 - O dispositivo fotográfico passa a estar presente no atelier, o que permite o registro do andamento do trabalho. Nesse momento, surgem as imagens do espaço de produção, e estas imagens tornam-se referência, também, para a pintura.

A partir destas regras, a pintura entra em processo. Com a observação das qualidades materiais da imagem fotográfica, começo a me perguntar em que medida suas convenções podem influenciar a imagem pictórica. Cor, formato, dimensão, nitidez e distorções de perspectiva na pintura começam a ser regidas pela imagem de referência. Dessas reflexões, surgem estratégias e procedimentos que perpassarão os trabalhos que integram esta pesquisa: a inversão, a reversão, a repetição, a fragmentação e a representação *en abyme*.

Neste momento, a fotografia assume um papel imprescindível, pois permitirá reunir na pintura o espaço de produção ao espaço de apresentação. Devido a este fato, passa a exigir uma reflexão teórica sobre sua importância e significado como documento de trabalho e como linguagem coadjuvante em uma investigação que tem por tema a autorreferencialidade.

A metodologia empregada na construção desta tese baseia-se na descrição de momentos do processo de criação vistos como instauradores de novas ideias e procedimentos plásticos, seguida pela análise destes mesmos procedimentos através dos aportes teóricos vinculados à história da arte, à semiologia, às teorias da representação e à teoria literária. A utilização de tais instrumentos não visa à interpretação do trabalho artístico, mas sim a explicitar o engendramento de seus mecanismos. Concomitantemente a isso, procuro estabelecer um diálogo entre minha produção plástica e aqueles artistas que vêm, permanentemente, influenciando-me ou fazendo-me refletir sobre a arte. Nesse sentido, procuro dialogar tanto com os antigos mestres quanto com a pintura e fotografia contemporâneas a partir da leitura que faço de suas obras. Cabe ressaltar, também, que os escritos de artistas se apresentam como valiosas ferramentas de análise e discussão, tendo sido fundamentais para fortalecer os alicerces desta tese.

A representação *en abyme*, por sua vez, trata-se de um conceito oriundo da crítica literária e fora cunhado pelo escritor francês André Gide, ao final do século XIX. Procurei fazer uma análise comparativa entre o uso deste procedimento na pintura e na literatura de Gide, o que me parece muito oportuno quando se pretende transitar em território partilhado.

Optei por não construir um texto caracterizado pela separação, em capítulos, entre processo plástico, contextualização histórica e debate crítico. Proponho, de modo diverso, que estas três instâncias se apresentem constantemente entrelaçadas ao longo do texto. Dessa forma, acredito que ele se aproxima ainda mais da maneira como procedo em minha prática artística.

Em vista disso, cabe lembrar, novamente, que a teoria e a história da pintura não se articulam com a minha prática somente após a obra acabada, mas estas áreas de reflexão a alimentam. A história da pintura e seu debate crítico são vistos por mim como um valioso documento de trabalho. Portanto, se em alguns momentos desta pesquisa vier a parecer que estou me desviando da prática através de digressões históricas, é importante lembrar que estes mesmos dados podem ser vistos como fontes que a impulsionaram.

Desde o início desta pesquisa, dois autores mostraram-se fundamentais e vieram ao encontro daquilo que eu intuía ser relevante discutir em meu trabalho. O primeiro é o historiador da arte Victor Stoichita, cuja obra *L'instauration du tableau* serviu como base para demonstrar que os procedimentos autorreferenciais em pintura já se tornam presentes no momento em que surge o quadro único de cavalete – mesmo, segundo o autor, que naquele momento a autoconsciência da pintura não constituísse seu tema central, designaria já seu horizonte. Stoichita aproxima-nos de uma forma diferente da pintura holandesa do século XVII, pois tem como objetivo principal tornar visível o processo pelo qual o trabalho metapictural funda a condição moderna da arte. Não será sobre o virtuosismo técnico subjugado à mimesis que ele irá se debruçar, e sim sobre as estratégias de metalinguagem que evidenciam o caráter autorreferencial daquelas representações. A partir de sua pesquisa, torna-se evidente que a autorreferencialidade em pintura não é uma invenção do modernismo, fazendo parte da linguagem desde longa data.

Se as análises de Stoichita possibilitaram-me percorrer as estratégias autorreferenciais da pintura nórdica do século XVII e dialogar com elas, o texto do historiador alemão Michael Glasmeier, “Dans l’atelier: peinture, photographie et autres réalités”, publicado no catálogo da exposição *Cher peintre... peintures figuratives depuis l’ultime Picabia*, em 2002, no Centro Pompidou, serviu-me de base para refletir sobre a representação na pintura contemporânea e suas relações com outros meios de (re)produção de imagens. O texto também me auxiliou a analisar de que modos a autorreferencialidade, como um contínuo processo de autorreflexão, evidencia-se na pintura atual.

A partir destes dois autores, em contraposição aos postulados de Clement Greenberg, faz-se possível refletir sobre a presença e as funções dos procedimentos autorreferenciais na pintura contemporânea e, especificamente, em meu trabalho.

Os estudos semiológicos de Louis Marin sobre a representação, especificamente os textos reunidos em *De la représentation*, apresentaram-se como um valioso instrumento para analisar os mecanismos da representação em meu trabalho. Lembro que, ao procurar fazer uma análise do quadro-limite como dispositivo, decompondo-o para analisar seu funcionamento, encontraremos o casamento entre o quadro e o olhar, e decompô-lo não significa separar suas partes, mas torná-las evidentes.

A partir da definição de signo proposta pela *Logique de Port-Royal*, Marin aponta uma aproximação entre o texto linguístico e o texto visual. É importante sublinhar que as análises e os instrumentos utilizados por Marin, mesmo estando

voltados aos seus estudos sobre a pintura de Poussin, podem ser estendidos ao estudo de outras propostas de representação em pintura. Nesse sentido, será de meu interesse analisar a representação em meu trabalho a partir das duas dimensões que caracterizam todo signo e, conseqüentemente, a representação em geral: a dimensão transitiva e reflexiva. Opacidade e transparência também são noções imbricadas na representação. A transparência é a qualidade da representação que faz com que seus signos não estejam presentes por eles mesmos, mas para designar algo que está além deles, ausente. Este é, portanto, o sentido transitivo da representação. A opacidade, por sua vez, opõe-se à transparência, pois há opacificação quando o signo se volta sobre ele mesmo, questionando seu próprio funcionamento. Somado a isso, o estudo do funcionamento do quadro, este tomado não como suporte passivo, mas como dispositivo de enunciação visual, implicará a análise das três instâncias que o constituem: o espaço representado, o espaço de representação e o espaço de visibilidade. A partir destas noções, será possível compreender o funcionamento da representação *en abyme* e de outros procedimentos autorreferenciais.

O feliz encontro com a literatura de André Gide a partir da leitura de *Os moedeiros falsos (Les faux-monnayeurs)* e de suas reflexões em *Journal (1889-1939)* e *Journal des faux-monnayeurs*, foi determinante para estabelecer as bases de uma análise comparativa entre a *mise en abyme* na literatura e na pintura. Tal análise permitirá levantar questões sobre a autorreflexividade em meu trabalho e sobre a participação e a importância que assumem os documentos de trabalho nesse processo. As reflexões de André Gide (nos dois sentidos que este termo pode abarcar) tornaram-se a referência mais importante e, diria mesmo, a mais prazerosa no percurso de construção desta tese. Complementando as leituras que fiz do escritor francês, tornaram-se de fundamental importância os estudos de Lucien Dällenbach em *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, onde o autor não apenas realiza uma análise minuciosa e profunda da representação *en abyme* na literatura e especialmente em Gide, como também cria ferramentas para estendê-la à pintura e à arte contemporânea em diversos artigos aos quais tive acesso e que estarão presentes nesta investigação.

A partir destes autores, como veremos, foi possível configurar, também em forma de território partilhado, uma significativa rede bibliográfica que se interconecta permanentemente.

Este estudo compreende, também, a análise das obras de alguns pintores contemporâneos elencados por se apresentarem compatíveis com o foco proposto por esta investigação. São artistas com quem me identifico e que têm

contribuído de forma substancial no que concerne à reflexão diante de minha prática artística. Entre eles, estão Gerard Richter, Luc Tuymans, Mark Tansey e Adriana Varejão.

A estrutura deste estudo está organizada em quatro capítulos, que derivam dos aspectos principais do trabalho prático que venho desenvolvendo.

No primeiro capítulo, intitulado *Por que pensar sobre a autorreferencialidade em pintura?*, procuro demonstrar como as reflexões que fiz sobre a autorreferencialidade em pintura desencadearam o tema de minha pesquisa. Como ponto de partida, busco apontar o reducionismo acarretado pelas teorias modernistas que tomaram a autorreferencialidade e a autodefinição da pintura como bandeira, excluindo qualquer possibilidade de representação no campo da pintura. Apoiada em alguns autores contemporâneos que se debruçam sobre o assunto, procuro demonstrar que ainda é pertinente pensar-se sobre a autorreferencialidade, mas que esta pode assumir um sentido mais amplo, estabelecendo, dessa forma, uma rede maior de significações. Fazendo referência ao seu próprio processo de produção, no qual a fotografia está implicada e, ao seu modo e local de apresentação a pintura dobra-se sobre si mesma, procurando levantar questões sobre as possibilidades da representação pictórica.

No segundo capítulo, intitulado *A presença do dispositivo fotográfico no processo da pintura*, faço um recorte histórico de minha produção na tentativa de pontuar e analisar aqueles momentos em que a fotografia influenciou e até mesmo alterou de forma significativa o processo da pintura. Como veremos nesse recorte, a fotografia passou de simples facilitador referencial a elemento determinante para a estruturação do espaço, a elemento evocativo devido à temporalidade impressa na imagem e, finalmente, a instrumento imprescindível e consciente de suas especificidades, deflagrando, desse modo, um questionamento sobre os limites da pintura e da representação.

No terceiro capítulo, *Os documentos de trabalho em um processo autorreferencial*, procuro caracterizar e analisar o papel dos documentos de trabalho em meu processo de criação. Busco demonstrar como os documentos de trabalho, vistos como constituintes do espaço de produção, e este visto como espaço de pensamento e gerador do trabalho artístico, interpenetram a obra acabada e dela se tornam coadjuvantes. Para tanto, analiso também o papel dos documentos no processo de criação de alguns pintores, como Mark Tansey e Gerard Richter. Trago, além disso, alguns exemplos de

propostas curatoriais que têm se voltado para a importância da apresentação, concomitantemente com as obras, dos arquivos e documentos de trabalho dos artistas. A partir disso, busco responder as questões: qual seria a importância de apresentar os “bastidores” da obra, os traços de sua genealogia? Sua função é explicativa, didática, ou possibilita amplificar sua dimensão e seus significados? Especificamente, em meu trabalho, quais suas influências e em que momento o documento se torna obra? Qual seu papel no processo autorreferencial em pintura?

No quarto e último capítulo, *Representação en abyme e autorreferencialidade*, dedico uma maior atenção ao estudo deste recurso operacional, que tem sua conceituação formulada e aplicada pelo escritor francês André Gide. A partir de uma análise comparativa entre o uso deste procedimento no campo da literatura e no campo da pintura, verifico semelhanças e diferenças, assim como analiso as variadas formas que a *mise en abyme* pode vir a se configurar em meu trabalho. Nesse momento, torna-se possível examinar o que este recurso provoca na representação e como ele atua como um eficiente procedimento autorreferencial. Tal recurso tem como uma de suas funções principais colocar em circularidade infinita as representações do espaço de produção, espaço de representação e espaço de apresentação; assim, será um dos fatores responsáveis pela configuração do *território partilhado*. A *mise en abyme* de cada uma dessas instâncias será também verificada.

Do mesmo modo realizado nos capítulos anteriores, procuro analisar como a *mise en abyme* foi amplamente utilizada na pintura nórdica do século XVII como recurso metapictural, passando pelas estratégias empregadas por René Magritte e sua atualização na prática de alguns pintores contemporâneos. Revisitar a história da pintura permite recuperar antigos procedimentos, transfigurando-os e reabilitando-os no contexto contemporâneo.

Nas *Considerações finais*, viso a fazer uma análise do caminho percorrido, apontando as dificuldades, as falhas e as descobertas que se apresentaram durante o percurso da tese. Tento demonstrar que, antes de apresentar-se como um fechamento, a chegada ao final da pesquisa aponta para uma abertura onde vislumbro novas possibilidades e desdobramentos de investigação.

Quanto à organização das imagens que acompanham o texto, optei por colocar em anexo apenas os trabalhos que foram desenvolvidos durante a construção desta pesquisa e que dela fazem parte. Acredito que, dessa forma, se pode fazer uma melhor leitura do conjunto e perceber os rebatimentos provocados entre um trabalho e outro. Ao longo do texto, de

modo a facilitar a leitura, estarão presentes imagens de meus trabalhos anteriores e de meus documentos de trabalho, bem como reproduções de obras e documentos dos artistas que foram elencados no decorrer do estudo.

1. POR QUE PENSAR SOBRE A AUTORREFERENCIALIDADE EM PINTURA?

“Para voltar à pintura é necessário fazer a pintura dar voltas. Porque cada pincelada, cada espaço no quadro está saturado de história, repleto de sentidos instituídos, presos a certas leituras. E tudo isso remete, inconsciente e profundamente, a uma presença social da arte, a um código de visibilidade, a uma instituição e organização de poderes.”¹

“Voltar à pintura é fazer a pintura dar voltas”, já teria dito Ronaldo Britto nos anos de 1980 em um texto dedicado ao pintor brasileiro Jorge Guinle. Sim, escolher a pintura como linguagem nos dias de hoje é deparar-se tanto com uma longa tradição de imagens e procedimentos diversos quanto com um ferrenho debate teórico sobre sua pertinência. Em se tratando de pintura figurativa, talvez mais caudaloso esse terreno se torne.

Em meu trabalho, pensar sobre a autorreferencialidade em pintura corresponderia a colocá-la diante do espelho a interrogar-se sobre suas capacidades e possibilidades na formação de imagens; a interrogar-se sobre suas convenções, seus discursos, seu poder ilusionista e as confluências que podem ser estabelecidas com a fotografia. Na verdade, não é apenas a pintura que se interroga, mas o próprio pintor, que, diante da tela em branco, se interroga na busca de uma tomada de posição.

Na história da pintura, como veremos, a autorreferencialidade já está presente desde o momento do surgimento do quadro como objeto, mas no modernismo tornar-se-á explícita e será tomada como bandeira.

Nos anos 50, o crítico americano Clement Greenberg estabelece, de forma dogmática, as bases para as definições das categorias artísticas a partir da autodeterminação e autorreferencialidade. O método crítico desenvolvido por Greenberg fundamenta-se na idéia de que uma disciplina constitui-se por usar seus próprios métodos para estabelecer seus próprios

¹ Ver texto de Ronaldo Brito sobre as pinturas do início dos anos 80 de Jorge Guinle (Nova York, 1947-1987), “Contra o olhar eunuco”, in: *Revista Módulo*, nº 71, p. 40, Rio de Janeiro, 1982.

limites. O purismo reivindicado pelo crítico americano, segundo o qual a integridade do plano pictórico torna-se a única condição para a

pintura, não sendo compartilhada com nenhuma outra arte, expulsa do campo da pintura qualquer possibilidade de narração, ilusão ou referência externa à realidade do quadro. Sendo assim, a pintura é entendida como verdade, em contraposição ao “ilusionismo” da pintura naturalista. É importante perceber que a construção deste sistema teórico tinha em vista a legitimação de um programa específico de pintura, ou seja, o abstracionismo norte-americano, sendo Pollock seu mais alto representante. A construção teórica de Greenberg acabou por excluir diversas manifestações pictóricas por não se enquadrarem em seus critérios, veja-se o surrealismo.

O estudo da convencionalidade dos sistemas de representação do espaço, somado à análise dos textos críticos de Clement Greenberg e Léo Steinberg, foi fundamental para que eu pudesse me colocar de forma reflexiva diante de minha pintura. Durante a pesquisa de mestrado, perguntava-me de que modo poderia falar de representação do espaço na pintura hoje. Descobrir um novo espaço pictórico que fosse característico de nossa época, que representasse nossas concepções de espaço e natureza, parecia-me sem sentido.²

² O espaço dividido das representações da Idade Média cede lugar ao espaço homogêneo e absoluto da Renascença, que, por sua vez, será suplantado, no século XX, pela noção de espaço em contínuo movimento de expansão. A este é adicionada outra dimensão, o tempo. Somado a isso, observaremos que, através do desenvolvimento de instrumentos de altíssima precisão, nossa concepção espacial tomará enormes proporções. Tanto o conhecimento do espaço interno do corpo, através de aparelhos invasivos, ou mesmo dos microscópios eletrônicos que nos proporcionam imagens inacessíveis a olho nu, quanto as imagens de satélites que possibilitam a visão do macro fazem com que o corpo e, portanto, a visão humana, não seja mais o modelo de representação. Está mais do que firmado o limite de nossos sentidos. Os meios mecânicos amplificam a nossa percepção da realidade. Portanto, tenho-me questionado se estas possibilidades de deslocamentos entre o infinitamente pequeno e o infinitamente grande, entre a realidade concreta e a virtual, entre a relatividade de tempo e a simultaneidade, devam estar a cargo da pintura. Penso que outros meios, e provavelmente os tecnológicos, sejam os mais apropriados para essa tarefa. Em outro artigo (2003, p. 43-48.), parto dessas mesmas

Voltei-me então para os postulados de Clement Greenberg e comecei a pensar sobre a autorreferencialidade e a autodefinição da pintura. Parecia-me restritivo pensar minha pintura a partir de um discurso sobre a planaridade, o formato do suporte e as propriedades das tintas. Ao experimentar articular sensações de espaço provenientes de sistemas distintos, e até antagônicos, fazendo uso da perspectiva, muitas vezes interrompida por planos ou pela abstração informal, busquei alcançar um número maior e mais curioso de relações, tanto estruturais quanto metafóricas (Fig.1). A autorreferencialidade pode assumir um caráter mais amplo através dessas representações, uma vez que não se torna restrita à característica planar do suporte, mas reivindica o trânsito pela longa tradição da pintura e seus diversos modos de produzir imagens. Percebi que poderia tomar os sistemas de representação do espaço não apenas como referentes à realidade exterior ao quadro, mas como recursos operacionais derivados da história da pintura que poderiam ser revisitados.

A planaridade como autodefinição e única condição para a pintura também poderia ser questionada, uma vez que o plano é condição necessária, mas não é condição suficiente para que haja pintura. Pensar nesses termos seria procurar a essência da pintura (se é que tal essência pode ser alcançada) e deixar de lado a experiência. As definições do que venha a ser pintura, no decorrer da história, são baseadas em convenções que, inevitavelmente, sempre acabam por deixar de fora determinadas produções.

Exemplo disso é a leitura redutora feita a Manet por historiadores e teóricos formalistas³. Já na segunda metade do século XIX conformava-se um corpo teórico influenciado pelas descobertas da fisiologia no campo da óptica⁴ e, ao mesmo

considerações para abordar a pintura como experiência. Sendo ela figurativa ou não, que sensação de espaço é esta que experienciamos diante de uma pintura?

³ Em estética, são *formalistas* as correntes de pensamento que privilegiam as regras, aspectos e valores formais de uma obra de arte em detrimento do conteúdo. Segundo Miguel Coimbra, “por formalismo também se entende um *método* determinado dos estudos estéticos: uma *ciência das formas* (reclama-se para a estética um estatuto científico) que considera a forma como o facto estético puro (o objecto desta ciência). Neste sentido o *formalismo* associa-se mormente a duas teorias historicamente definidas: a teoria da ‘pura visualidade’ de K. Fiedler e o ‘formalismo russo’. (...) Deste modo, para além da

tempo, alinhado com a teoria da visualidade pura. Conforme Martins, a leitura efetuada pelos formalistas sobre a obra de Manet “eclipsou o ambiente histórico e pictórico do pintor em nome do purismo de uma linha evolutiva da arte moderna, da qual Manet constituiria o marco zero”⁵. Tais interpretações perduraram até o princípio dos anos de 1980, ou seja, durante o período em que, de certa forma, a arte moderna ainda gozava de certo prestígio.

Calcado nessas mesmas bases formalistas, nas quais a visualidade pura era almejada, Clement Greenberg toma Manet como paradigma do achatamento da “cavidade” inerente à pintura de cavalete, pois esta, como ele mesmo diz,

subordina o efeito decorativo ao dramático. Ela recorta a ilusão de uma cavidade em forma de caixa na parede atrás dela, e dentro desta, como uma unidade, ela organiza aparências tridimensionais. Na medida em que o artista achata a cavidade em nome da padronização decorativa e organiza seu conteúdo em termos de planaridade ou frontalidade, a essência da pintura de cavalete – que não é a mesma coisa que sua qualidade – está a caminho de ser comprometida. A evolução da pintura moderna, começando com Manet, é constituída em grande parte pela evolução para um comprometimento desse tipo.⁶

variada e por vezes complexa produção dos formalistas é possível reconhecer uma clara intenção comum: demonstrar que a obra de arte possui especificidade e significado próprios, irreduzíveis a qualquer dado já conhecido por outra via, e, como tal, a obra de arte pode ser analisada por um método imanente”. Ver M. Coimbra “Forma/formalismo” disponível em <http://filosofiaarte.no.sapo.pt/forma.html>. Acesso em 15/04/2009.

⁴ Inúmeros fatos vieram a transformar, no século XIX, as concepções do acesso à realidade pelo sujeito. Nas primeiras décadas do século XIX, é divulgada a *Teoria das cores* de Goethe. No campo da fisiologia e da óptica, empreendem-se grandes avanços sobre o funcionamento ocular a partir de diversos testes relativos ao tempo de fadiga ocular, dilatação e contração da pupila, movimentação, descoberta do ponto cego, a possibilidade de medição da superfície do olho e principalmente os testes vinculados à modificação da percepção visual a partir de estímulos externos, como aqueles vinculados à sensação de luz derivados de choques elétricos, golpes violentos e estímulos químicos. A partir dessas experiências, entre outros tantos fatores, percebe-se uma crescente positivação do corpo. Nesse caso, é atribuída ao sujeito a capacidade de reproduzir representações visuais pela sua própria conta, independentemente do que lhe é fornecido por parte do objeto. Exemplo disso será o papel outorgado ao espectador como participante da obra nas proposições pictóricas do divisionismo ou pontilhismo, empreendidas, principalmente, por Seurat e Signac.

⁵ Ver Luiz Renato Martins em “A reinvenção do realismo como arte do instante” in *Arte e ensaios*. (Org.) Glória Ferreira, Paulo Venâncio Filho Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ - V.8, núm. 8 Ano VIII, nov.2001 pp. 103-111.

⁶ Ver Clement Greenberg em “A crise da pintura de cavalete” in: *Arte e cultura*. São Paulo: Ed. Ática, 1989, p. 164.

É somente com o declínio, com o esgotamento da arte moderna e seus discursos que veremos abrirem-se novas considerações e leituras sobre as produções do século XIX. De meu ponto de vista, reduzir a obra imensamente rica e polissêmica de Manet à planaridade e suas relações formais apresenta-se como um imenso prejuízo. De acordo com as pesquisas efetuadas por Martins sobre o tema, a década de 1980 marca a emergência de novas leituras sobre o artista francês, principalmente no que concerne às suas relações com o realismo. Exposições como aquela comemorativa ao centenário do pintor no Grand Palais, em Paris, em 1983 e posteriormente no Metropolitan Museum of Art, em Nova York, acompanhadas na época por novas produções textuais críticas, possibilitaram uma nova recontextualização da obra do pintor. Ainda segundo Martins, será só nesse momento, quando declina a idéia de arte pura, tendo a abstração como seu corolário, que veremos surgir a possibilidade para a “rediscussão da dimensão semântica da pintura de Manet ou, melhor dizendo, para o reexame das articulações entre sua pintura e o processo extra-artístico da modernidade como um todo”.⁷

Uma nova aproximação à produção do pintor não apenas nos revela a dimensão política de sua obra, mas a sua intensa investigação da tradição pictórica através das inúmeras citações presentes em sua pintura. Encontramos, nesse caso, referências a Ticiano, Velazquez e Goya, às estampas japonesas, isso sem falar em todas as fontes de imagens, às fotografias e recortes de jornais, ou seja, aos Documentos de Trabalho dos quais se servia.

O esgotamento do discurso moderno, somado às práticas e discursos minimalistas e conceitualistas dos anos de 1960 e 70, coloca a pintura em crise. Ouve-se falar, então, na morte da pintura⁸. Aos poucos, a idéia de definição de categorias – pintura e escultura – vê-se suplantada pela idéia de hibridismo e mistura de linguagens. Os artistas lançam mão das mais diversas práticas para a resolução de suas proposições. A arte *pop*, os artistas chamados *new dadas* e o hiper-realismo reabilitaram, das mais variadas maneiras, a representação na pintura através de processos híbridos, estabelecendo um forte diálogo com os meios de reprodução mecânica da imagem. Se, por um lado, o conceitualismo provocara a desmaterialização

⁷ Ibid. p. 104

⁸ É importante ressaltar aqui, pois muitas vezes o que se tem chamado de “a morte da pintura” tem sido motivo de confusão, que a referida morte não se trata do desaparecimento, aniquilamento da linguagem, mas do esgotamento da pintura abstrata, do modernismo e seus discursos. Tornou-se um marco histórico o texto publicado por Yve-Alain Bois em 1986, “Painting: the task of mourning”, e que acompanhou o catálogo da Exposição *End game: reference and simulation in recent painting and sculpture*.

da arte, exaltando a *Ideia* em detrimento da forma, pois residia em seus preceitos a crítica ao “formalismo”, por outro lado, a natureza questionadora de suas proposições sobre o conceito de arte e seu aspecto institucional influenciaram, também, a produção pictórica em curso.

Nos anos 70, Michel Foucault, através de uma interessante análise das pinturas do artista francês Gerard Fromanger, no texto *Pintura Fotogênica*⁹, chama nossa atenção para o resgate da imagem efetuado pelos artistas *pop*, sobre como havíamos ficado órfãos de imagens com o reducionismo modernista. Nessa mesma década, no campo da literatura, da linguística, da semiologia, da filosofia e da psicologia cognitiva, houve, por exemplo, uma intensa discussão sobre a representação e a linguagem metafórica. A metáfora, tomada pela tradição clássica como ornamento linguístico, desvio e engano, passa a ser vista e discutida como uma operação cognitiva fundamental.

Nos anos de 1980, vamos assistir a uma forte revitalização da pintura, tanto no cenário internacional quanto nacional. A pintura figurativa reaparece de forma contundente, e manifestações alinhadas ao neo-expressionismo alemão e à transvanguarda italiana irão repercutir em vários pontos do mundo. Da década de 1990 para cá, uma nova geração de pintores, muitos deles influenciados pela obra de Gerard Richter, irá debruçar-se sobre as relações entre a pintura e outros meios de produção de imagem, como a fotografia, o vídeo e o cinema. Entre eles, podem-se citar Luc Tuymans, Michael Borremans, Neo Rauch, Peter Doig, Dirk Skreber e uma geração ainda mais recente, como a de Mathias Weischer, entre muitos outros – a lista seria enorme.

Portanto, o que me parece importante discutir no campo da pintura não é a luta para comprovar sua pertinência ou perda de soberania, mas a sua capacidade e especificidade na formação de imagens, o estudo de suas estruturas e relações de significação – um meio, entre tantos outros, de produzir imagens e gerar novas significações. O fato de hoje podermos contar com os mais variados meios de reprodução de imagem não legitima a desvalorização da pintura. Ao contrário, incita-nos a investigar a possibilidade de inter-relação desta com esses vários meios. Como teria dito Glasmeier, “se a pintura sempre foi uma reflexão artística sobre outros quadros (a Renascença cita a Antiguidade, a pintura clássica a Renascença, a

⁹ Ver Michel Foucault. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Col. Ditos & Escritos, vol.III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 347.

arte moderna o maneirismo, etc.) a riqueza do ‘tesouro de imagens’ não tem cessado de crescer desde a aparição da fotografia e o cinema”.¹⁰ Hoje nosso arquivo de imagens tomou enormes proporções. As referências externas em uma pintura representacional não dizem respeito apenas a objetos exteriores, da “realidade”, mas ao universo de outras imagens: impressas, fotográficas, cinematográficas, televisivas, virtuais, etc. Como afirma o pintor americano Mark Tansey,

O problema para a representação é achar as outras funções ao lado de capturar a realidade. Eu penso no quadro pintado como uma corporificação do mesmo problema que nós enfrentamos com a noção de “realidade”. O problema ou pergunta é que realidade? Em um quadro pintado é a realidade descrita, ou a realidade do plano pictórico, ou a realidade multidimensional em que o artista e o espectador vivem? Todos os três são pontos envolvidos ao fato que quadros são inerentemente problemáticos. Este problema não é algo que possa ou deva ser erradicado por soluções reducionistas e puristas. Nós sabemos que alcançar efetivamente a realidade é destruir o médium; há mais para ser alcançado usando-o do que por sua destruição¹¹.

1.1 O que aprendemos com a pintura do passado, ou um novo olhar sobre a pintura dos Países-Baixos

Tornou-se lugar comum, através da disseminação das idéias greenberguianas, tomar a autorreferencialidade e a autocrítica da pintura como legados do modernismo. Para Greenberg¹², “os grandes mestres haviam dissimulado os meios, usando a arte para ocultar a arte”; os rastros deixados pela matéria e pela pincelada eram fatores indesejáveis, visto que

¹⁰ Ver Michael Glasmeier. “Peinture, photographie et autres réalités”. In : *Cher peintre... peintures figuratives depuis l’ultime Picabia*. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2002. p.24.

¹¹ Ver Mark Tansey em “Notes and comments” in: *Mark Tansey: Visions and revisions*. New York: Harry N Abrams, 1992, p. 132.

¹² Ver Clement Greenberg em “A pintura modernista” in: *Clement Greenberg e o debate crítico*. Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello. (org.) Rio de Janeiro: Funarte / Jorge Zahar, 1997, 103.

distraíam da “ilusão” pretendida, como se a “ilusão” fosse o único objetivo a ser alcançado. Para o autor, “enquanto diante de um grande mestre tendemos a ver o que há no quadro antes de vê-lo como pintura, vemos um quadro modernista antes de mais nada como pintura”.

Em “Outros critérios”, de 1972, Léo Steinberg¹³ demonstra a falibilidade de tais afirmações e chama nossa atenção para a análise descontextualizada em que a crítica modernista se debruça ao analisar a produção de outros tempos. Segundo Steinberg, toda grande pintura, pelo menos dos últimos seiscentos anos, “chamou a atenção para a arte, e persistentemente”.

De algumas décadas para cá, alguns historiadores têm procurado construir uma análise da produção artística, tanto antiga quanto recente, que se distancia de uma teoria e história da arte de caráter evolucionista, reducionista, baseada na sucessão de estilos.

O historiador romeno Victor I. Stoichita, em *L'Instauration d'un tableau*¹⁴ – a quem muito vou recorrer ao longo desta pesquisa –, tem como objetivo principal tornar visível o processo pelo qual o trabalho metapictural funda a condição moderna da arte. O autor irá debruçar-se sobre as pinturas do século XVI e XVII, especificamente sobre aquelas produzidas entre as datas de 1522 e 1675, em sua maioria, originárias dos Países Baixos. Escolhe a data de 1522 por ser o ano da revolta iconoclasta de Wittemberg e 1675 por ser a data aproximada em que o pintor Cornélis Norbertus Gijsbrechts, da Antuérpia, cria uma pintura cujo assunto é o avesso de um quadro, ou seja, o assunto pintado é o próprio bastidor (Fig.3), o avesso da pintura. “É nessa zona da Europa que o discurso metapictural, a crise do estatuto da imagem religiosa e enfim, a crise do ‘quadro’ em si veem-se entrelaçados de maneira indiscutível”.

Descomprometida com o Estado e a Igreja, a pintura desse período encontra-se liberta para tratar de temas cotidianos: Interiores, de gênero, pinturas arquitetônicas, natureza morta, gabinetes de amadores, paisagem, retratos, etc... “A tomada

¹³ Ver Leo Steinberg em “Outros critérios” in: *Clement Greenberg e o debate crítico*. Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello. (org.) Rio de Janeiro: Funarte / Jorge Zahar, 1997. p.191.

¹⁴ Ver Victor Stoichita em *L'instauration d'un tableau: Métapeinture à l'aube des temps modernes*. Genève: Droz, 1999. A primeira redação desse livro foi apresentada como tese na Sorbonne, em 1989. Stoichita nasceu em Bucareste, Romênia, em 1949. É professor de História da Arte na Universidade de Friburgo, Suíça.

de consciência da imagem como imagem é um processo que foi amplamente encorajado pela Reforma”, nos diz Stoichita.¹⁵ Tal tomada de consciência torna-se visível quando as pinturas dão a ver os próprios mecanismos que a engendram. Cartas, mapas, espelhos, portas, janelas, paredes, quadros apresentam-se como dispositivos cuja função vai além da mera representação cenográfica e alegórica. Estão a serviço da explicitação das propriedades do próprio quadro. De acordo com Stoichita, o pintor holandês instala-se diante de sua tela para ver *o que é a pintura*.¹⁶

Gostaria de apresentar, aqui, a leitura que Stoichita empreende de um quadro da juventude de Rembrandt, intitulado *O pintor no atelier*, de 1628, aproximadamente (Fig. 2). Apesar de um tanto longa, considere ser de extrema valia trazê-la na íntegra para analisarmos alguns pontos mais adiante.

Vê-se um atelier pobre, despojado de todo acessório ou ornamento inútil. A parede pintada de cal deixa as fissuras visíveis, o chão em madeira apresenta fissuras. O centro do espaço é ocupado por um grande cavalete, visto de costas. O pintor está localizado a certa distância dele. Ele está vestido com uma roupa de trabalho que dá a impressão de ser muito grande para seu corpo frágil, e leva à cabeça um chapéu que projeta uma sombra profunda sobre seu rosto. Na mão direita, ele tem um pincel: meia dúzia de pincéis encontra-se na mão esquerda, que segura também a palheta e a bengala. Na parede atrás dele, outra palheta. À esquerda, na semi-obscuridade, encontra-se uma mesa com alguns objetos. À direita, percebe-se uma porta fechada. A cena se desenvolve sobre dois polos: o quadro sobre o cavalete e o pintor. A distância que os separa implica uma tensão. Uma luta entre duas forças desiguais parece se desenrolar, silenciosa sob nossos olhos: a luta entre a tela imensa e o minúsculo pintor, entre a arte misteriosa, gigantesca, opressiva e seu servidor desorientado, frágil, oprimido.

É muito provável que, na figura do pequeno pintor, Rembrandt nos tenha legado um de seus primeiros autorretratos. Uma comparação com outros autorretratos da juventude o comprovam. As características de sua

¹⁵ Idem, p.134.

¹⁶ É importante salientar que, além do contexto religioso, social e econômico, para o autor é fundamental a relação do trabalho metapictural com o *Discurso do método* e a Dióptrica de Descartes, bem como com as teorias de Kepler.

atitude também: o olhar do pintor desliza entre a tela que ele está indo pintar e o espaço onde está o espectador. Este é o olhar típico “rumo à câmara” de todo autorretrato. A “câmara” rumo à qual Rembrandt olha é o instrumento que lhe devolve sua imagem: nós mesmos ao lugar de um espelho. [...] O lugar que nós ocupamos hoje, como espectadores, foi já assumido por Rembrandt para poder se ver e se pintar. É aquele “olhar” e aquela “pintura” que estão expostos, como quadro, no Museu de Boston.¹⁷

Segundo Stoichita, Rembrandt está dentro de uma determinada tradição em que era corrente a utilização do tema dos “cenários de produção”. No entanto, o autor vai chamar-nos a atenção para uma diferença presente nesse quadro, à qual ele se refere como “o primeiro cenário da produção em primeira pessoa”.

O quadro [segue o autor] representa o pintor ao trabalho. O assunto da tela que ele está em vias de realizar não conheceremos nunca. Nós sabemos, no entanto, que não se trata de seu autorretrato, no sentido tradicional do termo: suas dimensões eliminam esta hipótese. Este grande cavalete representado no minúsculo quadro de Boston (25,1 x 35,5 cm) deve ser compreendido no quadro de uma poética da arte pictural e de autorrepresentação. No quadro, o pequeno Rembrandt engendra (olha) uma tela imensa. A Imagem que põe em cena este contraste evidente, o quadro na sua totalidade, é, ao seu turno, pequena, ínfima. Um dos charmes do quadro consiste no diálogo entre o gigantesco e o minúsculo.

Bem mais importante que o tema ou o formato do quadro a nascer é sua apresentação, característica do “cenário de produção em primeira pessoa”: ver a pintura de frente (ver seu autorretrato) implica que o acesso à obra se fará somente por trás. O acesso à pessoa do pintor impede o acesso à obra e vice-versa: o acesso à obra torna difícil o enquadramento de frente do seu autor. Os pintores do séc. XVII tentaram resolver este problema adotando muito seguidamente as posições oblíquas, aptas a visualizar simultaneamente pintor e obra, mas o problema permanece.

¹⁷ Ver Victor Stoichita em *L'instauration d'un tableau: Métapeinture à l'aube des temps modernes*. Genève: Droz, 1999, p. 318. Minha tradução.

Rembrandt se coloca em uma equação evidente com seu quadro: ele é visto de frente, enquanto seu quadro é visto de costas. Grande, ameaçador, sombrio, este quadro não é apenas uma presença central em seu atelier. Esta tensão, já presente em outras representações similares, tem aqui seu apogeu. O reverso do quadro é um antiquadro, uma antipintura. Enquanto objeto representado “em pintura”, ele é revestido, paradoxalmente, de qualidades plásticas indubitáveis. Este reverso do quadro é, observando-se de perto, um verdadeiro pedaço de bravura. O pincel que apenas toca habitualmente o espaço, a superfície do quadro, o engendrou através de longos traços de cores apagadas: ele insiste com cuidado e destreza sobre suas imperfeições, sobre os buracos do cavalete, sobre seus encaixes e bordas. Rembrandt conseguiu fazer desta superfície “anicônica” (anti-icônica) o centro de sua imagem. O pintor constrói, portanto, uma imagem tendo por tema o inacessível da imagem.

No quadro, o pintor é confrontado com o lugar do quadro que nós, espectadores, vemos de costas. Ele não se representa, todavia, à obra. Ele acaba de fazer os clássicos três passos atrás que todo pintor conhece a significação: estes são “os três passos” que a gente faz, seja antes de atacar a tela, seja antes de um momento de pausa, quando, abandonando a instância operante, o pintor toma a posição da instância crítica (ou autocrítica). Palheta e pincel na mão (mas a mão direita pende imóvel ao longo do corpo), Rembrandt se afastou do quadro, a menos que ele não tivesse ainda se aproximado. Ele é pequeno. O quadro é grande. Ele o olha e – seu olhar fugidio o comprova - ele se olha. O cenário da produção em primeira pessoa está lá, com toda a sua tensão, todos os seus problemas, todo o seu caráter dramático¹⁸.

Sabe-se ser comum o tema do atelier na história da pintura. Habitualmente, esses espaços são representados repletos de objetos. Pincéis, tintas, mapas, desenhos, telas enroladas ou apoiadas à parede, cortinas, biombos, um eventual modelo, seja vivo ou não, enfim, instrumentos e ferramentas de trabalho que usualmente estão à mostra com a finalidade de caracterizar o espaço do fazer e da técnica. Os espaços são cheios. Mas, na minúscula tela de Rembrandt, o que encontramos é o vazio. O atelier minimamente caracterizado é transformado em uma grande arena no qual o pintor e o cavalete se confrontam. Estranha, também, é a proporção do cavalete, que, apesar da diferença de dimensões, é

¹⁸ Ver Victor Stoichita em *L'instauration d'un tableau: Métapeinture à l'aube des temps modernes*. Genève: Droz, 1999, p. 319-320. Minha tradução.

semelhante à do pintor, largo, pesado, atarracado. Usualmente, neste tipo de representação, os cavaletes são longilíneos, quase invisíveis, mas aqui ocupa metade da zona do quadro. Rembrandt não nos distrai com objetos acessórios, apresentando apenas a tensão e o peso do espaço existente entre o pintor e a obra a fazer.

Michael Glasmeier, em seu texto “No atelier: pintura, fotografia e outras realidades”,¹⁹ publicado no catálogo da exposição *Cher peintre... peintures figuratives depuis l'ultime Picabia*, em 2002, no Centro Pompidou, também parte de uma leitura deste mesmo quadro. Para Glasmeier, tal obra é fundamentalmente sobre a arte da pintura. “[...] Enquanto arte sobre arte, a vacuidade do espaço e o avesso do quadro sobre o cavalete reenviam às questões levantadas pela modernidade. Enquanto pintura sobre a pintura, a obra combina a técnica, a maestria artesanal e a ‘Idéia’ em uma contingência recíproca”.²⁰ O autor salienta o caráter reflexivo do conjunto das obras de Rembrandt, expresso até mesmo nos quadros de encomenda.

Nesse texto, depois de uma análise tão cuidadosa e perspicaz quanto a de Stoichita – a quem cita –, Glasmeier afirma que “este quadro ocupa um lugar chave no momento em que nos colocamos a determinar a situação da pintura nos dias de hoje”. Se, por um lado, Stoichita enfatiza sua leitura na análise da posição crítica e autorreflexiva do autor (Rembrandt) ao criar um “cenário de produção em primeira pessoa”, Glasmeier, por seu lado, amplifica sua leitura. Tomando-o então como paradigmático, o autor demonstra como o quadro de Rembrandt levanta outras tantas questões que seriam fundamentais para a pintura contemporânea. Trago, sucintamente, algumas delas, pois interessam e norteiam, particularmente, a presente pesquisa:

- 1) Que é necessário e sensato para um pintor conhecer os conceitos de sua época – o que, hoje, nós poderíamos chamar de teorias da imagem ou dos médias; sem que ele deva necessariamente fazer grande ostentação destas em suas obras, este saber não está menos presente.

¹⁹ Michael Glasmeier. “Peinture, photographie et autres réalités”. In : *Cher peintre... peintures figuratives depuis l'ultime Picabia*. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2002. p. 23-24.

²⁰ Ibid. p. 24.

- 2) Que todo realismo opera a partir de então na fronteira da abstração [pois o autor chama-nos a atenção para os borrões no lugar dos olhos e os detalhes das paredes].
- 3) Que ao inverso, um conceito, uma *ideia*, necessariamente não termina em uma abstração, mas que ela sabe, justamente, satisfazer-se de elementos do real.
- 4) Que a autorreferencialidade não é uma invenção da arte moderna. Desde a Renascença, ela é uma condição da pintura.
- 5) Que um quadro, também, é sempre um objeto como o demonstra, muito claramente nesta miniatura, o quadro posado sobre o cavalete. A maneira que Rembrandt evoca o corte [oblíquo; a diagonal que corta a tela ao meio, que entre outras coisas divide as zonas de claro / escuro] do quadro traz uma contribuição penetrante a este debate sobre a modernidade.
- 6) Que um quadro pode conter muitos quadros; no caso que nos ocupa: um autorretrato, outro quadro e um interior quase vazio. Não é indispensável que estes quadros se correspondam uns aos outros, algum pode, ao contrário, ter vida própria. Eventuais interpretações encontram-se também multiplicadas por três.
- 7) Que um quadro não mostra necessariamente o que esperamos dele. Ele pode simplesmente se recusar, como aqui o verso de uma pintura. Uma obra de Cornélis Norbertus Gijsbrechts – *Pintura enquadrada virada*, 1660-75 (Fig.3) – apresenta-nos um assunto análogo, que ressalta, no entanto, mais do que o poder assombroso do *trompe l'oeil*, a autorrepresentação empreendida pelo artista; que a pintura constrói “um espaço de pensamento”²¹, no sentido entendido por Aby Warburg, e que ela resulta portanto, de uma distância consciente entre o pintor e sua obra, depois entre o espectador e o quadro.²²

Portanto, discutir sobre a representação na pintura contemporânea seria reavaliar a sua especificidade, não no sentido greenberguiano, não como linguagem reduzida à planaridade de seu suporte, mas como mais um meio de produzir imagens. Um meio inegavelmente ligado ao corpo, com características definidas que abarcariam inclusive seu poder “ilusionista”. Ao

²¹ Conforme Antônio Guerreiro, Warburg definiu como condição do pensamento a criação de uma distância entre o eu e o mundo a que chamou de *Denkraum*, isto é, espaço de reflexão ou de pensamento. “O modo de criação do *Denkraum*, do intervalo entre pólos opostos (a oposição entre magia e lógica, conciliada, por um momento e nunca de maneira definitiva, no pensamento), é caracterizado como um modo essencialmente simbólico”. Segundo Warburg, “introduzir uma distância consciente entre o eu e o mundo exterior é aquilo que podemos designar como o ato fundador da civilização humana; se este intervalo (*Zwischenraum*) se torna substrato da criação artística, então esta consciência da distância pode tornar-se uma duradoura função social, cuja adequação ou insuficiência como instrumento de orientação intelectual significa justamente o destino da cultura humana”. Trecho citado por GUERREIRO, A. no artigo “Aby Warburg e os arquivos da memória”, in *Enciclopédia e hipertexto*. [HTTP://www.educ.fc.ul.pt/hiper/resources/aguerrero-pwarburg/](http://www.educ.fc.ul.pt/hiper/resources/aguerrero-pwarburg/), p. 9, acesso em 30/05/2009.

²² Idem, p. 24.

invés de pensarmos o advento da fotografia como causa da coação da pintura à abstração, seria melhor ver esta como uma entre tantas possibilidades de caminhos para a pintura. Com relação à fotografia, devemos perceber que, devido ao “olhar que ela pousa sobre a experiência da realidade, ela tem alargado e multiplicado as tarefas, as capacidades de representação e os assuntos da pintura”.²³ Segundo David Reed, a pintura não pode ser definida apenas por seus materiais literais.

A pintura continua a ter possibilidades exatamente porque ela é um meio tão difícil de definir. A pintura é a mais impura e a mais adulterada das formas de arte porque sua maior virtude é sua facilidade em absorver influências externas. Ela teve uma simbiótica relação com vários sistemas de crença religiosa e política. Agora, ela pode ter, justamente, uma rica relação com as tecnologias de reprodução mecânica, como a fotografia e o filme, tão bem como com outros campos, como performance, arquitetura, escultura e instalação. Nós podemos ver como ela absorveu, também, a arquitetura, a escultura e a instalação, por exemplo. Thierry de Duve, você mencionou como a relação entre pintura e fotografia ascendeu uma das iniciais reivindicações para a morte da pintura. Ao invés de provocar a morte da pintura, como era esperado, a fotografia e outros meios de reprodução mecânica foram como um beijo de vampiro que tornou a pintura imortal. A pintura é a enfeitada/cativa ante os olhos frios da reprodução mecânica e pode fitar de volta da mesma maneira.²⁴

Glasmeier, por seu lado, irá fazer a crítica a uma tradição historiográfica da arte de caráter evolucionista construída como simples sucessão de estilos, visto que “uma história da arte desta natureza termina por alcançar seu zênite na abstração da arte moderna”. As idéias do autor vêm ao encontro do que comentei no início deste capítulo com referência aos critérios redutivos de Clement Greenberg. Importante salientar que o texto de Glasmeier integra o catálogo de uma

²³ Idem, 2002, p.25.

²⁴ Em 2003, a revista *ArtForum* convidou Yve-Alain Bois, Thierry de Duve, Isabelle Graw, David Reed, e os curadores da Exposição “Endgame” David Joselit e Elisabeth Sussman, para juntar-se a Arthur Danto, em um painel de discussão, com o objetivo de revisitar e reconsiderar os discursos sobre a morte da pintura nos anos 80. Ver “The mourning after: panel of discussion” in: *ArtForum*. March 2003. FindArticles.com.04 Feb.2007. http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_41/ai_98918657. Minha tradução.

exposição de pintores figurativos contemporâneos, realizada em Paris, em torno das pinturas figurativas dos anos 40 de Francis Picabia. Pinturas estas que, de certa forma, foram relegadas, durante algum tempo, a um lugar menor na carreira do artista. Em seu texto, o autor afirma ser necessária uma revisão da história da arte, principalmente no que concerne à relação entre os pintores realistas do século XIX e o advento da fotografia. Glasmeier sugere que se faça o deslocamento de uma análise baseada na abstração como alternativa para a pintura quando esta vê sua função de reproduzir a “realidade” substituída pela fotografia. Tal deslocamento permitiria “revisar a história da arte dos tempos modernos na tentativa de reabilitar a confrontação dos pintores com a realidade”. Ao fazer-se uma revisão, conseqüentemente seremos levados a rever aquelas produções figurativas que permaneceram à margem da “história” ou, senão à margem, ao menos enfocadas de modo redutivo.

A pesquisa empreendida por Stoichita, mesmo estando circunscrita à produção dos Países Baixos no século XVII, é de enorme valia por trazer a nu os procedimentos metapicturais utilizados na época. Tal fonte de pesquisa permite-me retomá-los e atualizá-los em meu trabalho prático, bem como traçar aproximações com determinadas pinturas de artistas contemporâneos, como as de Luc Tuymans, Mark Tansey, Matthias Weischer e Adriana Varejão, entre outros.

No texto introdutório de *Vitamin P*, Barry Schwabsky²⁵ traça um resumo, mas competente histórico das questões modernistas e do conceitualismo a fim de contextualizar a pintura contemporânea. Para este fim, delinea sua análise passando pelos dogmas greenberguianos, que viam na pintura abstrata a explicitação de sua autoconsciência, pela idéia de uma pintura universal de Ad Reinhardt, ao depoimento de Kosuth em 1969, de que toda arte depois de Duchamp é conceitual. De forma brilhante, o autor demonstra que, no radicalismo de cada “discurso” ou engajamento artístico, que no reverso da moeda, está inscrito o que a pintura, desde a pintura clássica, sempre foi de maneira mais ou menos explícita, ou seja, a pintura, mesmo figurativa, sempre foi uma abstração, foi conceitual (a pintura é *cosa mentale*, já diria da Vinci) e, em um bom número de vezes, autorreferente.

Schwabsky também se pergunta *do que fala a pintura hoje em dia*. E seu comentário está exatamente de acordo com o que esta pesquisa tenta demonstrar.

²⁵ Ver Barry Schwabsky “Painting in the interrogative mode” in: *Vitamin P: new perspectives in painting*. BREUVART, Valerie (org.). New York: Phaidon, 2002. Minha tradução.

Sinto-me imediatamente tentado a eludir minha questão respondendo que cada pintor tem sua própria resposta e que alguns talvez tenham várias. Por suas origens modernistas e conceituais, a pintura contemporânea dá ainda a certeza de que o trabalho de cada artista deve expressar uma posição, que uma pintura não é somente uma pintura, mas também a representação de uma idéia sobre a pintura. Esta é uma das razões pelas quais há, hoje em dia, tão pouca contradição entre pintura figurativa e pintura abstrata. Nos dois casos, a pintura não está lá para representar a imagem; a imagem existe para representar a pintura (ou seja, a idéia da pintura sobre a pintura). O espírito polêmico é inerente a toda prática artística contemporânea, mas não no sentido onde ela invalidaria posições concorrentes.²⁶

À pintura contemporânea, não interessa a pergunta essencialista *O que é a pintura e quais suas especificidades*, no sentido greenberguiano, mas quais os modos de se pensar e como fazer a pintura a partir de seus discursos, sua historicidade, bem como estender um diálogo amplamente rico com os variados meios tecnológicos de produção e reprodução de imagem.

1.2 A autorreferencialidade como assunto da pintura

A partir dos anos de 1970, o fim da hegemonia da Pintura como categoria artística, paralelamente ao surgimento das mais diversas formas de manifestação artística, trouxe para o campo da pintura um sentimento de crise e, ao mesmo tempo, uma inteira liberdade de investigação e trânsito pela sua longa história. As perguntas sobre o que é a pintura na arte contemporânea, qual sua função ou o que é a pintura contemporânea estão sempre na ordem do dia. Do meu ponto de vista, a pintura, ao libertar-se dos dogmas tanto extrínsecos quanto intrínsecos a ela, encontra um campo amplo e fértil de possibilidades a serem exploradas. Pode ser investigada a partir de vários enfoques: a partir de seu poder representacional,

²⁶ Ver Barry Schwabsky «Painting in the interrogative mode» in: *Vitamin P: new perspectives in painting*. BREUVART, Valerie (org.). New York: Phaidon, 2002, p. 8. Minha tradução.

da materialidade, da expressão, de seu suporte e outros. Considero-a como mais um meio entre tantos outros de dar forma e visibilidade às idéias. A criatividade, nos diz Moles, “é a aptidão de criar ao mesmo tempo o problema e sua solução”²⁷, sendo importante agregar a isto que a escolha do meio está indissociavelmente ligada ao problema que se quer criar. Para cada problema, deve-se buscar uma linguagem adequada, na medida em que a própria linguagem impõe suas especificidades. Então, quando escolho a pintura como meio, posso até mesmo trazer elementos narrativos, autobiográficos, extrínsecos à linguagem, mas tenho a consciência de que a linguagem e sua própria biografia devem estar *pari passu* com o conteúdo. Por outro lado, o que será a ênfase desta pesquisa, o conteúdo temático da pintura pode advir dela própria, de seu universo. Nesse sentido, ela é tomada como autorreferencial. As pinturas e fotografias desenvolvidas nesta pesquisa partem da idéia de autorreferencialidade, de um contínuo desdobrar da obra sobre si mesma, começando pelo registro fotográfico do local onde a pintura será exposta e pela transformação daquele em Documento de Trabalho para a pintura. São questões que se colocam e circunscrevem limites de investigação antes do *ataque* à tela e que durante o processo vão sofrendo alterações pelas surpresas, os acasos que surgem sobre a superfície. Acontece com a pintura a mesma coisa que com a escrita: pensar, ter a cabeça cheia de idéias não é o mesmo que escrever. Como nos diz Marques, escrever é “um ato inaugural: não apenas transcrição do que tínhamos em mente, do que já foi pensado ou dito, mas inauguração do próprio pensar”.²⁸ Assim, criar limites, circunscrever uma área de atenção torna-se um ponto de partida, mas, durante o processo, em uma relação dialógica com a superfície da tela e com o próprio entorno, o espaço de produção, novos eventos e imagens antes impensados vêm associar-se à obra.

Como veremos aqui, pintura, fotografia, representação arquitetônica e espaço expositivo estão intimamente interligados através de diversas estratégias que evidenciam sua interdependência e seu caráter autorreferencial. A autorreferencialidade como tema não objetiva a busca de alguma essência, mas antes está a serviço da construção de um espaço de *jogo* que implicará, por sua vez, um espaço de *reflexão*. O termo *reflexão* deve ser tomado aqui em seus dois sentidos: dos fenômenos visuais e suas duplicações (reflexos), mas também espirituais e prospectivos (análise); de concentração do espírito sobre si próprio, suas representações, idéias, sentimentos. Ou, ainda, utilizando o que já foi dito acima por Glasmeier em relação à obra de Rembrandt, a construção de “um espaço de pensamento”.

²⁷ Ver Abraham Moles em *A criação científica*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 59.

²⁸ Mário Osório Marques em *Escrever é preciso: o princípio da pesquisa*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2001, p. 13.

A autorreferencialidade em meu trabalho apresenta-se enfocada através de quatro pontos principais que se desdobram:

- 1) A escolha do motivo: a representação das arquiteturas dos espaços expositivos nos quais os trabalhos serão expostos. Nesse caso, além de se referir ao espaço que os acolhe e apresenta, faz referência aos sistemas de representação de espaço na pintura e à antinomia “ilusão”- planaridade.
- 2) A utilização do registro fotográfico desses espaços - na maior parte das vezes, realizados por mim - como referência para a pintura passa a ser determinante. Observar as características e convenções da cópia fotográfica abriu um leque de possibilidades para pensar a pintura da imagem. Dessa forma, a autorreferencialidade é evocada a partir da referência ao espaço expositivo e às características e convenções da imagem fotográfica de referência, ou seja, de outra mediação. Nesse sentido, chega-se à imagem da imagem.
- 3) A presença do dispositivo fotográfico no atelier e o registro do andamento, do processo da pintura, permitiram a multiplicação *en abyme* das relações de referência entre a fotografia e a pintura. A imagem de referência passa a ser a fotografia de um fragmento da pintura. A autorreferencialidade aqui diz respeito ao quadro dentro do quadro e ao espaço expositivo.
- 4) Os registros fotográficos, tanto dos espaços arquitetônicos, quanto do espaço de produção, tomados como documentos de trabalho e também como obra, operam um movimento contínuo, circular, de flexibilidade com a pintura e o espaço expositivo.

2. A PRESENÇA DO DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO NO PROCESSO DA PINTURA: UM RECORTE HISTÓRICO DA PRODUÇÃO

Para dar início à análise das relações e implicações da fotografia em meu processo atual de trabalho, gostaria de pontuar algumas situações em que a fotografia interferiu e alterou de modo importante o curso de minha pintura ao longo destes anos.²⁹

Como veremos, a fotografia está presente em meu processo de trabalho como referência, como imagem em si e como dispositivo auxiliar e imprescindível na instauração da autorreferencialidade da pintura. Não é interesse deste trabalho a especialização ou o virtuosismo da linguagem fotográfica. Interessa-me a fotografia amadora, cotidiana, com suas falhas, muitas vezes produzida através de câmeras automáticas constituídas de pouco recurso.

2.1 A fotografia como referência

A princípio, parecia-me muito corriqueiro o fato de recolher e guardar em uma pasta recortes de revistas, de jornal, cópias xerox, fotografias e outros. Para mim, significavam meras referências que me ajudavam a pintar independentemente de um modelo.

Entre 1987 e 1988, realizei um grupo de pinturas figurativas que faziam parte de meu projeto de graduação. Essas pinturas apresentavam grande influência das tendências neo-expressionistas³⁰. Queria trabalhar com a figura humana, mas

²⁹ Gostaria de salientar o papel fundamental do diálogo estabelecido com a amiga, professora e pesquisadora Niura Legramante Ribeiro, que há muito tempo vem pesquisando o papel da fotografia nos processos artísticos contemporâneos.

³⁰ É importante lembrar que, naquele momento, na década de 80, estava havendo uma forte revalorização da pintura, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos. No Brasil, grandes mostras, como *Entre a mancha e a figura* (MAM – RJ, 1982), *3x4 – grandes formatos* (Centro Empresarial do Rio, 1983), *Como vai você, geração 80?* (Parque Lage, RJ, 1984) revelaram que um grande número de artistas estava ocupado com a revitalização

com a figura única. Desejava apenas pintar um corpo (Fig.1). Não desejava relações contextuais, narrativas, relações entre figuras ou construções de ambientes para essas figuras. Queria apenas um corpo pintado. As referências, obtinha de revistas de teatro que encontrava em minhas incursões à biblioteca do Instituto Goethe, em Porto Alegre. Nos anos de 1980, detectava-se a recuperação de certas características do expressionismo alemão em muitas áreas, inclusive no teatro e na dança. Naquela época, falava-se muito em Pina Bauch, e, no Brasil, o diretor Gerald Thomas, com suas repetições e referências beckettianas, tornara-se sinônimo de inovação. O teatro-dança de Pina Bauch, a que assisti somente por vídeo, impressionava-me pela simplicidade e crueza dos bailarinos. Não se tratava de corpos leves que pareciam deslizar, voar pelo palco como sentimos ao assistir ao balé clássico. Não. Em Bauch, os corpos carregavam o peso da existência. Batiam-se insistentemente contra a parede. A repetição de movimentos era uma constante. O figurino clássico composto pelo saio de tule deu lugar ao corpo exposto ou, se não exposto, com roupa cotidiana. Não existe naquelas imagens nada de idealizado; por isso, interessavam-me as fotos desses espetáculos, daqueles corpos. Naquele momento, para mim, a problemática da representação da figura era preponderante, e eu procurava construí-la de forma que se misturasse e se diluísse no espaço. Trabalhava com telas de grandes dimensões, e os corpos assumiram uma escala maior que a natural, sendo que o espaço da tela se apresentava quase totalmente ocupado pela figura. Interessava-me a construção da forma através de gestos amplos e largas pinceladas, pois desse modo sentia que também a pintura tomava corpo.

Havia visitado, em 1985, a XVIII Bienal Internacional de São Paulo, a Bienal da Grande Tela, e, entre muitas coisas, senti-me impactada com as pinturas de grandes cabeças do artista carioca Ivan Serpa (1923-1973) e os desenhos de Flávio de Carvalho. Somado a isso, cabe dizer que naquela época nossas aulas de desenho de anatomia eram realizadas na Faculdade de Biociências da UFRGS e desenhávamos no necrotério a partir de corpos já dissecados. Este fato permitiu-me compreender cada vez melhor a estrutura do corpo. A prática do desenho, somada às fotografias de teatro, auxiliou muito na construção da forma na minha pintura.

daquele meio, cujo obituário havia sido assinado pelas correntes conceitualistas dos anos 60 e 70. De certa forma, tratava-se de uma reação ao excesso de cerebralismo presente nas décadas anteriores.

2.2 A fotografia e a descoberta do espaço pictórico

Em 1990, tive uma experiência mais próxima, tanto com a caixa de cena quanto com a fotografia. Nessa ocasião, acompanhando de perto, assisti ao espetáculo musical do cantor e compositor Antônio Villeroy⁴⁰, cuja direção fora realizada pelo ator Marcos Barreto. O espetáculo, intitulado *Sim e Não*, gravitava em torno das canções de Villeroy; participavam dele duas bailarinas e o próprio diretor. Barreto trouxe para o espetáculo algumas influências do teatro de Thomas, com quem trabalhara alguns anos antes. O espetáculo buscava reunir, em um todo harmônico, música, dança e teatro, ou seja, a melodia, o trabalho de corpo das bailarinas/atrizes, a plasticidade cênica e a narrativa impressa nas canções. Assim como o título, o espetáculo organizava-se em torno da ideia de oposição binária: sim/não, branco/preto, luz/sombra, Eva/lilith, razão/emoção, mobilidade/imobilidade e outras. Durante os ensaios e as apresentações, pude fazer inúmeras fotografias. Utilizei um filme mais sensível, de 1200 ASA, o que me permitiu captar imagens com alto contraste. Uma fotografia importante que obtive exibia apenas o rosto do ator, captado de longa distância. O palco estava em completa escuridão, e o ator iluminava seu rosto apenas com o auxílio de uma lanterna (Fig. 25). A visão, para quem estava distante, era muito estranha. Um rosto flutuava no espaço negro. Nesta fotografia, tem-se a dimensão do corpo pela proporção de preto do espaço entre a cabeça e o que seria o chão. Não temos aí nenhum indício de linha de base, a não ser a própria borda da fotografia. O corpo surge como uma fantasmagoria, uma aparição que em um processo dialético tinha a escuridão como sua condição. E não seria esta mesma uma característica própria da fotografia? Mas neste processo descubro o espaço vazio ou, seria melhor dizer, a sensação de espaço como elemento fundamental e expressivo da composição. Na verdade, a escuridão do palco dissolveu o espaço perspectivado da caixa de cena. A volumetria da cabeça contrapunha-se ao que parecia ser um plano preto.

Outra fotografia importante mostrava o corpo do ator, bastante exposto e longilíneo. O corpo destacava-se na imensa escuridão, iluminado pelo canhão de luz. Esta imagem deu origem à primeira pintura onde começo a utilizar pequenas

⁴⁰ Estive envolvida de perto com este espetáculo, acompanhando os ensaios e fotografando. Concomitantemente ao show, realizamos uma exposição coletiva no Teatro São Pedro, em Porto Alegre, de todos os documentose obras produzidas a partir dele.

figuras situadas em espaços de grandes dimensões (Fig. 5, 24).⁴¹ Esta descoberta deflagrou uma investigação pictórica que durou mais de uma década. A ideia de oposição entre figurativismo e abstração provocou uma série de outras oposições que até hoje permeiam meu trabalho. Pensar na inversão, como uma estratégia, para provocar uma descontinuidade nas séries de trabalhos tem aí sua origem.

As oposições binárias, que se apresentavam como o cerne do espetáculo de Villeroy, perpassavam as imagens fotográficas que obtive – não apenas pelo jogo dramático dos atores vinculado à narrativa das canções, mas pela plasticidade e relação dos corpos com o espaço circundante, bem como pelos fortes contrastes da iluminação, do claro-escuro, da luz e da sombra.

Desde então, a ideia de oposição e inversão começa a assumir um papel importante em meu processo de criação. Inverter alguns termos tem sido uma forma de desdobrar ideias. Se os acasos durante o processo oportunizam a derivação de novos caminhos, inverter o pensamento, ou seja, pensar na relação entre os contrários também me possibilita buscar novas atitudes em pintura.

⁴¹ Ver Marilice Corona (*In*) *Versões do espaço pictórico*. Dissertação de mestrado em Poéticas Visuais pelo PPG-AVI. Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, 2002, p. 18-19. Esta primeira pintura partiu da letra de uma das canções. A letra que escolhi referia-se à *Odisséia*, de Homero. Recorri, então, ao texto em prosa e ao texto de Olgária Matos, “A melancolia de Ulisses: a dialética do Iluminismo e o canto das sereias”, em *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das letras 1988, p.145, em que a autora faz uma interessante leitura da passagem na qual o herói, ao retornar a Ítaca, deve enfrentar a tentação do canto sedutor. “É impossível ouvir tal canto sem sucumbir” e não se perder para sempre. Conforme a interpretação dada pela autora, a viagem de Ulisses é “a viagem metafórica que a humanidade precisou realizar para efetuar a passagem da natureza à cultura, do instinto à sociedade, da auto-repressão ao auto-desenvolvimento. (...) a luta pela auto-conservação e autonomia se vinculou ao sacrifício, à repressão, à renúncia. Na passagem diante das sereias, o chamariz era a atenção de perder-se no passado. Mas o herói que é submetido à tentação chegou à maioria pelo sofrimento. A dominação do homem sobre si mesmo – que funda sua ipseidade – é inevitavelmente uma realização paradoxal: envolve a mutilação do sujeito a serviço do qual é efetivada”. O texto, mais do que a música, evocava-me uma série de sentimentos profundos. Uma sensação de imensa vulnerabilidade. Do sujeito lançado no mundo, à deriva. Esta sensação me fez retomar a pintura figurativa, pois percebi que era através da imagem de um homem, não em sua conotação de gênero, mas do homem como espécie, em sua essência e condição, que possibilitaria a materialização de minhas reflexões. Retomei as figuras antigas, em grandes dimensões, e isso não resultava em nenhuma surpresa, nenhum estranhamento e muito menos materializava a sensação que me movia. Ocorreu-me então que a representação de vulnerabilidade poderia resultar da tensão entre o espaço e a figura que o habitaria. O espaço foi redimensionado, tornando-se imenso, uma vez que a escala da figura foi diminuída radicalmente. No quadro inexistem barco, mar ou sereias, existem apenas o indizível e o invisível representados, o medo da dissolução. A figura minúscula de um homem, tensionada pelo imenso espaço abstrato circundante no qual a cor e as transparências remetem ao espaço fluido e aquoso, que se derrama e expande seus limites. A figura linear, transparente, rasa em sua volumetria, está num momento de suspensão, de vertigem. O limite tênue de sua linha de contorno pode romper-se a qualquer instante e, sendo assim, como diria Roger Callois, o espaço a golpearia em sua “potência devoradora”.

A palavra *inversão* designa o ato de trocar a ordem em que se acham quaisquer elementos, coisas, etc. Este outro termo, *ordem*, também é importante, pois, para falar-se em inversão, é preciso partir-se de um quadro de referências, de uma ordem estabelecida, de uma “verdade”. Uma *inversão* seria também uma *inverdade*, noção esta que já está contida na própria etimologia da palavra.

Como exemplo, Merleau-Ponty⁴², ao analisar a percepção do espaço a partir de determinadas experiências com a visão, entende que “inverter um objeto é retirar-lhe sua significação”. Parecer invertido refere-se a uma relação ao *campo tátil-corporal* ou ao *campo visual habitual*, dos quais dizemos, por definição nominal, que são “direitos”. Invertido ou direito, em si, nada querem dizer. Segundo o autor, nossa percepção espacial, mesmo a primeira, “refere-se a uma orientação que a havia precedido”.

O campo onde as inversões ficam mais evidentes é na linguagem verbal, devido às regras gramaticais, às relações de significação preestabelecidas, às identidades definidas. De forma magistral, as encontramos na obra de Lewis Carroll.

No que diz respeito ao processo pictórico, utilizar a inversão como estratégia significaria partir de algo já dado, provocando uma alteração de sentido; seria interferir em um grupo de regras ou padrões definidos e usados anteriormente. Chegamos então à função das inversões: produzir deslocamentos de sentido, produzir estranhamento do já conhecido com o intuito de provocar a geração de novas hipóteses. Inverter alguns “termos” na tentativa de problematizar a pintura e, a partir daí, empreender a investigação. As inversões, às vezes as mais singelas, acarretam consequências que devem ser verificadas. Podem ser inversões de convenções, de procedimentos plásticos (cor, gesto, materialidade), de dimensões, de materiais e outros. A inversão pode estar explícita como assunto da pintura ou pode ser usada apenas para detonar o processo criativo, estando invisível no resultado final.

Alguns processos de inversão continuam presentes na atual pesquisa, principalmente entre os jogos de positivo e negativo entre pintura e fotografia, entre cópia e modelo, entre imagem e reflexo. Sendo assim, seria possível já anunciar que, na pesquisa atual, as inversões, reversões, repetições e multiplicações se apresentarão como estratégias que

⁴² Ver em Maurice Merleau-Ponty em *Fenomenologia da percepção*, São Paulo: Martins Fontes, 1999, pp. 327–345.

configuram um método investigativo em pintura que tem como objetivo fazer a pintura dobrar-se sobre si mesma, sobre sua própria genealogia.

2.3 As fotografias de Muybridge como Documento de Trabalho e a oposição entre figurativismo e abstração na pintura

O fato de reduzir a figura humana até um tamanho ínfimo, privilegiando o espaço abstrato, tratava-se de uma inversão, levando em consideração minhas pinturas anteriores; do ponto de vista da história das imagens, sabe-se bem da importância conferida à representação do corpo humano a partir da Renascença. Nesta série de trabalhos, o assunto não era nem a representação da figura humana, nem o espaço abstrato, mas a tensão provocada pela coexistência entre a diminuta figuração volumétrica e o espaço abstrato que se transformava em espaço cenográfico (Fig. 5,24,26). O “homem é a medida de todas as coisas”, já teriam dito os antigos. Sendo assim, a pequena figura redimensiona o espaço pictórico; quanto menor a figura, mais amplo o espaço nos parece.

Durante este processo, o livro *The human figure in motion*, do fotógrafo inglês Eadweard Muybridge, foi de extrema importância como referência e estudo da anatomia para as minhas figuras (Fig. 28). Além da tensão entre figura e espaço, estava interessada em representar figuras em estado de suspensão, de vertigem, de congelamento de movimento. De meu ponto de vista, a sensação de vertigem não encontra sua origem na medida de distância, na medida de altura, mas no assombro da duração da queda – uma duração que se apresenta infinita. Muitas das fotografias que me interessavam em Muybridge eram aquelas em cujas sequências eu encontrava o congelamento do movimento da figura no ar, em tensão com o espaço.

Além disso, mais adiante, encontrei nas próprias fotografias de Muybridge uma relação interessante entre a figura e o fundo. A sequência fotográfica das figuras é realizada sobre um fundo escuro, plano e quadriculado, o que ressalta a volumetria da figura. Percebia nessa relação uma contradição importante e passível de ser transposta à pintura. Foi quando

substituí a abstração informal pelas grades de azulejos (Fig.27). A sensação de profundidade espacial provocada pelas sobreposições de camadas de cor e transparências da abstração cedeu lugar à planaridade provocada pela utilização dessas grades. As figuras volumétricas, agora em maior número, começam a gravitar sobre a grade, gerando uma sensação espacial a partir de sua volumetria e diferenças de dimensão. O sistema de grade foi amplamente utilizado pela pintura moderna como discurso de superfície, fato que me chamou a atenção pela possibilidade de criar novas oposições em minha pintura.

Na arte moderna, a quadrícula ergue-se do chão para a “parede”, da referência externa para a referência interna. A grade que organizara o espaço renascentista⁴³ instala-se como sua própria antítese sobre o plano da pintura moderna. Conforme afirma Rosalind Krauss:

La retícula reafirma la modernidad del arte moderno de dos maneras distintas. Una de ellas es espacial; la otra, temporal. En el sentido espacial, la retícula declara la autonomía de la esfera del arte. Allanada, geometrizada y ordenada, la retícula es antinatural, antimimética y antirreal. Es la imagen del arte cuando éste vuelve la espalda a la naturaleza. En la monotonía de sus coordenadas, la retícula sirve para eliminar la multiplicidad de dimensiones de lo real, reemplazadas por la extensión lateral de una única superficie. En la omnipresente regularidad de su organización, no es el resultado de la imitación, sino de la determinación estética. (...) La retícula declara al mismo tiempo el carácter autônomo y autoreferencial del espacio del arte. (...) En la dimensión temporal, la retícula es un emblema de la modernidad por ser justamente eso: la forma ubicua en el arte de nuestro siglo, inexistente en el arte del siglo pasado.⁴⁴

⁴³ Sabe-se o quanto a quadrícula foi utilizada no chão das representações renascentistas para intensificar a sensação espacial. O cruzamento entre linhas horizontais com intervalos ritmicamente reduzidos e as diagonais convergentes a um ponto de fuga originam a deformação da quadrícula, que parece se estender ao infinito. A quadrícula renascentista representa o exemplo primeiro de um sistema coordenado. Outro aspecto interessante de lembrar é o fato de a quadrícula também estar presente em um dispositivo muito utilizado na Renascença para captar os objetos tridimensionais e transpô-los para o plano bidimensional da pintura: o vidro interposto. O princípio do vidro interposto entre o desenhista e o motivo a ser reproduzido constitui a primeira demonstração analítica e experimental da perspectiva. Baseado neste conceito, Albert Dürer realizou sua famosa gravura que ilustra o não menos famoso *Tratado das medidas*.

⁴⁴ Ver Rosalind Krauss “Retículas”, in: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma, 1996, pp. 23-24.

Krauss explicita muito bem a diferença entre as quadriculas da perspectiva e a retícula (a grade). Se a primeira possibilita a projeção de espaço de um interior, de uma paisagem ou de um grupo de figuras sobre um mesmo plano, onde a imagem pintada está relacionada a um referente externo, a retícula projeta alguma coisa, projeta a superfície da pintura em si.

As situações de tensão e de oposições que eu tentava empreender na pintura também estavam correlacionadas com a situação da própria pintura como linguagem. Se, por um lado, nos anos 80 víamos surgir, tanto no contexto internacional quanto no Brasil, um forte processo de revitalização da pintura, percebia que dentro da universidade onde eu estava inserida ainda havia rastros e restrições do discurso moderno, bem como de certo reducionismo conceitualista. Em algumas situações, conforme o método do professor, éramos demovidos de trabalhar com pintura figurativa, sendo que a representação era vista com certo descaso. Por um lado, esta experiência obrigou-me a encontrar novas soluções e, por outro, colocou-me a refletir sobre os discursos da arte e os dogmas da pintura. Ou seja, a tensão entre figurativismo e abstração em minhas pinturas dos anos 90 refletia, também, a consciência desse enfrentamento com a linguagem e os discursos produzidos sobre ela. Desde então, investigar e trabalhar com as convenções da representação do espaço pictórico, assim como com e os processos autorreferenciais, têm sido primordiais em minha produção.

2.4 A utilização dos monóculos e a fotografia do espaço expositivo

Em março de 1995, participei de uma exposição temática chamada *Paisagem de verão*, na Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre⁴⁵. Para desenvolver um trabalho relativo ao tema, recorri às minhas fotografias de infância, de férias de verão. Como era de costume no final dos anos 60, fotógrafos ambulantes transitavam na beira da praia auxiliados por um ajudante caracterizado com uma grande cabeça e a roupa dos Três Porquinhos. As crianças posavam ao lado do personagem e ganhavam dos pais o monóculo que continha a imagem em *slide*.

Escolhi, então, essa imagem, que me evocava uma grande nostalgia. Coloquei-a no nível médio dos olhos do observador e multipliquei-a em xerox na parte inferior do suporte (Fig. 29,30). A multiplicação da imagem visava a intensificar o aspecto de reprodução e possibilitava tratar as imagens de maneiras diversas, ora ocultando-as, ora tornando-as mais evidentes. Não seriam estas imagens tão fugidias, deslizantes em determinação, quanto a própria lembrança, que por vezes é nítida e por vezes se opacifica? De forma semelhante à das “franjas da tapeçaria da existência vivida” referidas por Benjamin, das quais nos apoderamos de forma miúda ao “acordarmos, a cada manhã, em geral fracos e semi-inconscientes”.⁴⁶

A imagem colocada no centro da tela foi colorida e tratada quase fotograficamente, ao modo das antigas fotografias coloridas a mão. Em frente à tela, a um metro de distância, coloquei uma haste de ferro com um monóculo na ponta, contendo a mesma imagem em transparência, impressa em computador e retocada com tinta. A lente ampliou os pixels da imagem, remetendo-me ao pontilhismo na pintura. Meu objetivo era fazer coincidir a imagem do monóculo com a imagem da tela, na mesma altura, na tentativa de fundir tela e monóculo. Hoje penso que o trabalho poderia ser mais econômico em

⁴⁵ Sempre fui atraída por essas exposições temáticas por enfrentá-las como pequenos desafios. Trata-se de um estímulo exterior. Não deixava de lado meus procedimentos e minha posição diante da pintura, mas os temas serviam como um exercício para pensar as relações entre os procedimentos e o conteúdo. O tema deveria estar completamente amalgamado ao modo de fazer o trabalho. Muitas vezes, dessas experiências originaram-se pequenos desvios e novas idéias para nova série de pinturas.

⁴⁶ Ver Walter Benjamin. “A imagem de Proust” in: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 36.

ideias. Apenas o monóculo já seria suficiente para falar de minha nostalgia e evocar, naqueles que partilharam do mesmo costume, as lembranças dos antigos retratos de verão.

Alguns meses se passaram e tive a oportunidade de repensar a utilização deste dispositivo em meu trabalho. Foi então que realizei uma instalação, intitulada *Paisagem monocular*, (1995), para o espaço do Torreão⁴⁷. A decisão por projetar uma obra específica para o local provinha da impossibilidade de pensar aquele espaço como um espaço de exposição tradicional. A torre possui janelas em todas as suas paredes; o espaço lembrava-me mais um observatório que me movia a olhar para fora do que propriamente um receptáculo capaz de abarcar com neutralidade um número específico de obras.

Paisagem Monocular fora composta por dezoito hastes de ferro com alturas que variavam de 40 a 200cm e que na ponta traziam a reprodução, em alumínio galvanizado, das janelas da torre (Fig. 40). Dentro de cada pequena janela, inseri um monóculo que continha imagens derivadas do registro fotográfico feito através de todas as vistas que se têm do local, bem como de detalhes do espaço interno (escadas, grade, pia, janelas e outros). Trabalhei as imagens de diversas formas: sobrepondo transparências em xerox colorido, interferindo com tinta e inserindo materiais como pêlos e algodão, que a partir do efeito da lente geravam uma sensação de terceira dimensão. Percebi que, mesmo saindo do suporte bidimensional, meu interesse ainda residia na representação e nas possibilidades de construção espacial no plano. A referência que esse trabalho faz à pintura é inegável, na medida em que se fala em janelas, imagens planas, sobreposições e transparências. O minúsculo aparelho possibilitava a magia de concentrar em seu diminuto espaço uma infinidade de informações, e o jogo com a escala, característico das pinturas anteriores, persistia, uma vez que o amplo espaço natural, exterior, se transformara em espaço contido. O espectador era provocado a olhar para dentro do dispositivo e para fora da janela em busca de correspondências entre as imagens e a paisagem. As imagens captadas também tinham aspecto ordinário, de detalhes aparentemente sem importância, como a casinha do chaveiro, a placa do barbeiro, o posto Ipiranga ou a vitrine da locadora de vídeos. São motivos ordinários, mas, ao mesmo tempo, pontos de referência do entorno. Havia também muitas fotos de janelas, e uma, especialmente, atraiu minha atenção: a foto de uma mulher limpando uma vidraça bem ao longe. Aquele gesto com o pano sobre a superfície vertical do vidro parecia pictórico. Tais imagens, dentro do monóculo, realizavam uma

⁴⁷ O Torreão é um espaço de exposições/interferências e também de atelier localizado em um antigo solar de Porto Alegre e administrado pelos artistas Elida Tessler e Jailton Moreira. Como já diz o nome, o espaço para as intervenções trata-se de uma torre cujas quatro paredes possuem pequenas janelas que permitem observar 360° de paisagem circundante.

colocação *en abyme*, da janela dentro da janela, mas ao mesmo tempo paradoxal, pois, quando se olha através de uma janela, se olha para fora, mas o movimento do monóculo é para dentro. Talvez o monóculo estivesse mais ligado à imagem da porta do que à das janelas – diria mesmo do buraco da fechadura. Mas também aí teremos uma diferença. Na pintura holandesa, por exemplo, as portas nos conduzem ao espaço íntimo, fechado, ao interior – pela porta penetramos na pintura; em contraste, a janela nos leva ao espaço aberto, estendido, da paisagem, ao exterior. Mas o monóculo nos leva, paradoxalmente, ao exterior contido no interior. É a própria inversão. Mas, em meio a estas imagens do exterior, havia imagens internas do espaço de exposição. Pequenos detalhes de cantos, da escada vista de cima, um detalhe da pia, a luz da janela projetada no chão, etc. (Fig.41,42). Esse trabalho já aponta uma questão fundamental para a presente pesquisa: a autorreferencialidade. A obra refere-se ao próprio espaço no qual está inserida, levando o espectador a dar-se conta do próprio espaço em que está e do ato de contemplação (ou seria melhor dizer de *voyerismo*?) – ou seja, o dar-se conta dessas relações entre exterior e interior do espaço de apresentação e do espaço de representação; entre o espaço real e o ficcional no qual o observador está implicado.

2.5 As fotografias revelam a arquitetura

Em 1999, produzi uma série de postais utilizando a colagem de reproduções em xerox e transparências das fotografias obtidas na torre (Fig.43). Essa série de pequenos trabalhos foi intitulada *Vistas do Bom Fim*. Não tinham pretensão maior, tratava-se de pequenas experiências em que eu interferia na imagem com a tinta, planificava certas áreas do espaço arquitetônico, criando algumas estranhezas na imagem. O referente arquitetônico diluía-se, mas a sensação espacial permanecia devido a certo resíduo de perspectiva. Interessava-me articular oposições entre os planos de cor e certas zonas da volumetria arquitetônica - a mancha feita pela mão invadindo a precisão fotográfica. Novamente surgiram oposições que me interessavam. Parecia estabelecer-se aí uma relação de construção e apagamento, interdição da imagem. Com as transparências coloridas, pude fazer muitas sobreposições, tanto das imagens fotográficas quanto da tinta sobre e sob a imagem. Sempre desejei construir essas imagens em grandes dimensões, mas isso acabou restringindo-se ao projeto. A importância desses postais reside na descoberta do espaço arquitetônico. A partir dessa experiência, a figura humana foi

deixada de lado e comecei a interessar-me pelos espaços internos da arquitetura. A representação de ambientes arquitetônicos possibilitava o exercício de vários sistemas de representação em uma mesma imagem.

Nesse momento, resolvi buscar os diferentes sistemas de representação do espaço que já havia empregado em trabalhos anteriores (perspectiva linear, sobreposição de planos, padrões, abstração informal, planta-baixa e outros), na tentativa de construir uma pintura na qual sistemas distintos, e até mesmo paradoxais, coexistissem. Nessa pintura, não parto de nenhuma imagem fotográfica, mas descrevo-a por sua importância para as investigações posteriores.

Essa pintura foi construída por quatro telas de 100 x 100 cm que, unidas, formaram outro quadrado maior (200 x 200 cm) (Fig. 44). Minha intenção era empregar em cada módulo um sistema de representação diverso, preservando, de alguma forma, a unidade do quadro.

Meu primeiro passo foi construir um espaço abstrato que compreendesse as quatro telas. Lancei as cores de minha preferência, mais vibrantes, e fui, pouco a pouco, prevendo e determinando, através dos contrastes, da intensidade de cor e luz, a sensação de profundidade. Feito isso, comecei a determinar as diferentes representações. É bastante difícil descrevê-las separadamente, uma vez que na pintura tudo ocorre simultaneamente. Cada vez que alterava alguma coisa em um dos módulos, conseqüentemente, os outros reclamavam alterações.

No módulo superior esquerdo, determinei um espaço abstrato característico pela livre gestualidade, construído através de sobreposições de cores e transparências. Sobre a abstração, pintei uma pequena casa de representação volumétrica, ilusionista, remontando aos trabalhos de 1991. Ao acoplar a casa sobre a pintura, tentei criar um espaço “invisível”, para frente, onde a casa flutua e não encontra chão. Ao lado, pensei em uma representação que se referisse à planaridade do suporte. Pensei então em uma representação de superfície e voltei aos azulejos. Percebi que cada módulo deveria ter algo de outro, para que a quebra não se tornasse muito abrupta. Representar em uma tela apenas uma superfície de azulejos parecia pouco interessante, faltava alguma coisa. Resolvi, então, abrir uma “janela” em meio ao padrão de azulejos, fazendo assim uma referência à *veduta*⁴⁸, amplamente utilizada no *Quattrocento* como artifício para ampliar a profundidade espacial.

⁴⁸ “Com o objetivo de corrigir a insuficiência das representações cúbicas e fechadas do espaço, os artistas recorreram ao método que consiste em recortar, numa das partes superficiais da composição, uma janela no interior da qual se coloca uma vista aberta para a natureza. (...) A veduta é feita, precisamente, para permitir acrescentar-se a uma representação fechada do espaço, a extensão que lhe falta”. Ver Pierre Francastel em *Pintura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, pp. 38-39.

Ao “abrir” esta pequena janela, percebi que poderia estabelecer um diálogo com a janela da casinha representada ao lado, fazendo um jogo de pontos de vista externo e interno. Penso que esse jogo também se estende ao espectador, que ora é convocado a penetrar ilusoriamente na pintura, ora é remetido para fora dela através das referências à planaridade.

Outra relação que estabeleci diz respeito ao módulo inferior ao dos azulejos. Minha ideia foi trazer amplificada, em *zoom*, para o módulo inferior direito, a paisagem vista da *veduta*, de forma que a paisagem vista de “longe” se tornasse, de perto, pura abstração. Acredito que, mesmo não partindo de uma imagem fotográfica, este trabalho mantém com a fotografia algumas relações através da ideia de *zoom*, do vai e vem das distâncias e dos visores-janelas.

Na parte inferior esquerda, havia trabalhado com uma superfície de padrões de flores que não se apresentou como resultado satisfatório. Portanto, resolvi cobri-la com um plano vermelho, deixando recortada uma forma quadrangular volumétrica que deveria fazer a ligação, por continuidade formal, com o módulo inferior direito. Nesse módulo, a questão colocada era o plano e a volumetria sem a figuração. O plano vermelho estabelece um diálogo com o vermelho do telhado da casa. Naquele trabalho, a conexão entre as partes dá-se através de diálogos entre determinadas cores, ideias de representação ou pontos de vista e tratamento. O próprio formato final, o conjunto das quatro partes e as linhas divisórias em formato de cruz que delimitam as telas fazendo um eixo central remetem à quadriculação dos azulejos e ao formato da própria *veduta* ou da pequena janela da casa.

Desde então, para justapor sistemas distintos de representação, tenho utilizado o formato dos trabalhos em dípticos, trípticos ou polípticos. Os cortes e fragmentações do espaço pictórico são correlativos à divisão física das telas.

Este trabalho foi importante porque deflagrou minha pesquisa anterior, intitulada *(In)Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades*. Essa pintura levantava questões sobre a convencionalidade dos sistemas de representação do espaço pictórico; sobre o uso concomitante de sistemas antagônicos e as consequências deste confronto; sobre a reflexão a respeito da sensação espacial que experienciamos diante de uma pintura; sobre o quanto as convenções determinam nosso olhar e de que forma os paradoxos permitem criar ambiguidades perceptivas.

2.6 Fotografias de revistas, arquitetura e o espaço da memória

A partir daí, desenvolvi uma série de pinturas utilizando revistas de arquitetura dos anos de 1950⁴⁹. Essas imagens datadas tinham relação com os espaços onde vivi na infância. Recorrer a essas imagens revelou a dimensão afetiva dos espaços construídos no trabalho. Compreendi que os espaços de minha pintura iam além da discussão sobre a convencionalidade dos sistemas de representação e os discursos da pintura. Esses espaços apresentaram-se como espaços da memória. Estas informações referentes ao universo íntimo do artista não são relevantes no contato com a obra acabada, no entanto, são determinantes na escolha das imagens e de nossas preferências. São imagens que fazem eco em algum lugar obscuro de nossa consciência, imagens que transmutamos em obra, reconfiguradas pelos aportes da linguagem.

Na história da pintura ocidental, a arquitetura sempre serviu de cenário para a presença humana. Salvo algumas exceções, como veremos mais adiante, na pintura holandesa do século XVII. Portanto, a representação do espaço arquitetônico vazio evidencia uma ausência – a ausência do humano.

Existe um aspecto que vai além da facilidade técnica de criar a partir de uma imagem pronta, que é o poder multiplicador e evocativo das imagens. No entanto, é importante salientar que as imagens recolhidas das revistas de arquitetura onde o estilo arquitetônico dos anos 1950 estava registrado não estavam somente a serviço da memória pessoal e afetiva, mas possibilitavam remeter, em forma de contraponto, à própria época do auge do abstracionismo e do discurso modernista.

⁴⁹ As imagens arquitetônicas fazem parte de meu universo íntimo, uma vez que a arquitetura foi o campo de trabalho de várias gerações de minha família. Meu pai era um arquiteto modernista por excelência e foi em um espaço tipicamente moderno que me criei e vivi durante vinte e quatro anos. Durante minha infância, muitas vezes acompanhei meu pai em suas inspeções às obras em andamento. Lembro que me enchia de fascínio percorrer os espaços e imaginar a partir daquelas primeiras demarcações, no início da construção dos alicerces, os espaços que se tornariam habitáveis. Somada a estas lembranças, tenho hoje em meu acervo a biblioteca que pertencia a meu pai. Livros e revistas de arquitetura têm sido a fonte de minhas imagens. Na série de pinturas *(In) Versões*, a imagem da arquitetura foi trabalhada de forma a relacionar a casa com o espaço da memória.

Ao escolher uma imagem fotográfica, como a utilizada na pintura *Cuide do(s) Sentido(s)...* (Fig.45), integrante da série de *(In)Versões do espaço pictórico*, também faço, assim como o fotógrafo, um visor do formato da tela, que usarei para escolher o enquadramento mais interessante dos ambientes arquitetônicos. Deslizando esse visor sobre a fotografia, determino as divisões estruturais que quero dispor na pintura. Nessa série de pinturas, poderia ter feito um registro do natural, partindo da construção ainda existente de minha casa paterna. No entanto, as imagens fotográficas antigas proporcionam-me um deslocamento no tempo, e talvez viesse daí o meu interesse. Fotografar o espaço atual, a casa ainda existente, enfraqueceria a ideia de distância que é imprescindível à memória. O registro fotográfico da casa realizado agora levar-me-ia a uma lembrança recente, e eu desejava um deslocamento para o tempo de infância, um tempo distante. Fotografar a casa hoje seria o mesmo que retornar, depois de adultos, a um ambiente remoto e perceber que ele é muito diferente de nossas primeiras impressões. É com rapidez que o encanto se desfaz. Pois este espaço foi tecido pela memória ao longo dos anos, e em sua trama estão entrelaçados inúmeros sentimentos e sensações. O processo mnemônico desencadeado pela fotografia não estaria impresso, além do registro da arquitetura datada, na coloração desbotada da imagem, na página amarelecida pelo tempo e na sua diagramação antiga? Ou seja, no conjunto de signos que compõem uma imagem vista como um documento? Dubois apresenta uma definição do aspecto temporal da imagem fotográfica que se ajusta perfeitamente bem a esta ideia de deslocamento:

A separação (a distância) é até o que fundamenta qualquer efeito de olhar sobre uma foto. É ela que induz os movimentos perpétuos do sujeito espectador, que não pára, do ponto de vista da imagem, de passar do *aqui-agora* da foto para o *alhores-anterior* do objeto, que não cessa de olhar intensamente esta imagem (bem presente, como imagem), de nela submergir, para melhor sentir seu efeito de ausência (espacial e temporal), a parcela de intocável referencial que ela oferece à nossa sublimação. Ver, ver, ver – algo que esteve ali (um dia, em algum lugar), que está tanto mais presente imaginariamente quanto se sabe que atualmente desapareceu de fato – e jamais pode tocar, pegar, abraçar, manipular essa própria coisa, definitivamente desvanecida, substituída para sempre por algo metonímico, um simples traço de papel que faz as vezes de única lembrança *palpável*.⁵⁰

⁵⁰ Ver Philippe Dubois. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 2000. p. 313.

Roland Barthes, em *A Câmera clara*, buscando traçar uma fenomenologia da percepção da imagem fotográfica, ao referir-se ao *punctum* da fotografia, não estaria apontando para aquilo que “nos olha” na imagem, no mesmo sentido dado por Didi-Huberman? O *punctum*, esse “pequeno corte”, “pequeno buraco” como sendo aquilo que, na forma de um acaso, nos “punge” e que grande parte das vezes é resultado de um estranho deslizamento espaço-temporal? “Para mim”, escreve Barthes ao referir-se à fotografia de Charles Clifford de uma antiga construção, “as fotografias de paisagens (urbanas ou campestres) devem ser *habitáveis*, e não *visitáveis*”. Nesse sentido, o autor nos fala de um desejo de habitação desencadeado pela fotografia:

(...) ele é fantasmático, prende-se a uma espécie de vidência que parece levar-me adiante, para um tempo utópico, ou me reportar para trás, para não sei onde de mim mesmo. (...) Diante dessas paisagens de predileção, tudo se passa como se eu estivesse certo de aí ter estado ou de aí dever ir. Ora, Freud diz do corpo materno que “não há outro lugar do qual possamos dizer com tanta certeza de que nele estivemos”. Tal seria, então, a essência da paisagem (escolhida pelo desejo): *heimlich*, despertando em mim a Mãe (de modo algum inquietante).⁵¹

Se o deslocamento espaço-temporal e o desejo de habitar, este desejo semelhante àquele referido por Mircea Eliade⁵² que se encontra na raiz da nostalgia, foram desencadeados em Barthes pela imagem do exterior de uma construção arquitetônica, seria possível estendê-los às imagens de espaços interiores.

Ao mesmo tempo em que detectamos as relações entre fotografia e memória, podemos também realçar as relações entre arquitetura e memória. Do ponto de vista da experiência vivida, sabemos da impregnação do espaço arquitetônico sobre o sujeito, dos espaços que habitamos ao longo da vida e de como a lembrança dos acontecimentos habitam estes espaços. Bosi chama nossa atenção para a constante presença da imagem da casa materna nas autobiografias:

⁵¹ Ver Roland Barthes. *A câmera clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, pp. 63-65.

⁵² “A mais abjeta ‘nostalgia’”, nos diz o autor, esconde a “nostalgia do paraíso. (...) o desejo de algo completamente diferente do momento presente, definitivamente inacessível ou irremediavelmente perdido”. Ver ELÍADE, M. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 13.

A casa materna é uma presença constante nas auto-biografias. Nem sempre é a primeira casa que se conheceu, mas é aquela em que vivemos momentos mais importantes da infância. Ela é o centro geométrico do mundo, a cidade cresce a partir dela, em todas as direções. Fixamos a casa com as dimensões que ela teve para nós e causa espanto a redução que sofre quando vamos revê-la com os olhos de adulto. Para enxergar as coisas nas suas antigas proporções, como posso tornar-me de novo criança? A pergunta já está no Evangelho. Algumas pessoas, em geral os artistas, guardaram essa possibilidade de remontar às fontes.⁵³

Bachelard já teria ressaltado que a memória não registra as “durações abolidas”. Conforme o autor, “só podemos pensá-las, pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas”.⁵⁴ Os antigos, estudiosos da arte da memória ou mnemotécnica, já o sabiam quando sugeriam, como Quintiliano, que “para bem recordar um discurso deve-se em primeiro lugar recordar uma construção a mais ampla e variada possível, com pátio, sala de estar, os quartos, os salões, sem omitir as estátuas e outros ornamentos que decoram esses espaços”.⁵⁵ Ou seja, o primeiro passo era imprimir na memória uma série de *loci*, lugares, para em seguida serem alojadas pelo orador, em disposição ordenada, as imagens do discurso. Santo Agostinho, no século IV, irá intitular de Palácio da Memória o Livro X das *Confissões* (397-398 d.C.), dedicado ao estudo do tema: “chego aos campos e vastos palácios da memória onde estão os tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie (...) quando lá entro mando comparecer diante de mim todas as imagens que quero”.⁵⁶ Em

⁵³ Ver Ecléa Bosi. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*, São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 74.

⁵⁴ Ver Gastón Bachelard. *A poética do espaço*, São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 28, 29. Bachelard, ao propor uma fenomenologia da imaginação, resalta que esta não seria um estudo da causalidade das imagens, mas antes “um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade”. Para o autor, a imagem não é o eco de um passado, “é antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer” (p. 2).

⁵⁵ Ver Frances Yates em *A arte da memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 2007. p. 19. Segundo a autora, “o tipo mais comum de sistema mnemônico de lugares utilizados, embora não fosse o único, era o tipo arquitetônico”. Cícero, em seu *De Oratore*, utiliza-se da história do antigo e mais famoso orador e poeta grego, Simônides de Ceos (aprox. 556 a.C.), quando discute a arte da memória como uma das cinco partes da retórica.

⁵⁶ Provavelmente a imagem do Palácio da Memória utilizada por Agostinho tenha sua origem na passagem do *De Oratore* de Cícero na qual o autor conta a lenda em que atribui ao poeta grego Simônides de Ceos a invenção da técnica fundadora das *Artes da memória*. A lenda diz que o poeta fora contratado por um homem muito rico para que fizesse um discurso em sua homenagem enaltecendo suas qualidades. Tal discurso deveria ser

Benjamin, a memória como meio de acesso à exploração do passado assume uma característica topológica, mas ainda assim espacial. “Quem pretende se aproximar do passado soterrado deve agir como um homem que escava. (...) E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar *no terreno* de hoje o *lugar* no qual é conservado o velho”.⁵⁷

2.7 A representação da arquitetura como memória da pintura

Em *(In)Versões*, a representação da arquitetura foi motivada por uma experiência afetiva subjacente, mas estava, acima de tudo, a serviço da própria memória da pintura, ou seja, a arquitetura apresentava-se como motivo ideal para a aplicação e atualização dos vários sistemas de representação espacial. A utilização da perspectiva, por exemplo, não se apresenta nessas pinturas apenas como uma estratégia de criar a ilusão de um espaço tridimensional sobre um plano bidimensional aos moldes da pintura renascentista. Nessa série, ela se apresenta como um signo da própria tradição pictórica – assim como as zonas de abstração informal e a planaridade (evocada pelos planos de cor ou planta-baixa) foram tomadas como discursos da história da pintura.

A arquitetura moderna é caracterizada pela comunicação entre exterior e interior proporcionada pelas grandes vidraças. O ambiente interno comunica-se com a paisagem ou os jardins. Tal característica, registrada pela fotografia, levou-me a pensar nas relações entre interior e exterior do quadro, na sensação de profundidade da representação pictórica, na natureza planar do suporte e sua condição de objeto sobre a parede. Em decorrência dessas observações, empreendi a

declamado durante um banquete que ofereceria em seu palácio. Simônides dividiu o discurso em duas partes. A primeira dedicou ao anfitrião, sendo que a segunda reservou às homenagens aos deuses Pólux e Castor. Indignado, Scopas, o anfitrião, pagou apenas metade do valor combinado, dizendo a Simônides que a outra metade ficaria ao encargo dos Deuses. Quando Scopas se afastou, Simônides foi avisado de que dois homens o procuravam à porta do Palácio. Chegando ao lado de fora, Simônides, surpreso, não avistou ninguém. Neste exato momento, o teto do Palácio desabou, soterrando todos que haviam ficado lá dentro. Foi então que o poeta, pela sua capacidade extrema de memorização, através da recordação do lugar que cada um ocupara a mesa, foi capaz de identificar os mortos. Segundo Martine Joly, a pergunta “Quem eram eles?” transforma-se na pergunta “Onde estavam eles?”,⁶ pondo em prática o princípio dos *loci* (aqui, os lugares) aos quais estão associadas as *imagines* (os rostos dos convivas)”. Ver JOLY, M., *A imagem e sua interpretação*. Lisboa: Ed. 70, 2002, p. 201,202.

⁵⁷ Ver Walter Benjamin. “Escavando e recordando” in: *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 239.

utilização de sistemas distintos de representação espacial: a perspectiva linear foi utilizada para construir o espaço interior; um procedimento pictórico abstrato, gestual, foi utilizado para a representação do espaço externo, da natureza, sendo que estes dois se apresentavam, muitas vezes, interrompidos por planos de cor ou padrões. Estes planos derivavam-se de certos elementos arquitetônicos ou de decoração presentes na imagem fotográfica, como paredes, colunas ou cortinas. Era uma forma de afirmar, ou comentar, a planaridade do suporte. Interessava-me esse olhar intermitente de vai-e-vem da imagem pictórica (Fig.46,47,48).

O estudo sobre as transformações da representação do espaço na pintura no decorrer da história sempre foi um assunto de meu interesse. Tais transformações estão intimamente ligadas e são paralelas às transformações em outros campos do saber.⁵⁸

A representação da arquitetura não apenas permite a atualização e referência de um procedimento tradicional e convencional de construção espacial, a perspectiva linear, como faz menção a uma das categorias de nossa percepção da realidade: o espaço. A percepção do espaço, desta extensão que percebemos como exterior e diferenciada de nosso corpo, é condição *sine qua non* para a construção da identidade, tanto do indivíduo quanto da sociedade como um todo.

⁵⁸ Ao debruçar-me sobre o estudo da convencionalidade dos sistemas de representação de espaço e suas transformações na história, deparei-me com uma série de modificações em outras instâncias que não a arte. “Estudar o nascimento de uma organização espacial é também indagar sobre as origens de uma nova maneira de perceber e conceber a natureza”. Mas isto também nos leva a uma circularidade, pois a maneira de perceber a natureza também é uma construção e também está vinculada a transformações e ao desenvolvimento de outros campos do saber. O avanço das investigações no campo da astronomia, por exemplo, determinaram a transformação do espaço celeste divinizado também em espaço físico, regido pelas mesmas leis que regem o espaço onde habita o homem. Nesse momento, céu e terra unem-se em uma mesma fisicalidade, e o espaço dividido das representações da Idade Média cede lugar ao espaço homogêneo. Na pintura, o espaço gótico (caracterizado pela divisão bem demarcada entre o mundo celeste e o mundo terreno, pelas justaposições de planos e pelas variações de tamanho das figuras conforme uma hierarquia de valor convencionalizada) vê-se substituído por um sistema ordenado que oferece ao espectador uma visão globalizante do espaço, baseado na geometria euclidiana, a perspectiva linear. Com a progressiva investigação astronômica, chega-se, no século XX, à noção de espaço em contínuo movimento de expansão. A este é adicionada outra dimensão, o tempo. E de uma concepção de espaço absoluto, passaremos ao espaço-tempo relativo. O espaço homogêneo euclidiano é substituído pelo espaço descontínuo, heterogêneo e relativo. O mundo não é mais representável através das mesmas fórmulas. Estas transformações de concepção de espaço refletem-se nas transformações dos sistemas de representação da pintura, e a arte moderna, liberta de seus compromissos com outras instâncias, alcança autonomia e cria suas próprias regras. O espaço na pintura torna-se, então, explicitamente autorreferencial, e o plano, a superfície da tela, já no início do século, surge como paradigma. Ver Marilice Corona in: “A pintura como experiência: do corpo operante do pintor ao corpo operante do espectador” in: *Revista Fundarte - Artes visuais: Poéticas, pesquisa e ensino*. Montenegro, ano III, v.III, n. 6, p. 43-48, jul. a dez. de 2003.

Em “Mimetismo e psicastenia legendária”, Roger Callois escreve a esse respeito a partir da análise das psicopatologias associadas à indiferenciação perceptiva entre o espaço e o corpo. Entre os vários exemplos dados pelo autor, estão as “invariáveis” respostas dadas por pacientes esquizofrênicos às perguntas relativas à sua posição no espaço:

“Onde estás? “Sei onde estou, mas não me sinto no lugar onde me encontro”. O espaço parece a estes espíritos desapossados de uma potência devoradora. O espaço os persegue, os encurrala, os digere em uma fagocitose gigante. Por fim ele os substitui. O corpo então se desolidariza do pensamento, o indivíduo atravessa a fronteira de sua pele e habita do outro lado dos sentidos. Ele procura se ver de um ponto qualquer do espaço. Ele mesmo se sente virar espaço, espaço negro onde não se podem pôr coisas. Ele é semelhante, não semelhante a alguma coisa, mas simplesmente semelhante. E ele inventa espaços dos quais ele é a “possessão convulsiva”.⁵⁹

Talvez venha daí o medo infantil do escuro. Na total escuridão, torna-se impossível discernir o que é meu corpo e o que se apresenta exterior a ele. Meu corpo mistura-se ao espaço, ao modo de uma pintura monocromo na qual não há distinção entre figura e fundo. As fronteiras tornam-se imperceptíveis.

Com relação às representações produzidas por diferentes culturas, vale lembrar a diferença marcante entre a espacialidade da pintura oriental – chinesa e japonesa – e a da pintura europeia. A relação com o espaço e o vazio apresenta-se de modos muito distintos. Seria possível falar-se em um quase *horror vacue* presente na cultura ocidental na contramão do vazio fértil, do vazio em potência da cultura oriental. Tais diferenças estão intimamente vinculadas com as diferentes concepções de homem e natureza ou, dito de outro modo, com as diferentes visões da relação homem-universo de cada cultura.⁶⁰

⁵⁹ Ver Roger Callois em “Mimetismo e psicastenia legendária” in: *Revista Che Vouï*, ano 1, num. 0, Cooperativa Cultural Jacques Lacan. Porto Alegre, outono de 1986.

⁶⁰ Sobre o assunto, ver Helmut Brinker. *O zen na arte da pintura*. São Paulo: Pensamento, 1985. p. 29. Na pintura Zen, “com frequência o vazio é muito mais do que um mero fator integrante da composição artística - mais do que apenas uma parte não pintada na composição do quadro. Em última instância, o vazio desprovido de forma, de cor ou qualidade (*ku*, em japonês) alcançou o mais alto significado na compreensão do Zen como

Considero possível e interessante uma abordagem da história da pintura através da análise dos sistemas de representação do espaço e suas transformações no decorrer do tempo. O estudo da convencionalidade dos sistemas de representação nos possibilita compreender como determinado conjunto de regras representacionais surge em determinado período histórico. E a pergunta que inevitavelmente se coloca é a que demandas responde um sistema específico de representação, ou a que discursos está interligado.

O estudo da história dos sistemas de representação e de suas transformações no decorrer do tempo auxilia-nos a compreender e a amplificar a leitura daquelas poéticas contemporâneas que se debruçam sobre sistemas utilizados no passado. Como exemplo, citando somente dois nomes entre muitos que se utilizam do sistema perspectivo na contemporaneidade, quando estamos diante da pintura de Anselm Kiefer ou de Daniel Senise, não estamos apenas diante de uma representação espacial em pintura, mas estamos, concomitantemente a isto, diante da representação da história da pintura. Esta atualização de um sistema do passado, esta transformação de um sistema em signo autorreferente da pintura, torna-se possível levando-se em consideração a historicidade da linguagem, bem como os discursos produzidos a partir dos objetos artísticos.

Partindo dessas reflexões sobre o significado das representações do espaço, tanto para o indivíduo quanto para o campo da pintura e da cultura, surge em meu trabalho atual a ideia de espaços identitários – espaços identitários tanto da pintura em si quanto dos espaços nos quais me identifico, me reconheço.

2.8 Fotografias, *vedutas* e autorreferencialidade do espaço expositivo

Em um processo novamente autorreferencial do espaço de apresentação, realizei, em 2003, um trabalho cujas imagens se referiam ao Jockey Club de Porto Alegre, e o trabalho seria exposto no próprio local. O Jockey Clube, construído em 1952 pelo arquiteto uruguaio Román Fresnedo Siri, apresenta um desenho arrojado e tipicamente modernista. Chamou-me a atenção a estrutura envidraçada, a relação entre o interior e a paisagem. O Jockey é um espaço de diversão, mas a diversão está do lado de fora, nas pistas. O projeto leva em conta esse olhar, que deve vir do interior para o exterior. Este jogo com o olhar já estava presente em minhas pinturas, e aquele projeto parecia-me ideal como motivo de representação. Durante a visita ao local e impressionada com a beleza da construção, decidi realizar um registro fotográfico para utilizá-lo na pintura. O trabalho desenvolvido para a mostra constava de um painel geométrico em MDF de 170 x 400 cm de diferentes espessuras (Fig. 49). A partir de uma rede modular, construí um painel que continha três alturas diferentes. Pesquisei as cores da época em função das cores originais do prédio. A modulação foi realizada em duas cores: rosa e verde mate. No último plano, rente à parede, seriam dispostas as imagens derivadas do registro fotográfico, como se fossem janelas no painel, como se fossem “vedutas”, pequenas aberturas para o espaço “exterior”. Produzi, então, quatorze pinturas de 30 x 30 cm, que foram feitas aos pares. Nesses pares, determinava um espaço perspectivado e um planar, sempre partindo dos referenciais arquitetônicos. Este painel apresentava uma contradição entre abstração geométrica, o aspecto construtivo dos módulos de cor e as “janelas” ilusionistas. Quando a mostra encerrou, reorganizei o trabalho. Desfiz-me do grande painel e rearranjei os módulos quadrados alinhados horizontalmente em uma extensão de 420 cm (Fig. 50). Este reajuste enfatizou o movimento intermitente do olhar, o “vai e vem”, a sensação de espaço interno e imagens em *zoom*. As cores utilizadas nesta série apresentam-se mais baixas devido à relação que eu desejava manter com a época do projeto. Nessas pinturas, as zonas de abstração são mais contidas. Estava interessada em descobrir os detalhes da representação, tais como representar o vidro, o metal, o brilho do chão de mármore e outros materiais. Desejava uma pintura mais semelhante ao referente. Não intencionava que fosse hiper-realista, apenas que apresentasse maior semelhança. Optei por cores mais baixas, menos puras e vibrantes. Procurava certa sensação das cores da época, como rosas, verdes e azuis mais baixos. Buscava a mesma

sensação de tempo através da cor como aquela que encontro nas telas de Hopper ou nas imagens coloridas das antigas revistas de arquitetura.

Essa pintura retoma a autorreferencialidade já colocada em *Paisagem Monocular*. A autorreferencialidade presente nesses dois trabalhos não diz respeito à imagem referindo-se à imagem, mas à imagem referindo-se à sua situação de apresentação; refere-se ao que é interior e exterior ao campo de representação, do espaço interior ao espaço exterior no qual se encontra a obra - a tela ou o monóculo –, espaço real e espaço de representação.

2.9 O registro fotográfico do espaço expositivo e do espaço de produção torna-se regra

A pintura *Inversões em Branco*, que deflagrou a presente pesquisa (Anexo 1), partiu do desdobramento dos trabalhos realizados em *(In)Versões*, mas levanta questões distintas, na medida em que o motivo da representação passa a ser, exclusivamente, o próprio espaço de exposição e o espaço de produção da obra. Essa pesquisa é composta de um grupo de pinturas cujas imagens são derivadas do registro fotográfico dos espaços de exposição onde essas mesmas obras foram expostas (Fig. 70,70b). **Espaços de Exposição** foi o título dado a uma série de três exposições individuais que realizei durante o período da pesquisa. O primeiro projeto, realizei em agosto de 2006 no Palácio das Artes na cidade de Belo Horizonte/MG; o segundo, para o espaço expositivo Museu do Trabalho em Porto Alegre/RS; e o terceiro projeto foi realizado para a galeria da FUNDARTE, em Montenegro/RS. Os três projetos foram concebidos especialmente para estes espaços, a partir das imagens fotográficas do próprio local de exposição. O título *Espaços de Exposição* busca reunir uma gama de sentidos. Refere-se aos espaços físicos propriamente ditos, mas remete também a tudo que suscita o termo *exposição*: o prefixo *ex-*, contendo noções de tempo e espaço, indica movimento para fora; indica situação pública onde algo é desnudado pelo olhar do outro; refere-se, também, ao período de tempo em que uma emulsão fotográfica se submete à ação da luz ou, ainda, em outro sentido, ao modo pela qual a luz incide em aposento, objeto, obra de arte. Relaciono também espaço de exposição com a institucionalização, legitimação da arte e do próprio artista: espaços de representação em todos os sentidos que estas palavras podem assumir. Enfim, mesmo carregando sentidos diversos, todos têm em comum uma relação com algo que está ou vem do lado de fora, que lhe é exterior. E novamente nos vemos, aqui, envolvidos com a relação de

exterior/interior inerente tanto ao campo da arquitetura quanto à história do quadro. O deslocamento da representação do espaço privado ao espaço institucional implicará o questionamento do próprio estatuto da pintura, na interdependência entre o objeto quadro e as instituições, entre a pintura e o “cubo branco”, ou seja, o espaço de exposição.

A partir desse recorte histórico, percebe-se que a fotografia assumiu, pouco a pouco, um papel relevante no processo da minha pintura. Pode-se observar que a fotografia passou, de simples facilitador referencial, a elemento determinante à estruturação do espaço, a elemento evocativo devido à temporalidade impressa na imagem e, finalmente, a instrumento imprescindível e consciente de suas especificidades, deflagrando, desse modo, um questionamento sobre os limites da pintura e da representação.

As pinturas produzidas nesta pesquisa tratam do entrelaçamento entre fotografia, pintura e espaço expositivo ou, ainda, do entrelaçamento entre espaço de produção, espaço de representação e espaço de apresentação. A fotografia, como *Documento de Trabalho*, sai dos bastidores da produção para, lado a lado com a pintura, interrogar-se sobre os mecanismos da representação, sobre a situação de permanente crise na qual a pintura se vê envolvida desde o advento da fotografia e as consequências derivadas de seu processo de autonomia.

A autorreferencialidade à que me refiro nesta investigação não diz respeito à delimitação de campo referida por Clement Greenberg, pois, se assim fosse, perguntar-se-ia como uma pintura pode ser autorreferencial se é ilusionista, literária e *impura*, visto que se apresenta acompanhada da fotografia ou permeada por suas convenções. A autorreferencialidade aqui enfocada diz respeito a todo o processo que envolve a pintura: o espaço de produção e seus documentos, o espaço de representação derivado da produção e o espaço de apresentação da obra. A representação *en abyme*, como recurso metalinguístico e operacional, tem como principal função colocar essas três instâncias em circularidade infinita.

3. TERRITÓRIO PARTILHADO

3.1 A fotografia como documento de trabalho

Devemos considerar que tanto a pintura quanto a fotografia, em períodos diferentes da história, serviram como documento. Pergunta-se: o que é um documento? É todo e qualquer objeto que elucide, testemunhe, prove ou comprove determinado fato. Antes do advento da fotografia, o desenho, a gravura e, sobretudo, a pintura apresentavam-se como meios de representar o mundo através de imagens. Não apenas a realidade material, concreta, mas também o universo simbólico (como crenças, costumes e outros). Ainda hoje, por exemplo, o estudo da moda, dos trajes e do comportamento encontra uma rica fonte de pesquisa nas pinturas antigas. Nosso universo imagético da história foi constituído e nutrido pela pintura. A fotografia, por sua vez, quando da sua invenção no século XIX, vem suplantar de modo muito mais eficaz a função de documento desempenhada anteriormente pela pintura. Sua eficácia estava calcada na relação objetiva com a realidade, em sua rapidez (evidentemente alcançada em algumas décadas pelo avanço tecnológico) e em sua reprodutibilidade. Havia sido criada uma forma rápida e ideal de inventariar o mundo. Se o papel de espelho do mundo fora outorgado durante séculos à pintura, naquele momento, a fotografia tornara-se sua maior representante. Mesmo que, durante o século XX, a fotografia tenha passado pouco a pouco a conquistar espaço no campo da arte e a assumir definitivamente o estatuto de linguagem artística, sua natureza técnica e seu aspecto indicial a mantêm em um campo ambivalente entre arte e documento, arte e ciência. Mas o que vem a ser um Documento de Trabalho? Segundo Flávio Gonçalves, “a origem do termo ‘documentos de trabalho’ encontra-se no catálogo da exposição retrospectiva de Francis Bacon, realizada em 1996, no Centro George Pompidou em Paris. O termo, em Bacon, faz referência às fotos e ilustrações sobre folhas arrancadas de livros ou de revistas, seguidamente coladas sobre cartão, das quais ele se servia para fazer suas pinturas”.⁶¹

⁶¹ Flávio R. Gonçalves é artista, professor e pesquisador do Instituto de Artes da UFRGS. Sobre o assunto, ver GONÇALVES, F. *Où se trouve le dessin?: une idée de dessin dans l'art contemporain*. Tese de Doutorado em Poéticas Visuais pela Université de Paris I – Panthéon Sorbonne, Paris-France, 2000. p. 41. Sobre o assunto, pode-se pesquisar também o livro de Martin Harrison, *Francis Bacon: La chambre Noire: la photographie*, le

No ano de 2000, fui convidada por Gonçalves a participar de uma exposição coletiva⁶² sobre o tema. Esta exposição tinha um caráter diferente das demais, pois não se tratava de uma exposição de obras, mas de *Documentos de Trabalho*. Gonçalves visitou o atelier de dez artistas e, com olhar clínico, garimpou fotografias, desenhos, objetos, etc. Ou seja, Gonçalves procurava encontrar em nosso atelier aquelas imagens/objetos referenciais as quais ele suspeitava serem determinantes na instauração da obra acabada. Atento à importância dessas imagens/objetos no processo de criação, dedica um capítulo sobre o assunto em sua tese de doutorado e, desde então, desenvolve pesquisa sobre o tema. Conforme ele mesmo define, tal investigação refere-se ao “estudo do momento anterior à obra e ao quadro em que esta se situa: são as referências, anotações, fotografias, imagens, objetos que povoam ou circundam o espaço de criação”.

Em visita ao meu atelier, coletamos juntos antigos mostruários de azulejos espanhóis, revistas de arquitetura, monóculos, fotografias de filmes e cópias do livro *The human figure in motion*, de Eadweard Muybridge. O conjunto de objetos e imagens foi apresentado em uma vitrine. Essa experiência fez com que eu começasse a prestar maior atenção às minhas referências.

Naquela época, eu estava finalizando a pesquisa *(In)Versões*, sendo que, aos meus *documentos de trabalho*, ou seja, às imagens da casa, eu me referia como estando inseridos no que eu denominava de *Espaço da Memória*⁶³. Na ocasião,

film et le travail du peintre. Paris: Actes Sud, 2006. Edição original: HARRISON, M. *In câmera: Francis Bacon. Photography, film and practice of painting*. Londres, 2005.

⁶² Exposição intitulada “Documentos de Trabalho” realizada na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Instituto de Artes da UFRGS – Porto Alegre/RS.

⁶³ Em *(In)Versões*, a análise que fiz sobre a utilização da arquitetura como motivo representacional levou-me à constatação de que meu trabalho vinha sendo construído em torno de três eixos, os quais denominei de *Espaço da Memória*, *Espaço Histórico* e *Espaço Estético*.

1) O Espaço da Memória: este espaço dizia respeito ao universo íntimo do artista, àquelas imagens que o cercam e que são referências pessoais, afetivas. Imagens que desencadeiam novas imagens. Imagens que deverão ser *transferidas* para o campo da pintura e transmutadas.

2) O Espaço Histórico: tratava-se de uma área de diálogo com a história da pintura e suas convenções. Revisitar a história permite a formulação de novas perguntas e o resgate de imagens ou motivos representacionais.

descrevi este espaço como sendo o fator responsável pela singularidade da obra. Costumo chamá-lo, também, de energia vital ou geradora do trabalho artístico. São as imagens/objetos que nos afetam, que nos colocam em certa disposição de alma. São as experiências que me distinguem do outro, são particulares. São muitas vezes reminiscências, vivências, objetos, imagens que provocam outras imagens. Pode ser uma lembrança ou estranhamento desencadeado por um objeto, a imagem de um filme, uma passagem literária, certa música, enfim, tudo aquilo que nos afeta particularmente e que, ao ser conformado pela linguagem, pelo diálogo com a história e pela discussão estética, buscaria a dimensão do objeto artístico. Ou seja, as particularidades que me afetam só passam a ter sentido no campo da arte no momento em que as transformo em imagens passíveis de serem compartilhadas.⁶⁴

Os filmes de Andreaei Tarkovsky muito serviram como Documento de Trabalho para minhas pinturas dos anos 90. Interessavam-me pelos grandes planos, pela cor, pela atmosfera úmida e pelo forte cunho existencialista que o diretor sempre imprimiu à sua obra. Hoje não me utilizo tanto de suas imagens, mas suas ideias ainda me possibilitam traçar algumas analogias. Portanto, apresentarei aqui uma passagem de um de seus filmes que muito aprecio, *Stalker*, que servirá como ponto de partida para refletirmos sobre o funcionamento dos Documentos de Trabalho no processo criativo.

3) O Espaço Estético: este espaço seria a zona de confronto e de revisão dos discursos pictóricos. Espaço de alusão à antinomia "ilusão-planaridade". Este espaço é o de contextualização, entendimento e discussão sobre os discursos da pintura contemporânea, sempre lembrando que esta discussão perpassa e é levantada pela imagem pictórica.

O *Espaço Histórico* enfocou a utilização da arquitetura como motivo representacional no Renascimento Italiano e na pintura holandesa do século XVII como pretexto para as pesquisas de espaço e luz. Sendo assim, aqui foi estabelecida uma relação com um motivo representacional utilizado pela tradição. O *Espaço Estético*, por sua vez, tratava-se da investigação sobre as raízes e implicações do dogmatismo greenberguiano bem como da confrontação com outros autores. Tratava-se do espaço discursivo da pintura contemporânea. Costumo dizer que cada eixo, isoladamente, não faz a obra. É preciso que haja o entrecruzamento dos três. Ao sistematizar meu processo de trabalho, dei-me conta de que este "esquema" poderia servir para abordar, quase que de forma geral e didaticamente, como se constrói o trabalho artístico. Penso, aqui, na minha experiência como professora universitária nos cursos de artes visuais e em outras atividades didáticas.

⁶⁴ Desenvolvo bem este assunto no artigo "Meus documentos: a casa e o espaço da memória" in: *As Partes*. Revista do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, n 2, semestral, p. 6-9, 2007.

Em *Stalker*, a trama desenrola-se através da viagem empreendida por três personagens do filme: o escritor, o cientista e o guia (o *stalker*) a uma zona proibida, na qual, segundo dizem, o desejo mais íntimo de qualquer pessoa será realizado. Durante o percurso, o guia relata-lhes a respeito de outro *stalker*, apelidado de Diko-óbraz, o qual, tendo chegado à sala proibida, pediu que o irmão, assassinado por sua culpa, voltasse à vida. Quando retornou a casa, viu que se tornara extremamente rico. A zona atendeu ao que era seu verdadeiro desejo, e Diko-óbraz enforcou-se.

O *documento de trabalho*, muitas vezes, invade a obra de maneira semelhante, ou seja, nem sempre estamos completamente conscientes do que compõe o nosso imaginário.

Situação exemplar foi quando reencontrei em um antiquário uma casa de bonecas exatamente igual a uma que me pertencera na infância, sendo que, no momento, estava finalizando minha pesquisa de mestrado. Ao levantar os olhos e deparar-me com tal objeto, fui tomada pelas lembranças com a força de uma avalanche. Trata-se daqueles brinquedos de lata, pintados, coloridos, de uns cinquenta anos atrás. Consegui trazê-lo para casa e, ao olhá-lo atentamente, redescobri minha pintura. Lá estão em suas paredes as listras, os padrões que venho utilizando. No chão, um inesquecível tapete “persa” colore a sala de jantar. Arabescos forram o chão dos quartos. Azulejos brancos cobrem as paredes do banheiro, e o ladrilho hidráulico azul cobre o chão. Cortinas floreadas, listradas e xadrez. Mas o mais importante está no fato de tudo isto ser pintado. As superfícies da casa e alguns objetos, como pequenos quadros, pratos, luminárias, são pura ilusão (Fig.51,52,53).

O surpreendente é que duas semanas antes de encontrar a casa, relatara a alguns amigos cada detalhe seu com precisão. Considerei valioso que este resgate tenha ocorrido no exato momento em que eu finalizava o percurso da pesquisa. Se as justaposições que vinha utilizando discutem a história da pintura, é com segurança que posso afirmar que é de meu universo íntimo que elas tomam corpo. A pintura ilusionista que fascinara minha infância é transmutada para a tela. A casa ilusionista dentro da casa modernista. Espaços que marcaram suas cifras. Na pintura, estão registrados o próprio e o herdado. O limite entre os dois? Parece nebuloso.

Nesse caso, o *documento de trabalho* invadiu minha pintura de modo involuntário. A descoberta foi posterior à produção da obra. Mas o *documento* também pode participar da obra de modo consciente, intencional, e pode até mesmo ser construído. Durante o período desta pesquisa, realizei uma grande quantia de registros fotográficos de lugares vazios de

exposição, de museus durante viagens e de outros espaços arquitetônicos internos. Esses registros não são conservados apenas nos arquivos do computador. São produzidas cópias fotográficas, as quais ordeno por espaços em caixas-arquivo que permanecem à mão no atelier. Tenho a necessidade da materialidade das cópias, pois estas me estimulam na elaboração das pinturas. Muitas vezes, a justaposição de três, quatro ou mais fotos cria um estranhamento espacial que me interessa passar para a pintura (Fig.54). Raramente manipulo ou altero as cores das fotografias no computador, salvo quando desejo pintar na forma de negativos. Nesse caso, o comando *invertir*, por exemplo, que produz na imagem sua versão do que costumamos chamar de negativo fotográfico, tem sido utilizado. Nesse sentido, tal operação está associada às regras de inversão que costumo empreender em meus trabalhos. (Anexo 36, 45).

A fotografia, habitualmente, ocupa em um processo de pintura um espaço anterior ou posterior à obra. Dito de outro modo, ou ela é utilizada como imagem de referência que dá partida à pintura, ou é o registro da pintura acabada com o objetivo de catalogação futura. Nos processos de inversão, por exemplo, entre negativo e positivo, ela passa a atuar também no meio do processo. O espaço expositivo é fotografado; a imagem fotográfica é invertida em “negativo” e impressa; a pintura é realizada em negativo (se a imagem é colorida, a pintura é realizada através das oposições entre complementares); a pintura em negativo é fotografada; a fotografia da pintura é novamente invertida no computador, e surge então uma fotografia invertida da pintura em positivo – a fotografia de uma pintura em tons de branco, nas cores “reais” do espaço expositivo, tal como se apresentava em positivo o espaço de exposição da primeira foto, mas que não existe. Existe apenas como fotografia. Em *Pintura latente* (Anexo 36), a ideia de modelo referencial e origem torna-se deslizante, e a pintura torna-se *documento* para a fotografia. Nesse sentido, os *documentos* propõem questões à pintura que podem ir além do aspecto semântico da imagem.

Grande parte dos artistas reúne em torno de si uma gama de imagens ou objetos. Alguns destes artistas são mais atentos e organizados quanto ao material colecionado. O pintor americano Mark Tansey, por exemplo, refere-se aos seus *documentos* como *biblioteca de imagens*, onde reúne metodicamente um manancial heterogêneo de imagens, que vão desde reproduções de pinturas dos grandes mestres a ilustrações científicas e fotografias retiradas das revistas *Life*. Para o artista,

(...) a biblioteca de imagens torna-se um campo de investigação, um lugar para reunir imagens e idéias. Não é só uma tentativa de controle enciclopédico. Categorias de imagens nunca são puras ou objetivas. A coleção é grande o bastante para estar além do controle, além da memória. O que é conhecido é o que está mais próximo. Colecionar imagens toca a tradição do caderno de anotações do artista, onde seriam feitos esboços como material de referência indireto para pinturas. É um processo complexo e ativo. Também é uma forma de auto-análise, onde aquilo que uma pessoa coleciona consciente ou inconscientemente se torna uma representação visual da própria mente da pessoa. O processo de agrupar, categorizar e comparar provoca um entendimento curatorial dos tipos de imagem – de retóricas pictóricas e dos significados a estas relacionados. Colecionar imagens é aceitar, como recurso, representações da experiência humana de muitas culturas e tempos – como também de nossas experiências diretas e indiretas.⁶⁵

Tansey utiliza-se de uma máquina fotocopadora, o que lhe permite uma grande liberdade em recortar e montar suas colagens que servirão de referência às pinturas. Em uma mesma montagem, reúne figuras, texturas e paisagens de origens distintas que, no entanto, ao serem transpostas para a pintura assumem um caráter homogêneo (Fig.55). Encontramos nos procedimentos preparatórios de Tansey semelhanças com os procedimentos empregados pelo pintor realista americano Thomas Eakins (1844-1916), que já no final do século XIX fez grande uso da fotografia e da colagem misturadas ao desenho para elaborar suas pinturas. Em *Pesca no Rio Delawere* (1881), Eakins desenhou a partir de uma única fotografia projetada na tela. Mas, como em uma versão anterior da mesma pintura ou em *Remendando a rede* (1881), segundo nos informa Woodward, “era comum a composição ser construída a partir de seis ou mais fotos separadas (Fig.56). A exemplo de um diretor de filme digital, ele definia a cena escolhendo uma imagem como base para desenhar árvores e outros elementos da paisagem. Depois, a partir de outras fotografias, projetava figuras ou animais”.⁶⁶ No caso de Tansey, além de toda a relação

⁶⁵ Ver Mark Tansey em “Notes and comments” in: *Mark Tansey: Visions and revisions*. New York: Harry N Abrams, 1992, p. 131.

⁶⁶ Ver Richard B. Woodward, “Como os realistas podiam ser tão realistas”, in *Zero Hora*, Porto Alegre, 01 de dez. de 2001. Cultura - Artes. pp. 4-5. Sobre o assunto, ver também o minucioso catálogo organizado por Dareel Sewell da exposição que reúne inúmeros Documentos de Trabalho, como fotografias, desenhos, projetos, montagens, colagens, escritos ao lado das pinturas. SWELL, D. (org.) *Thomas Eakins*. Philadelphia: Yale University Press, 2001.

retórica construída através do jogo entre as imagens, o artista transpõe para a pintura, por exemplo, a coloração antiga das imagens e ilustrações de revistas e jornais dos anos 50 (Fig.).

Mas por que chamar este conjunto de minhas fotos de *documentos* e não simplesmente de referências? Primeiramente, porque a presença do dispositivo fotográfico no atelier atua como testemunho do processo da pintura, registra suas etapas de feitura. Dessa forma, ele gera imagens do processo que serão novamente pintadas. Como documento do processo, ele se torna a memória da própria pintura. Ele ultrapassa sua função de referência ou testemunho passivo e apartado do trabalho final, ele se torna agente deflagrador, contamina e perpassa de diversos modos a obra acabada.

Este momento, anterior à instauração da obra, compreende a coleção, o arquivamento, o estudo das imagens de referência, as montagens dos documentos, tanto as relações formais quanto o estabelecimento de estruturas de significação – procedimentos inerentes ao processo de produção que muito revelam sobre o universo e a posição do artista diante de sua poética.

Os documentos de trabalho, assim como os textos reflexivos produzidos pelos artistas, fazem parte do espaço de concepção e produção da obra. Pergunta-se, pois, se trazê-los para a situação de apresentação não constituiria uma postura autorreflexiva que se interroga continuamente sobre seu estatuto de obra e os liames discursivos a ela interligados. Em meu trabalho, trazer o que se poderia chamar de *avesso* da pintura acabada para a situação de apresentação não revelaria a dimensão autorreflexiva do próprio processo de produção e instauração da obra? Um processo autorreflexivo em pintura que não se reduziria à especificidade da linguagem, mas que evidenciaria sua inserção e cruzamentos em um campo maior, que é o da Arte, e no campo das imagens em geral? As imagens fotográficas, televisivas, cinematográficas e virtuais estão de tal modo inseridas em nosso cotidiano que já nos parece difícil perceber o quanto nosso olhar está habituado às suas convenções. A fotografia foi, paulatinamente, durante o século XX, penetrando cada vez mais no atelier dos pintores e hoje, mesmo tornando-se uma prática corriqueira, ainda parece ampliar e colocar questões à pintura. Não se trata simplesmente de copiar uma fotografia, qualquer fotografia, mas de perceber como nosso olhar, nosso acesso à realidade é, sistematicamente, mediado pelas imagens. De inúmeras fotografias que realizo de um mesmo espaço, por que apenas algumas são escolhidas? Por que algumas funcionam bem quando transpostas à pintura e outras não? Esta segunda captura diz respeito ao olhar do pintor dirigido às coisas do mundo em busca de uma aparição, de algo que o surpreenda.

Trata-se de um processo de mão dupla em que a imagem também me captura e tento desvendá-la. Esta captura não se restringe ao objeto, ao referente fotográfico, mas também à qualidade de sua aparição, à sua condição de imagem configurada pela relação entre luz e pigmento. Trata-se de transformar uma imagem aparentemente banal em algo que venha a comover, a deslocar o outro.

Os documentos de trabalho são um reservatório no qual se colecionam fragmentos do mundo. São nossa memória material em constante movimento de acumulação e que, de tempos em tempos, vasculhamos, podendo nos surpreender ao descobrir tais fragmentos iluminados por uma nova luz. A sua presença ao lado ou dentro da pintura traz para a situação de apresentação os sinais de sua concepção.

Sobre os liames que envolvem obra e documento, Zielinsky nos aponta instigantes questões:

a partir da década de 1960, os artistas pronunciaram-se sobre a necessidade de focalizar os problemas da própria produção, atraindo uma forte atenção reflexiva para o interior das obras, muitas vezes materializadas de forma verbal. Proliferaram os textos que pensaram a própria produção dos artistas, não mais voltados à defesa utópica dos manifestos de outrora, mas a um fazer e a um discurso verbal que esboçava novos contornos para a própria arte. As partes de um processo de trabalho de arte, os vários meios tecnológicos incorporados a sua produção, a criação da idéia de arquivos permanentes e desdobrados, a interrogação sobre a obra concluída em relação aos processos de sua constituição abriram profundas discussões sobre o conceito de obra. As partes desta serão sempre partes ou elas mesmas a obra em si? Os textos sobre elas redigidos pelos artistas, entrevistas realizadas, seus depoimentos emitidos e as intenções declaradas poderão ser considerados obras? Enfim, o que vem a ser obra quando seu caráter documental desenha sua própria anatomia? A concretização das obras não estaria trazendo a explicitação da situação em que os trabalhos são concebidos, fazendo coincidir, como afirma Glória Ferreira, concepção com apresentação?⁶⁷

⁶⁷ Ver o texto de apresentação de Mônica Zielinsky no Catálogo da exposição Arquivos Abertos. Porto Alegre: UFRGS. Instituto de Artes. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, 2008, p. 6. Sobre a questão colocada por Glória Ferreira, ver o texto de apresentação da coletânea de textos de artistas organizada pela autora: Escritos de Artistas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 19.

Nesse caso, torna-se imprescindível lembrar-se de *Atlas*, de Gerhard Richter. O artista vem colecionando, desde os anos 70, imagens fotográficas, desenhos e projetos e expondo-os organizadamente em painéis brancos, em blocos, forrando literalmente as paredes dos espaços expositivos. *Atlas* foi apresentado pela primeira vez em dezembro de 1972, no Utrecht Museum, Hedendaagse Kunst, sob o título *Atlas van de foto's en schetsen*, reunindo 315 painéis compostos de várias imagens. Os painéis são organizados por assuntos e origem (fotografias de revistas, jornais, instantâneos, colagens, etc.). A cada ano, *Atlas* foi acrescido de mais imagens e *sketches*, chegando em 2005 a alcançar um número de 733 painéis⁶⁸ (Fig. 57). Conforme Friedel, “a coleção, a preservação e a exibição do material dos quais as ideias têm sido desenhadas é parte das estratégias artísticas de Richter mais do que uma ênfase em suas próprias fotografias”.⁶⁹ No entanto, no momento de exibição, a coleção ultrapassa sua função de documento, assume estatuto de obra, ganha autonomia e, pela forma de sua organização e justaposição de certos temas, desencadeia novos significados e, portanto, novas leituras em várias direções. Como teria dito Friedel, como um trabalho total, *Atlas* apresenta-se como um “organismo” em contínuo desenvolvimento e mudança. Em *Atlas*, encontramos o olhar do pintor dirigido às imagens ao mesmo tempo em que encontramos a contingência histórica da qual este pintor submerge e se vê envolvido.⁷⁰ Nesta contingência histórica, afora a memória da guerra, torna-se evidente a posição do pintor frente à situação da pintura em meio à reproduzibilidade técnica das imagens, ou seja, o pintor se vê confrontado a encontrar possibilidades e alternativas para dar continuidade à linguagem da pintura, que ainda lhe é cara em meio às imagens de massa.

⁶⁸ Estes painéis apresentam dimensões constantes de 50x65cm, 50x70cm e 50x35cm. Cada painel é composto de várias fotografias que giram sobre um mesmo tema, sendo que os temas são tão diversos quanto aqueles de uma enciclopédia: fotos de família, campos de concentração, paisagens, aviões, navios, enfermeiras, secretárias, etc. Sobre o assunto, ver Helmut Friedel. *Gerhard Richter – Atlas*. Londres: Thames & Hudson, 2006.

⁶⁹ *Ibid*, p. 6.

⁷⁰ É importante salientar a importância que assume a memória e o arquivo na Europa pós-guerra. A ideia de arquivo e coleção está correlacionada a todo um processo de reconstrução e não esquecimento das atrocidades da guerra e do Holocausto, bem como dos efeitos desencadeados, também, pelos sistemas totalitários socialistas. Richter nasce na Alemanha Oriental em 1932 e migra para a Alemanha Ocidental em 1961. Outro fator significativo para compreendermos o interesse do artista pela coleção de imagens seria o fato de que Richter teria sofrido um grande impacto ao transferir-se para o Oeste e deparar-se com um manancial de imagens que outrora, em sua terra natal, sofriam franca proibição: imagens publicitárias, pornográficas, de moda, de turismo, enfim, do mundo de consumo. A ideia de interdição, somada à memória da guerra, pode ser detectada na justaposição que o artista empreende em *Atlas* ao colocar, lado a lado, fotos de pornografia e de campos de concentração. Ver Benjamin Buchloh in: “Gerhard Richter’s Atlas: the anomic archive” in: *Photography and painting in the work of Gerhard Richter: four essays on Atlas*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2000.

Gerhard Richter se diz completamente avesso às ideologias ou compromissos com programas ou tendências artísticas⁷¹. Tal postura garantiu-lhe o livre trânsito entre a pintura fotográfica e a abstração, bem como em experimentações com vidros e espelhos. Muitos, por conta disso, se referem a ele como um pintor sem estilo, ou como aquele que empreende vários estilos ao mesmo tempo.⁵

Richter, ao investigar as possibilidades que a fotografia traz à pintura, subverte e coloca em suspenso, por exemplo, o que se julgaria próprio do expressionismo abstrato: a espontaneidade do gesto. O artista, em 1973, realizou uma série de grandes pinturas abstratas a partir de fotografias: em um primeiro momento, aplica largas pinceladas de camadas pastosas de tinta em telas de pequenas dimensões; posteriormente, as fotografa com o objetivo de utilizar estas imagens como modelo para as grandes pinturas (300 x 600 cm). As grandes pinturas, ao contrário das primeiras, são realizadas em uma camada muito fina de tinta. Toda sensação de textura e materialidade é obtida por procedimentos ilusionistas de luz e sombra. Na verdade, o que é transposto para a pintura é o achatamento e ilusão de tridimensionalidade produzida pela fotografia. Nesse caso, podemos observar que a pintura se tornou Documento para a fotografia, que, por sua vez, se tornou Documento para o trabalho final (Fig.58). As grandes telas abstratas apresentam-se como imagens paradoxais, pois todo aspecto material e espontâneo almejado pelo expressionismo abstrato foi meticulosamente pintado e regulado pelo modelo. Prescindir do modelo e da ilusão não seria o genuíno objetivo dos dogmas modernistas?

⁷¹ Em uma entrevista em 1993, Olbrist perguntara-lhe por que o artista admirava as obras de Gilbert & George e não se interessava nem pelo minimalismo, nem pelo conceitualismo americano, se seria pelo fato de que os quadros destes artistas não entravam no regulamento (*carcan*) do modernismo dogmático. Ao que o pintor respondeu: “Em nenhum regulamento ideológico. Sem dúvida, eu sou imunizado contra as ideologias e as tendências, pois todos os movimentos passaram ao lado de mim, a religiosidade familiar, o nazismo, o socialismo, o rock, assim como as outras modas que fazem o espírito do tempo no pensamento, o comportamento, as roupas, o corte de cabelo, etc. Estes fenômenos angustiavam-me tanto que eles não me atraíam”. Ver Gerard Richter. “Entretien avec Hans Ulrich Obrist, 1993.” in: *Gerhard Richter: textes*. Dijon: Les presses Du Réel, 1999, p. 210.

⁵ De novembro de 2007 a fevereiro de 2008, o Frac Limousin, de Limoges, organizou uma exposição de pinturas figurativas contemporâneas de seu acervo intitulada *Photopeintres: comme peindre après Picabia et Richter?* Tal questão foi enviada a cada um dos artistas para que dessem seu depoimento. A ela foram agregadas as afirmações: “Francis Picabia o pintor de todas as maneiras sucessivas e Gerhard Richter aquele de todos os estilos levados em paralelo, simultaneamente”. Esta exposição tinha como mote o debate que estava acontecendo na França sobre a pintura figurativa contemporânea. Tal debate havia sido incentivado e promovido a partir da exposição *Cher peintre...* (Centre Pompidou, 2002), já comentada no primeiro capítulo, na qual se tentava responder à questão: Como pintar depois do último Picabia? O ponto fundamental das duas exposições enfocava a relação entre pintura e fotografia.

3.2 A exposição dos *documentos* e o resgate histórico do diálogo entre a pintura e a fotografia

Tal obra [de criação] é o fruto de longos cuidados e reúne uma quantidade de tentativas, de repetições, de eliminações e de escolhas. Exigiu meses, e até anos, de reflexão e pode também supor a experiência e as aquisições de uma vida inteira. Ora, o efeito dessa obra será declarado em alguns instantes (...) todos estes **atos de fé**, todos esses atos de escolha, todas essas transações mentais vêm, finalmente, no estado de obra concluída, comover, surpreender, deslumbrar ou desconcertar o espírito do Outro.⁷²

Do ponto de vista documental, de algumas décadas para cá, observa-se que inúmeras exposições têm sido organizadas de modo a apresentar, conjuntamente com as obras, os Documentos de Trabalho dos artistas. Dentre elas, não me refiro apenas às exposições póstumas e retrospectivas, mas também àquelas de artistas contemporâneos em pleno processo de trabalho. Tal procedimento não visa a explicar e reduzir os sentidos das exposições; ao contrário, possibilita ao espectador traçar novas relações de significação ao mesmo tempo em que o aproxima do arcabouço constitutivo do processo de produção. De certa forma, a exposição dos documentos de trabalho nos aproxima, mesmo que de forma parcial e limitada, de alguns dos *atos de fé* que constituem a obra acabada.

O advento da fotografia, em meados do século XIX, provocou reações importantes no meio artístico. Se uma parte dos pintores se sentiu ameaçada⁷³, outra se sentiu estimulada com a nova invenção. Pintores como Delacroix, Courbet, Degas, Vuillard, Bonnard e muitos outros conseguiram perceber as vantagens e novas possibilidades que o novo meio trazia ao campo da pintura e da representação. Para muitos, a fotografia assumiu um lugar análogo ao do esboço e funcionou também como as anotações da natureza. Delacroix não apenas fez uso abertamente de fotografias como estudos para a pintura, como se posicionou de maneira franca e otimista em seu *Journal* sobre o surgimento da nova invenção. Outros se

⁷² Grifo meu. Ver Paul Valéry em “Primeira aula do curso de poética” in: *Variedades*. São Paulo:Iluminuras, 1999 p.189-90.

⁷³ Os artistas que se viram mais atingidos pelo advento da fotografia foram os retratistas, sendo que muitos deles se tornaram fotógrafos.

mantiveram reservados quanto ao seu uso, devido ao medo de perder o prestígio, como se este fato pudesse ser visto como certo tipo de fraude.⁷⁴

Sobre os discursos históricos construídos sobre essa relação, podemos dizer que preponderou durante muito tempo aquele que enfoca o advento da fotografia como a liberação dos pintores de seu compromisso com a representação da realidade, permitindo uma ampla investigação sobre a linguagem rumo à abstração. Sem dúvida, este foi um dos caminhos, mas até mesmo ele foi influenciado pelo contato dos artistas com as características e qualidades possíveis da fotografia da época. Nesse sentido, importantes são as pesquisas realizadas por Van Deren Coke em *Painter and the photograph* (1964) e por Aaron Scharf em *Art and photography* (1968) sobre o contato dos artistas impressionistas com a imagem fotográfica. Sabe-se, por exemplo, que muitos destes já acompanhavam com interesse as investigações sobre a óptica e a teoria das cores. Do ponto de vista da investigação das qualidades picturais relativas à mancha e uso cada vez mais explícito das pinceladas, seguindo as informações dadas por Scharf, pode-se dizer que aquilo que era, ainda, uma deficiência tecnológica da câmera, ou seja, a ineficiência em congelar o movimento, gerando imagens borradas, tremidas, teria influenciado em muito o resultado das pinturas impressionistas. Exemplar é o caso de Corot, que fora muito criticado pelos borrões que utilizara para representar suas árvores, colocando assim a paisagem em movimento⁷⁵.

Por outro lado, a fotografia significou um campo inestimável de experiências visuais para aqueles pintores interessados em prosseguir suas investigações no âmbito da representação. No entanto, talvez bem mais recentes sejam as pesquisas que dão ênfase à influência da fotografia na produção desses pintores. É importante enfatizar que pesquisas como as de Van Deren Coke e Scharf surgem em paralelo àquelas práticas artísticas que buscavam o hibridismo das linguagens nos anos 1960 e 70. No caso dessas pesquisas, além do resgate e análise de obras da primeira metade do século XX das quais se desconheciam tais relações, encontram-se estudos sobre Francis Bacon, Richard Hamilton, Robert Rauschenberg e muitos outros artistas que, nos anos 70, se viam envolvidos com o diálogo entre pintura e fotografia.

⁷⁴ Ver Aaron Scharf em *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza Forma, 2005, p. 176 “Se decía que los artistas no reconocían en público que se servían de fotografías porque “tenían la idea (...) de que su clientela recelaría de ellos”. La opinión de Sickert a este respecto era, como decía la letra de una cancioncilla de cabaret de entonces, que “hay quien lo hace em voz alta y quin lo hace por los bajines”.

⁷⁵ Ibid. 180.

Seria possível pensar-se, então, que paralelamente ao fato de que a fotografia passa a estar inserida, de forma definitiva, no campo da arte nos anos 70, o resgate histórico e analítico das relações entre pintura e fotografia começa a entrar em curso. Em vista disso, muitos documentos de trabalho, antes guardados a sete chaves por alguns artistas ou subestimados pelos teóricos e historiadores da arte, vêm a público, de forma a redefinir e produzir novas leituras de determinadas práticas artísticas.

De algumas décadas para cá, inúmeras exposições de pintores figurativos do século XIX começam a ser organizadas trazendo a público o universo fotográfico que os circundava. No ano de 2000, o Museu de Arte de Dallas reuniu um grupo de singulares artistas dos séculos XIX e XX em torno de uma mostra intitulada *O artista e a câmera*. Estavam expostas as experiências fotográficas não apenas daqueles de quem já conhecemos bem a documentação, como Degas, Vuillard, Picasso e Brancusi, mas presenças inusitadas dos Documentos de Gauguin, Munch e Rodin, entre outros⁷⁶. Em 2001, ao mesmo tempo em que o lançamento do livro *O conhecimento secreto*, do pintor inglês David Hockney, causa celeuma entre os historiadores de vários lugares do mundo, realiza-se no Museu de Arte da Filadélfia uma retrospectiva do pintor realista americano Thomas Eakins (1844-1916). Tal mostra revelou um segredo guardado durante muitos anos. Segundo Woodward, “o artista aclamado por um crítico em 1882 como “o maior desenhista da América” frequentemente dependia de imagens projetadas para fazer suas pinturas nas décadas de 1870 e 1880”.⁷⁷ Eakins deixou centenas de fotografias, que foram guardadas por sua esposa e um discípulo. A exposição reuniu pinturas, fotografias, montagens, desenhos preparatórios e outros tantos documentos. Em 2002, a exposição segue para o Museu d’Orsay em Paris. Em 2003, o Grand Palais organiza uma retrospectiva como nunca antes vista do artista francês Edouard Vuillard⁷⁸. Exposição minuciosa que, além de um grande número de pinturas, reuniu fotografias, desenhos, gravuras e muitos outros documentos. Vuillard foi um pintor

⁷⁶ Ver catálogo da exposição com textos de Doroty Kosinsky em *The artist and the câmera: Degas to Picasso*. Dallas: Dallas Museum of Art, 2000.

⁷⁷ Conforme o jornalista do *The New York Times*, restauradores, usando aparelhos de reflexão infravermelha, detectaram desenhos preparatórios sob as camadas de tinta e puderam compará-los com as fotografias e os vitrais conservados pelo artista. Ver Richard B. Woodward, “Como os realistas podiam ser tão realistas”. In: *Zero Hora*, Porto Alegre, 01 de dez. de 2001. Cultura - Artes. pp. 4-5. Sobre o assunto, ver também o minucioso catálogo organizado por Dareel Sewell da exposição que reúne inúmeros Documentos de Trabalho, como fotografias, desenhos, projetos, montagens, colagens, escritos ao lado das pinturas. Ver Dareel Sewell (org.) *Thomas Eakins*. Philadelphia: Yale University Press, 2001.

⁷⁸ Esta exposição é fruto de vinte anos de pesquisa de seu curador geral, Guy Cogeval, diretor do Musée des Beaux-Arts de Montreal. Tal pesquisa resulta, também, na publicação do *catalogue raisonné* de Vuillard.

fascinado pela fotografia. Em 1897, compra sua primeira Kodak e desde então não para de fotografar. Ele deixa, após sua morte, 1.750 fotografias, das quais uma parte ínfima havia sido mostrada até esta retrospectiva (Fig. 60).⁷⁹

Em 2006, em Paris, tive a oportunidade de ver uma exposição retrospectiva de Bonnard no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris na qual havia uma sala exclusiva e impecavelmente organizada em torno de seu documentos de trabalho, dentre os quais estava incluído um grande número de fotografias tomadas pelo artista. Apesar de bem menos fascinado pelo dispositivo que Vuillard, podemos detectar as relações de semelhança compositiva entre pintura e fotografia a partir de uma série de registros que o artista realizou de nus, tendo Martha, sua esposa, como modelo. Observar suas fotografias permitia-nos, por exemplo, traçar relações com alguns aspectos de corte fotográfico em suas pinturas (Fig. 61,62). Mas, ao mesmo tempo, seria possível perguntar o inverso, pois não estariam suas fotografias impregnadas pelo olhar do pintor, ou seja, da pintura?

Em 2008, o Grand Palais de Paris realiza uma grande retrospectiva das obras de Courbet, criteriosamente divididas por temas e em diálogo com a fotografia, fossem estas realizadas pelo próprio artista ou pelos fotógrafos com quem mantinha proximidade ou relação de amizade, como era o caso de Le Gray. Nesse caso, vale salientar as semelhanças entre suas marinhas e as do fotógrafo (Fig.66,67). Diferentemente da retrospectiva já realizada em 1977 na França, na qual foi enfatizado o aspecto político e ideológico da obra do artista, esta grande mostra procurou ampliar as possibilidades de leitura da obra. Conforme afirmou Laurence de Cars, que comissariou a exposição com Dominique de Font-Réaulx: “esta exposição não busca inventar qualquer coisa de novo, mas mostrar que não há uma resposta precisa e unívoca à obra de Courbet. Nós queremos recolocar a obra de Courbet em primeiro plano, em referência com a criação pictural e fotográfica da época, e não sua recepção política, social e amorosa”.⁸⁰

Esta exposição tornou clara a relação que o pintor mantinha com a fotografia. Além de se servir de vários registros fotográficos para realizar seus retratos, quando aos modelos faltava tempo para a pose, produziu clichês fotográficos de seus

⁷⁹ Ver também entrevistas e comentários sobre a exposição na edição especial Vuillard da *Connaissance des arts* : Paris: L'Express, n 202, 2003.

⁸⁰ Ver entrevista concedida à revista *Beaux Arts* no suplemento especial “Gustave Courbet”. Paris: Editions Baux Arts, set. 2007, p. 4. Segundo os curadores, hoje em dia é possível abordar a obra de Courbet com muito mais diversidade devido à evolução e surgimento de inúmeras pesquisas relativas ao século XIX e aos novos conhecimentos que daí se originaram, ressaltando a importância das pesquisas efetuadas por diversas universidades americanas sobre o assunto.

quadros para seus amigos, mecenas, comandatários e galeristas. Segundo os curadores, estas imagens contam entre os primeiros arquivos do gênero.⁸¹ Outro aspecto interessante é perceber como os álbuns de nus produzidos pelos fotógrafos e dirigidos aos artistas, assim como as fotografias pornográficas, serviram como modelo a muitos pintores. Nesta exposição, "L'Origine du Monde" (1866), de Courbet, fora colocada em diálogo com uma série de fotografias estereoscópicas pornográficas realizadas por Auguste Belloc na mesma época, levando-nos a presumir que o artista teria feito uso destas imagens como referência (Fig.64,65). Mas é importante salientar, e os textos do catálogo que acompanham a exposição comprovam, que esta exposição não teve em vista indicar que Courbet copiava fotografias, mas antes demonstrar as confluências, os cruzamentos existentes entre pintura e fotografia naquele momento – confluências determinadas tanto por parte dos fotógrafos, muitos deles pintores de formação, quanto pelos pintores, fascinados pelas novas possibilidades que o novo meio lhes oferecia.

Courbet, como bem definiu Font-Réaulx, era um “devorador de imagens”. Seus documentos não eram apenas as fotografias de seu tempo, mas também as obras da pintura antiga e contemporânea e as ilustrações populares.⁸²

Exposições como as descritas acima, em que os documentos de trabalho, assim como documentos de outra ordem (escritos, projetos, cartas, recortes de jornal, etc.) são expostos concomitantemente às obras, possibilitam ao espectador acercar-se não apenas do ambiente, do contexto cultural e social no qual as obras tomaram corpo, mas do universo imagético em que os artistas estavam mergulhados, bem como de suas utopias – universo em contínua metamorfose que chega a nós, na maior parte das vezes, em forma de obra acabada.

Em 2001, o colóquio *Les artistes contemporains et l'archive*, realizado em Rennes, fomentou uma discussão em torno dos vários aspectos que podem assumir os documentos que cercam as obras dos artistas desde o processo de produção ao processo de distribuição. O objetivo deste colóquio fora, conforme Poinot, “cercar o modo como certos artistas desenvolveram suas obras tendo o arquivo como objeto, como método, como imagem ou como poética e de ver o que esta relação com o arquivo produz ou induz”.⁸⁴ A ideia de arquivo, de modo geral, refere-se a toda organização e catalogação de

⁸¹ Idem, p.13.

⁸² Ver Dominique de Font-Reaulx. “Courbet, un utopiste à l'épreuve de la politique” in : Gustave Courbet (catálogo da exposição). Paris : Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2007, p. 40.

⁸⁴ Ver Jean Marc Poinot em “Avant-propos” in *Les artistes contemporains et l'archive*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004.

documentos que estariam interligados à obra e à vida de um autor (escritores, artistas, criadores em geral): escritos, fotografias, correspondências, entrevistas, desenhos, diários, rascunhos, recortes de jornais e outros. Tais documentos podem ser considerados, a partir de sua organização e manutenção, de forma apartada da obra acabada ou como parte integrante desta. O enfoque que minha pesquisa procura dar aos meus documentos de trabalho está próximo do que diz Corpet com relação ao arquivo: “o arquivo não faz a obra: ele é a obra em se fazendo” – *l’archive ne fait pas l’oeuvre: elle est l’oeuvre en train de se faire*. Nesse sentido, a ênfase que se quer dar é ao processo de constituição da obra.

3.3 Os documentos de trabalho no processo autorreferencial

Em meu trabalho atual, os documentos de trabalho assumem uma grande importância. Além de serem obtidos e organizados como projeção do que virá a ser realizado, influenciam na cor, nas dimensões, no formato; de registro do processo da pintura passam a motivo da representação e apresentam-se, também, como obra. Somado a isso, sendo registro do espaço expositivo, do processo e da situação de apresentação, o documento tornar-se-á o agente deflagrador da representação *en abyme*, da qual tratarei com minúcia no capítulo a seguir. Cabe salientar que a própria documentação fotográfica da exposição em curso pode vir a tornar-se um novo documento de trabalho para a pintura. Nesse sentido, a documentação aponta para uma circularidade infinita entre espaço de produção e espaço de apresentação. A autorreferencialidade deste processo diz respeito à sua própria genealogia.

A autorreferencialidade em meu trabalho está associada, por um lado, à escolha do motivo, à representação do espaço expositivo e de produção, mas, por outro lado, estará também associada à mediação da fotografia na captura de imagem desses espaços. A pintura do espaço expositivo não é realizada através da observação direta do local, mas mediada pelo dispositivo fotográfico, e esta mediação não se apresentará sem consequências para a pintura.

Dando prosseguimento às minhas investigações sobre a convencionalidade dos sistemas de representação do espaço pictórico, voltei-me para um aspecto até então secundário em meu processo de criação: a natureza das imagens que serviam de referência para a construção da pintura. Se antes funcionavam como mera referência de ambientes

arquitetônicos, agora começo a perguntar-me em que medida, e de que formas, as convenções e as características materiais da imagem fotográfica invadem a imagem pictórica. As referências que utilizo agora não são mais derivadas de revistas de arquitetura, e sim do registro fotográfico que eu mesma faço dos ambientes arquitetônicos. Portanto, ao executar as fotos, já existe a intencionalidade da pintura na escolha das imagens: tipo de corte, composição, sequência de imagens, *zoom* e distância, detalhes e padrões, cor, etc. Quanto à representação do espaço perspectivado na pintura, cabe ressaltar o aspecto fotográfico que este adquire devido às distorções causadas pela natureza das diferentes lentes da câmera fotográfica.

A fotografia assume em meu processo, a princípio, o papel do esboço, do desenho, de caderno de notas. Diferentemente do desenho, a fotografia é formada por planos, massas de cor e luz, e, de meu ponto de vista, tais características a tornam mais próxima da pintura. Não é apenas o aspecto realista da fotografia que me motiva, mas a própria materialidade da cópia. Aliás, as fotografias que mais me instigam são aquelas que apresentam certo aspecto pictórico, certa indefinição, aquelas que me deixam em dúvida de se tratarem de pintura ou fotografia.

Em 2003, estive em São Paulo para ver a mostra *Art revolution: a bigger splash – Arte britânica da Tate de 1963 a 2003*, no Pavilhão da Oca no Parque Ibirapuera. Logo que entrei na mostra, deparei-me com uma grande pintura de paisagem urbana. Tinha um aspecto hiper-realista, mas as cores utilizadas não eram as cores objetivas. A paisagem, uma “tomada” de longe, apresentava inúmeros cruzamentos de ruas de asfalto de coloração esbranquiçada; as árvores e o céu eram avermelhados. A luz fria da iluminação artificial noturna preponderava ao lado de um vermelho que nada aquecia na imagem. Havia ali uma estranha frieza decorrente da cor, da sensação desértica, da aridez das construções e do asfalto, do vazio e da ausência do humano. Quando me aproximei, qual minha surpresa? Não se tratava de uma pintura, mas de uma fotografia de Dan Holdsworth (Fig. 68). Devido à grande dimensão, o grão estava bastante estourado, fato que, somado ao trabalho da cor e do tempo de exposição, produzia aquele efeito de pintura. Naquele momento, pensei que, se me dedicasse à fotografia, seria exatamente aquilo que eu gostaria de fazer. O encontro com esta imagem levou-me a concluir que o que me interessa é esse “parece”. Esta inversão: é fotografia e parece pintura, é pintura e parece fotografia. É nesta operação entre *engano* e *desengano* que a convenção se revela, pois, para entender o porquê do estranhamento da imagem, é necessário decifrá-la e, para decifrá-la,

decompô-la. É inevitável elucidar suas convenções. Em verdade, pergunta-se o que existe de pictórico na fotografia e o que existe de fotográfico⁸⁵ na pintura. Não estou interessada em determinar e definir especificidades, ao modo de Greenberg, cujo intuito foi definir para melhor isolar e purificar a linguagem. Minha intenção é definir para melhor mesclar. E mesclar, neste trabalho, significa ampliar o campo de significação, e não reduzi-lo. Quanto a esta relação entre pintura e fotografia, estou interessada naquilo que diz Richard Hamilton quando se contrapõe à autorreferencialidade do abstracionismo, declarando-se maravilhado pelo fato de que

os traços e as formas, simples ou complexas [derivados da convivência, da mistura entre pintura e fotografia] tenham a capacidade de alargar a consciência, que elas possam reenviar a uma história da humanidade sempre mais vasta, que elas possam forçar respostas tanto de ordem emocional como estéticas e que elas autorizem associações tanto internas quanto externas que venham a suscitar a imaginação do espectador.⁸⁶

A fotografia, por sua ligação com o real, por sua “aderência ao real”, conforme diria Barthes, está fortemente vinculada à ideia de imagem verdadeira. A sua inelutável ligação com o referente faz com que se esqueça a convencionalidade da linguagem: escolha das lentes, controle de foco, de luminosidade, formato do filme; no processo de revelação: contraste, cor, tonalidade, tamanho da imagem, etc. Vejo a busca da representação da “realidade”, desde seus primórdios, como uma tentativa de dar conta, de mostrar ao outro como se faz a visão. Acredito que a pintura nos ensinou a olhar a natureza ou, pelo menos, olhá-la de maneira diferente, detalhada. Não é raro que alguém, diante de uma bela paisagem, diga: “Parece uma pintura!”. Com o passar do tempo, com o aperfeiçoamento da tecnologia fotográfica e da inserção desta na vida cotidiana, diante de uma pintura hiper-realista torna-se comum ouvir: “Parece uma fotografia!”. Ou seja, nesses comentários

⁸⁵ Não me refiro aqui ao conceito de fotográfico empregado por Rosalind Krauss. Refiro-me, neste caso, à aparência fotográfica devido ao realismo da imagem ou à coloração e falta de definição da imagem fotográfica que parece pictórica.

⁸⁶ Citado por Brigitte Aubry em “Le mariage du pinceau et de la lentille”: La peinture hybride de Richard Hamilton”. *Études photographiques*. Revue semestrielle, nº11, mai 2002, Paris Société Française de Photographie, 2002, p.135.

está implícita a transposição, menos objetiva (pintura) e mais objetiva (fotografia), do mundo tridimensional para a realidade bidimensional da tela ou do papel. A fotografia exige, de quem a quer “copiar”, que o olho se transforme em um *scanner*, tamanha é a modulação de tons de cor. Estabelece-se aí um exercício extremo da percepção. Se, diante da montanha, o pintor a interroga como ela se faz montanha a seus olhos⁸⁷, diante da fotografia da montanha a ser pintada, não lhe perguntamos como ela se faz montanha, mas como se faz imagem fotográfica aos nossos olhos.

Em “Notas”⁸⁸, o pintor Gerard Richter começa seus apontamentos chamando a atenção para a diferença entre pintar a partir de um objeto e pintar a partir de uma foto deste objeto: na quantia de relações que devem ser estabelecidas no primeiro caso - proporção, exatidão, distorção, etc., e eu diria que se trata mesmo de um processo de interpretação; no segundo caso, ao contrário do que se pensa, o processo é muito mais abstrato. “A foto tem uma abstração própria, que não é tão fácil assim de ser descoberta”, diz ele. Quem já fez a experiência sabe que o achatamento da imagem fotográfica facilita, em princípio, a transposição da tridimensionalidade de um objeto para a bidimensionalidade do suporte da representação. Já existe nesse momento uma espécie de tradução, uma decodificação. A fotografia capta e registra uma infinidade de detalhes que escapam aos olhos. “Quando faço uma pintura a partir de uma foto, o pensamento consciente é interrompido”, comenta Richter. Ou seja, é necessário esquecer o objeto, o conceito do objeto. Vê-se uma porção de manchas e as diferentes graduações. E, acima de tudo, é preciso ver muito. Sobre essa diferença entre a reprodução do natural e da cópia fotográfica, o pintor ainda comenta:

A foto reproduz o objeto de uma maneira diferente daquela do quadro pintado, porque o aparelho fotográfico não reconhece os objetos, mas vê. No caso do “desenho a mão livre”, o objeto é reconhecido em suas partes,

⁸⁷ Ver Maurice Merleau-Ponty em “O olho e o espírito” in: *Merleau-Ponty*, Col. Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1984, p.91. Como bem exemplifica Merleau-Ponty, quando recorre à pintura para demonstrar que a visão se faz no enlace entre o sujeito e as coisas do mundo: “é a própria montanha que lá, de longe, se mostra ao pintor, é a ela que ele interroga com o olhar. Que lhe pede ele exatamente? Pede-lhe desvelar os meios, apenas visíveis, pelos quais ela se faz montanha aos nossos olhos. Luz, iluminação, sombras, reflexos, cor, todos esses objetos da pesquisa não são inteiramente seres reais: como os fantasmas, só têm existência visual. Não estão, mesmo, senão no limiar da visão profana e comumente não são vistos. O olhar do pintor pergunta-lhes como é que eles se arranjam para fazer que haja subitamente alguma coisa, e essa coisa para compor esse talismã do mundo, para nos fazer ver o visível”.

⁸⁸ Ver Gerard Richter em “Notas – 1964-1965”. *Escritos de artistas: anos 60/70*. FERREIRA, G. e COTRIM, C. (org.) Jorge Zahar : Rio de Janeiro, 2006, p. 116.

medidas, proporções, figuras geométricas. Esses componentes são registrados como cifras e são continuamente legíveis. Trata-se de uma abstração que deforma a realidade e promove uma estilização específica. Quando, com o auxílio de um projetor, examinamos os contornos, circunscrevemos esse processo circunstancial. Não se trata mais de reconhecer, mas de ver e de fazer (informalmente) o que não foi reconhecido. E quando não se sabe o que se faz, também não se sabe o que deve ser alterado ou deformado. Reconhecer que um braço tem tal tamanho e largura e peso não só deixa de ter importância, mas se torna um engano quando acreditamos ter reconhecido o braço.⁸⁸

3.3.1 O documento influi na cor: as convenções fotográficas e a cor na pintura

Na série anterior de *(In)Versões*, as cores utilizadas não tinham nenhuma relação com as imagens de referência, que, aliás, na sua maioria, eram em preto e branco. Naquele momento, havia uma busca pela intensidade cromática e contrastes de cor e luz. A utilização de padrões florais, listrados e xadrez servia de pretexto para experimentar e descobrir novos jogos de cores e matizes. A imagem de referência servia para construir a estrutura, o esqueleto, a arquitetura da pintura.

Nas pinturas atuais, voltei-me para o colorido (ou seria melhor dizer a falta de colorido?) de minhas fotos. Para *Inversões em branco* (Fig.70), fotografei o próprio espaço de exposição no qual o trabalho seria mostrado⁸⁹. O espaço estava em reforma e coberto de poeira de massa corrida, o que me chamou a atenção pela possibilidade de produzir fotos muito esbranquiçadas. A partir destas fotos, começo a experimentar uma palheta de cores de pouca intensidade que se

⁸⁸ Ibid. p. 116.

⁸⁹ Determinei, a partir deste trabalho, que os espaços representados nas pinturas seriam espaços fotografados por mim ou, no caso de lugares distantes, por pessoas conhecidas ou imagens presentes nos editais dos espaços de exposição. Quando realizo o registro fotográfico, já busco um tipo de estranheza espacial que será aplicada à pintura. Ao elaborar um projeto de exposição para o Palácio das Artes em BH, por exemplo, recorri a alguns amigos que residem na cidade, solicitando que fotografassem de diversos ângulos o espaço de exposição e que me enviassem as cópias. As diferenças de tonalidades e luminosidades serviram de motivo para as novas pinturas, ou seja, tenho buscado inserir nestas certas características do material fotográfico, como a repetição de uma mesma imagem em variadas tonalidades, com maior ou menor nitidez, etc.

encaminham para o monocromatismo. As fotografias que obtive, nessa ocasião, trouxeram-me muitas surpresas. Pela má iluminação do local e má qualidade da câmera, surgiram fotos que problematizaram minha pesquisa. O espaço perspectivado tornou-se bastante achatado, as paredes não apresentavam contraste e assumiam um aspecto de plano único. Nos documentos (Fig. 70b), podemos observar que alguns detalhes, como uma pequena janela perspectivada em uma das paredes, tomadas ou rodapés e alguns objetos restituem a sensação de profundidade da imagem.

Os espaços vazios de exposição, habitualmente, são muito brancos, mas estes brancos, depois de fotografados, variam conforme a câmera, a luz que incide no ambiente e os diferentes laboratórios que reproduzem as cópias. São brancos rosados ou esverdeados ou azulados. A fotografia capta um número significativo de tonalidades e passagens de luz que a olho nu não conseguimos perceber. O artista hiper-realista Malcolm Morley, ou super-realista, como ele próprio preferia, para melhor apreender estas sutilezas de tons, utilizava-se de uma lupa para copiar melhor as imagens que retirava de cartazes turísticos e fotografias.

Trabalhar com o branco em pintura implica várias questões. Quando se pensa em pintura, imediatamente se pensa em cor. Os antigos mestres aconselhavam que o branco fosse utilizado com cautela. No século XVIII, Roger de Piles, em seu *Curso de pintura por princípios*, já expusera teoricamente os elementos que constituem a pintura, apontando o colorido como sendo a sua especificidade⁸⁹. Em seu prefácio: “A Ideia da pintura” demonstra a importância do desenho, do conhecimento das formas e do colorido para bem imitar a natureza.

Não ignoro, pois, que no desenho, além da regularidade das medidas, há um engenho capaz de arranjar formas de todas as espécies com gosto e elegância. Contudo, facilmente percebemos que é o colorido que mais contribui para o efeito de atrair o espectador; o colorido é composto pelas partes que operam o claro-escuro e a

⁸⁹ Ver Jacqueline (org). “Roger de Piles – Curso de pintura por princípios: Do colorido” in *A pintura*. Vol. 9. O desenho e a cor. São Paulo: Ed. 34, 2004.p. 52. De Piles diferencia cor de colorido: “a cor é o que torna os objetos sensíveis à visão. E o colorido é uma das partes essenciais da pintura, por meio da qual o pintor imita a aparência das cores de todos os objetos naturais e aplica aos objetos artificiais a cor mais adequada para iludir os olhos”, p.48.

harmonia das cores, as quais designamos também como cores locais, quando imitam fielmente, em particular, a cor dos objetos naturais que o pintor quer representar.⁹⁰

Em outro momento do mesmo tratado, específico sobre o colorido, o autor sublinha seu significado para a pintura:

O pintor, que é um perfeito imitador da natureza, dotado de um desenho excelente – como se pressupõe –, deve portanto considerar a cor como seu objeto principal, uma vez que ele só vê essa natureza como algo imitável, que só é imitável porque é visível, e que só é visível porque é colorida. Parece-me, portanto, que podemos considerar o colorido como a diferença específica da pintura, e o desenho como seu gênero. Da mesma maneira que a razão é a diferença do homem, porque o constitui em sua essência e o distingue dos outros animais, colocando-o acima deles.⁹¹

Desde o Renascimento, vê-se tomar vulto uma querela já antiga entre o linear e o pictórico, entre a forma e a mancha, entre a linha e o colorido, entre a razão e a emoção – vejam-se as distinções entre *venezianos* e *florentinos*. Wölfflin já a teria apontado com eficiência em *Conceitos fundamentais da história da arte*, quando analisa as fortes transformações ocorridas no período barroco, ao traçar comparações entre as pinturas de Dürer e Rembrandt. A partir deste período, pouco a pouco, o desenho irá cedendo espaço ao colorido, e com o impressionismo veremos a forma, delimitada pelo contorno nítido, diluir-se em função da primazia da cor, da luz e da mancha. Ou seja, na medida em que a concepção da pintura como *quadro tátil* se transforma em *quadro visual*,⁹² a cor tornar-se-á o elemento número um da pintura. Nesse sentido, pode-se compreender a

⁹⁰ Ver Jacqueline Lichtenstein (org). “Roger de Piles” in *A pintura*. Vol. 3 A idéia e as partes da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 98.

⁹¹ Ver Jacqueline Lichtenstein (org). “Roger de Piles” in *A pintura*. Vol. 9. O desenho. São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 98.

⁹² Ver Heinrich Wölfflin em *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 29. “O estilo linear é um estilo de discriminação visualizada plasticamente. O contorno nítido e firme dos corpos suscita no espectador uma sensação de segurança tão forte, que ele acredita poder tocá-los com os dedos, e todas as sombras modeladoras adaptam-se de tal modo à forma, que o sentido do tato é imediatamente estimulado. Representação e objeto são, por assim dizer, idênticos. Ao contrário, o estilo pictórico libertou-se, de certa maneira, do objeto tal como ele

trajetória percorrida pela pintura modernista americana – como decorrência da teoria da visualidade pura – em direção às denominadas pinturas de “campos de cor” (*color field paintings*).

Sendo assim, o que comumente esperamos encontrar diante da pintura é a presença do gesto e, principalmente, o uso da intensidade e relações de cor e matéria. Recentemente, em um seminário de nosso grupo de pesquisa⁹³, após apresentar uma série de imagens de minhas pinturas “esbranquiçadas”, uma aluna colocou em questão se pintura não seria cor. Mas prescindir do colorido também não seria uma forma de evocar a pintura baseada na expectativa e no conhecimento que se tem da historicidade e das convenções atribuídas à linguagem?⁹⁴ Da mesma forma, não seria possível questionar-nos, por exemplo, em que medida as obras da última década de Daniel Senise (Fig.71), realizadas a partir de processos como a *frottage* e a colagem, poderiam ser designadas como pinturas, visto que o artista prescinde do gesto e das relações cromáticas? Nestas obras, não iremos encontrar nenhum indício ou presença do que se costuma chamar de *painterliness*,⁹⁵

é. Para esse estilo, já não existe o contorno ininterrupto, e as superfícies tangíveis são dissolvidas. Manchas se justapõem sem qualquer relação. Em sentido geométrico, desenho e modelação já não coincidem com a forma plástica, mas reproduzem apenas a aparência óptica do objeto”.

⁹³ Seminário *Arte, documentos e seus percursos*, realizado em novembro de 2008 na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, pelo grupo de pesquisa: “Dimensões artísticas e documentais da obra de arte”, formado por Mônica Zielinsky, Flávio Gonçalves, Alexandre Santos, Eduardo Veras, Eduardo Vieira da Cunha, Elaine Tedesco, Marilice Corona, Nico Rocha, Vinícius Godoy e Lilian Junqueira.

⁹⁴ Na história das cores, o branco e o preto muitas vezes não foram considerados cor ou foram vistos apenas como luz e ausência de cor, consecutivamente, ou como cores neutras. Para Alberti, em *Da pintura*, existiriam quatro cores básicas ligadas aos quatro elementos da natureza: a cor do fogo, o vermelho, a do ar, o azul, a da água, o verde; e a terra tem a cor cinzenta parda. O branco e o preto serviam para dar luz e sombra quando misturados às outras cores, mas não eram vistos pelo autor como “verdadeiras cores, mas alterações das outras cores”. Quanto ao uso do branco, Alberti aconselha comedimento: “Gostaria que aos pintores se vendesse o branco mais caro do que as mais preciosas gemas. Seria certamente útil se o branco e o preto fossem feitos daquelas enormes pérolas que Cleópatra desfazia no vinagre, pois os pintores seriam, quanto o devem ser, avaros e bons administradores, e suas obras seriam mais verdadeiras, doces e encantadoras”. Ver Leon Baptiste Alberti em *Da pintura*. Campinas: Ed. Unicamp1999, p. 132. “A definição de Leonardo da Vinci sobre o branco, negando-lhe a qualidade de cor, permanece, em sua essência, inalterada até os nossos dias. Mesmo não reconhecendo a qualidade de cor para o branco e o preto, Leonardo salientava que o pintor não poderia privar-se dele”. Ver PEDROSA, I. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Ed. Léo Christiano Editorial Ltda, 1982. p. 117. O branco, por sua vez, foi amplamente utilizado por aquelas correntes ainda mais redutoras, como o minimalismo, que procuravam contrapor-se à *action painting* e ao abstracionismo americano. No Brasil, podemos encontrar o branco presente e bastante utilizado nas propostas puristas do Concretismo.

⁹⁵ Termo empregado pelo artista americano Frank Stella em seu livro *Working space*. Cambridge: Harvard University Press, 1986, p. 5. Na edição francesa do mesmo livro, encontramos *painterliness* traduzido como *peinture de qualité*. Ver STELLA, F. *Champs d'oeuvre*. Paris: Hermann, 1988, p.4. O autor utiliza este termo para falar da pictorialidade e grandiosidade da pintura de Caravaggio, Delacroix, Turner e Manet, da pujança e densidade da cor, luz e superfície inerente a estas produções que ele diz desaparecerem atrás das grades pretas de Mondrian. Stella fala nesse sentido, do recuo, da perda do espaço pictural presente na abstração.

uma *painterliness* que, ao contrário e como exemplo, encontramos de forma contundente nas obras atuais do jovem pintor alemão Matthias Weischer⁹⁶. (Fig.72) Não seria, no caso de Senise, a supressão do gesto e da cor um procedimento que operaria no campo da pintura por negatividade, por contradição, por inversão? Uma identidade pode ser determinada, também, por tudo aquilo que se presume que ela não é. Este é um ponto importante no que se refere ao que proponho como sendo a autorreferencialidade presente em muitas das produções pictóricas contemporâneas, ou seja, a autorreferencialidade contemporânea manifesta-se através do livre trânsito sobre os discursos históricos, que sempre buscaram definir o que seja o próprio da pintura. Dito de outro modo, a autorreferencialidade em pintura hoje não estaria fundamentada na criação de limites, mas justamente na interrogação e colocação em crise da própria noção de definição de limites. Retomando as palavras de Schwabsky, mencionadas em capítulo anterior, a pintura contemporânea pode ser vista como expressão de uma posição, ou seja, que, hoje em dia, “uma pintura não é somente uma pintura, mas também a representação de uma ideia sobre a pintura”. No caso de Senise, é importante levarmos em consideração toda a trajetória do artista e como as questões pictóricas foram sendo desdobradas e colocadas em conflito no decorrer de seu percurso. Acompanhando sua produção ao longo dos anos, seria possível “ler” o seu trabalho como desvinculado das reflexões sobre pintura e representação?

Quando Fontana, nos anos de 1960, perfura e dilacera a superfície da tela, declara: “Eu não quero fazer um quadro, eu quero abrir o espaço, criar para a arte uma nova dimensão, vou interligar-lhe ao cosmos, tal como ele se estende, infinito, para além da superfície achatada da imagem”.⁹⁷ Em Fontana, também não encontramos nenhum indício da *painterliness*, no entanto, é sobre a tela branca estendida, sobre um campo quadrangular ligado à tradição, ou seja, espaço já de enunciação

⁹⁶ Matthias Weischer, nascido em 1973, em Elte/Westphalia, vive e trabalha em Leipzig. Weischer faz parte de uma nova geração de pintores figurativos da chamada Nova Escola de Leipzig. Participou de inúmeras exposições dentro e fora da Alemanha, estando presente em 2005 na 51ª Bienal de Veneza. Em abril de 2008, pude assistir a uma exposição individual do pintor no Gemeentemuseum, em Den Haag. Suas obras são pinturas a óleo extremamente espessas em matéria, cuja representação de interiores apresenta inúmeros elementos autorreferenciais, como quadros dentro do quadro, cortinas, janelas, etc.

⁹⁷ Citado por Alain Satié em *Réflexions sur Le Carré blanc sur blanc de Malévich et sur l'oeuvre imaginaire, vierge d'intervention, d'Isadore Isou*. Éditions Mona Lisait, Paris, 2000, p. 29. "Je ne veux pas faire un tableau, je veux ouvrir l'espace, créer pour l'art une nouvelle dimension, le rattacher au cosmos, infini, au-delà de la surface plate de l'image". Achei por bem traduzir *plate* por *achatada*, pois existe uma pequena diferença de uso em alguns autores, na língua francesa, entre *plate* e *plane* (plano), principalmente quando se referem a *platitude* e *planeité* da imagem.

pictórica, que tal ato se concretiza. Do meu ponto de vista, tal ação ainda se vincula ao campo da pintura por interrogar e infringir a superfície que tomamos como condição de aparição, projeção e produção de imagens.⁹⁸

O que pretendo demonstrar com estes exemplos, bastante distintos entre si, é que, ao operar, mesmo que de forma redutiva como no caso de Fontana, dentro de um quadro ainda referencial do campo da pintura, através da inversão, da supressão ou da infração de limites, a pintura se interroga.

A redução de cor em minhas pinturas está vinculada, em primeiro lugar, à inversão operada em meu próprio processo, ou seja, à contraposição do colorido de minha série anterior; em segundo, ao estatuto dado à cor na linguagem da pintura; e, em terceiro, que é o que nos interessa para o momento, à relação entre a cor da cópia fotográfica, suas variações e implicações quando transposta para a pintura. Com relação a este aspecto, minha intenção é estabelecer a autorreferencialidade tornando visível a conexão entre a pintura e seu documento de trabalho. Desse modo, ela se refere à própria imagem que lhe dá origem, às suas qualidades e convenções. Quando pinto, por exemplo, uma imagem de meu atelier, como em *Cenário de produção de cenário de produção* ou *Cenário de reflexões* (Fig. 73,74), a partir de uma fotografia, observo que as cores e a luz do local se apresentam alteradas. Os objetos presentes na imagem estão mergulhados em uma nova luz, que fora alterada pela câmera e pelo processo de produção, impressão da cópia. Se percebo uma luz azulada na cópia, por certo ela será determinante na construção da pintura. Sendo assim, não se trata mais da pintura do atelier, mas da pintura do atelier mediada por outra forma de representação, envolta em suas específicas convenções.

As imagens fotográficas que utilizei nas pinturas de *Espaços de Exposição*,⁹⁹ obtive-as no *site* do Palácio das Artes e através de dois amigos residentes na cidade de Belo Horizonte¹⁰⁰. O primeiro grupo de fotos que recebi era bastante esverdeado, mas só percebi o fato quando pude comparar com as fotos enviadas pela outra pessoa. Este novo grupo apresentava-se rosado (Fig. 75). Lembrei, então, da minha experiência, durante estes anos todos de trabalho, quando

⁹⁸ No caso de Fontana, seria possível pensar que se trata de um comentário sobre a profundidade espacial na pintura, ou seja, que nada existe além da superfície da tela, somente a realidade concreta da parede e o espaço circundante. Nesse sentido, o plano de representação é completamente rompido em função de um discurso vinculado à planaridade do suporte.

⁹⁹ Exposição realizada em julho de 2006 na Galeria Arlinda Corrêa Lima – Palácio das Artes – BH/MG.

¹⁰⁰ Lorraine Oliveira e Luciano Dias.

mandava revelar os filmes de minhas pinturas. As cores sempre resultavam alteradas. Dependendo do filme ou mesmo do laboratório, já sabia que puxariam para o azul, para o rosa, o amarelo ou o verde. Era uma verdadeira luta obter uma imagem mais aproximada da cor verdadeira da pintura. Hoje em dia, com os novos recursos, tal aproximação melhorou consideravelmente. Bem, mas isso que antigamente se apresentava como um problema agora passa a gerar novas ideias para o trabalho.

Em “A fotografia como expressão de um conceito”¹⁰¹, Arlindo Machado analisa, a partir de uma experiência pessoal com a fotografia, essas alterações e aspectos dessemelhantes de cor, tanto da imagem com o referente quanto entre imagens provenientes de aparelhos distintos. Frustrado com o fato de que as fotos que realizara das paisagens da Patagônia não correspondiam com a diversidade e exuberância dos verdes que havia visto e percebendo as diferenças entre as cores de suas fotos e as de um colega que o acompanhara¹⁰², concluiu:

O que chamamos de “cor”, na verdade, é o resultado perceptivo do comportamento físico dos corpos em relação à luz que incide sobre eles e, como tal, uma propriedade de cada um desses corpos. Cada planta, em razão dos seus constituintes materiais, absorve e reflete de uma maneira particular os raios de luz e, por isso, produz a sua própria gama de verdes. Já as emulsões fotográficas, por serem constituídas de outros materiais, produzem outras gamas de verdes. Por essa razão, é quase impossível ter numa foto as mesmas cores da paisagem. A cor fotográfica será sempre, pelo contrário, uma *interpretação* da cor visada, a partir dos próprios constituintes materiais do filme. (...) a película fotográfica só pode responder à paisagem focalizada com a gama de cores que ela é capaz de produzir. A quantidade de verdes que se pode encontrar na natureza é possivelmente infinita, porque infinitos são os corpos físicos com suas diferentes propriedades reflexivas, mas um padrão fotográfico –

¹⁰¹ Ver artigo de Arlindo Machado: “A fotografia como expressão de um conceito”, disponível em [HTTP://www.studium.iar.unicamp.br/doi/arlindo.htm](http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/arlindo.htm), acesso em: 11/01/2007.

¹⁰² Ao comparar suas fotos com as de seu colega, que havia fotografado os mesmos lugares no mesmo momento, percebeu que este havia obtido alguns tons de verde que não existiam nas suas, razão que foi logo esclarecida, pois seu amigo havia utilizado um negativo de marca diferente e um outro tipo de papel na ampliação.

digamos um filme Kodakolor de 100ASA, fabricado na sucursal mexicana da Kodak e revelado rigorosamente de acordo com as instruções do fabricante – produz uma gama de verdes não apenas finita, como também padronizada, regular e fixa. Todas as imagens produzidas por esse filme mostrarão sempre a mesma gama de verdes, independentemente de o referente ser a Patagônia argentina ou as estepes russas. Os verdes Kodakolor não são, portanto, quali-signos dessa luxuriante experiência cromática que chamamos de a “verdade”, mas sim cores-tipos padronizadas, classificáveis em catálogos de cores (e, de fato, os laboratórios de revelação são calibrados com base em gabaritos cromáticos).¹⁰³

Arlindo Machado analisa a convencionalidade da imagem fotográfica a partir dos estudos de Vilem Flusser e da teoria dos signos de Charles S. Peirce. Segundo Machado, a fotografia tem sido habitualmente explicada ora com ênfase em sua *iconicidade* (analogia com o referente), ora com ênfase em sua *indicialidade* (conexão dinâmica com o seu referente – é o referente que *causa* a fotografia), ora admitindo-se as duas ênfases simultaneamente. Segundo o autor, praticamente não existe uma reflexão sistemática sobre a fotografia como símbolo, como a expressão de um conceito geral e abstrato. As ideias desenvolvidas por Flusser estão focadas no *aparelho*, aparelho entendido não apenas em sua constituição mecânica, de artefato produzido pelo homem, mas essencialmente nas estruturas científicas e ideológicas em que está implicada sua própria produção e do qual a imagem final não se vê isenta. Ou seja, “mais que simplesmente registrar impressões do mundo físico, a fotografia, na verdade traduziria teorias científicas em imagens”.¹⁰⁴

A diferença mais comumente apontada entre pintura e fotografia quanto à representação da realidade é que a primeira se trataria de uma representação subjetiva, pois passaria pela interpretação do artista, sendo que a segunda, dissociada da interpretação de quem dispara a câmera, se trataria de um registro objetivo da realidade, portanto, mais verossímil. O que o artigo de Machado tenta demonstrar é que “uma foto não é somente o resultado de uma impressão indicial de um objeto, mas também das propriedades de uma câmera, da lente, da emulsão, da(s) fontes de luz, do papel de reprodução, do banho

¹⁰³ Ibid., p. 7.

¹⁰⁴ Ibid. Introdução, p.2.

de revelação, do método de secagem, etc.”, ou seja, “que o traço fotográfico, quando existe, não nos é dado em estado bruto, mas já imensamente mediado e interpretado pelo saber científico”.¹⁰⁵

Exemplo disso foram as pequenas experiências que realizei tentando alterar a cor da imagem fotográfica sem utilizar nenhum recurso da câmera, como filtros, por exemplo. Então, pensando em ambientes brancos, montei a câmera no tripé focalizando um canto de minha cozinha cujos azulejos são brancos e antigos, da década de 50. A cozinha é bastante escura, o que obriga a câmera a acionar o *flash* quando regulada no automático. A luz produzida pelo *flash* não me agradava, além de produzir muitos reflexos. Tentando evitá-los, utilizei-me de cartõezinhos para desviar a luz do assunto. Foi quando vi que, mudando a cor do cartão, mudava a cor da imagem. Foi a partir daí que tive a ideia de utilizar tampas de potes de cozinha de todas as cores e, inclusive, potes de plástico coloridos, para obter diferentes imagens do mesmo objeto (Fig.76). Os potes ou tampas são colocados sobre o dispositivo do *flash*, que, quando acionado, dispara uma luz colorida, conforme a opacidade do objeto plástico, a saturação, etc. Quando descarreguei as imagens no computador, apresentavam uma rica gama de cores: diversas qualidades de vermelhos, rosas, verdes e azuis. No entanto, quando foram impressas no laboratório fotográfico, todas essas diferenças foram suprimidas, e a gama de cores foi reduzida. Isso vem comprovar a limitação imposta pelo gabarito cromático presente no processo de reprodução das cópias do laboratório fotográfico, ou seja, a imagem fotográfica está condicionada não só à “arquitetura” da câmera, mas a todo o processo físico-químico no momento da reprodução.¹⁰⁶

Observar as qualidades materiais das cópias que recebi do espaço de exposição de Belo Horizonte e perceber as diferenças despertou-me para o aspecto convencional da fotografia. Tal aspecto arruína qualquer pretensão de acesso puro à realidade por meio da fotografia. A realidade apresenta-se tão mediada, tão alterada, mesmo que de modos muito distintos, quanto através da pintura. No entanto, a inerente força de seu aspecto indicial sobrepõe-se ao seu aspecto convencional, sem sombra de dúvidas.

¹⁰⁵ Ibid., pp.7-9.

¹⁰⁶ Importante salientar que as imagens também estão condicionadas ao gabarito cromático do computador. Ou seja, as imagens estão sempre condicionadas às convenções e limites do meio que as produz.

As cópias que recebi apresentavam quatro importantes diferenças: a primeira, relativa à cor, como já foi dito anteriormente; a segunda, relativa à característica do papel (as esverdeadas eram brilhantes, e as rosadas eram foscas); a terceira, relativa à luz, uma vez que as fotografias foram tomadas em dias e iluminação distintos; e, por último, a diferença das dimensões. Somado a isso, no intervalo de tempo entre as duas sessões, o espaço de exposição havia sido reformado e apresentava novos elementos arquitetônicos e de iluminação do local. A iluminação das primeiras imagens era de luz fria, fluorescente, e nas últimas a luz era natural e incandescente. Assim, mesmo capturadas de um mesmo ponto de vista, as imagens apresentavam fortes diferenças de cor e tonalidades relacionadas a uma série de variáveis. Estas diferenças percebidas serviram de mote para introduzir em minha pintura novas questões relativas à cor.

3.3.1.1 Monocromatismo e representação: convenções fotográficas e reversões pictóricas

Criar sensação de espaço usando contraste é bastante fácil, mas, quando nos encaminhamos para um tratamento monocromático, a imagem vai perdendo nitidez e profundidade. Recorrer à monocromia¹⁰⁷ em alguns trabalhos, como em *Ensaio* (Anexo 7) e *Espaço de exposição* (Anexo 4) é uma forma de transpor para a pintura um dos elementos da sintaxe da imagem fotográfica. No entanto, tal procedimento, que a princípio objetivava apenas manter uma relação entre a pintura e seu Documento, desencadeia novas questões para a pintura. O que significa, em meu trabalho, trazer o monocromatismo para o campo da representação? E em que medida o monocromatismo atuaria como um procedimento autorreferencial? Começamos por analisar o que seja a representação e quais seus mecanismos e, em seguida, algumas características da pintura monocromo.

Conforme Louis Marin, em *De la représentation*, representar significa "substituir alguma coisa de presente a alguma coisa de ausente", ao mesmo tempo em que representar também significaria "mostrar, exibir insistir, apresentar em uma

¹⁰⁷ Utilizo aqui a denominação de monocromia referindo-me a uma palheta reduzida, constituída de uma cor dominante somada ao branco e ao preto. Denys Riout, quando escreve sobre a pintura monocromática, refere-se ao monocromo radical como sendo a utilização de uma única cor: o Azul de Klein, por exemplo, sem a mínima variação tonal. Sobre o assunto, ver Denys Riout em *La peinture monochrome: histoire et archéologie d'un genre*. Paris : Éditions Jacqueline Chambon, 2003.

palavra uma presença”. Segundo o autor, seria o ato mesmo de apresentar que construiria a identidade do que é representado, que o identifica como tal.

De um lado, uma operação mimética que assegura o funcionamento, a função, ver a funcionalidade de um presente no lugar de um ausente. De outro lado, uma *espetacularidade*, uma auto-apresentação constitutiva de uma identidade, uma auto-identificação que assegura um legítimo valor de beleza. Em outros termos, representar significa se apresentar representando alguma coisa e toda representação, todo signo ou processo representacional compreende uma dupla dimensão – dimensão reflexiva, se apresentar; dimensão transitiva, representar alguma coisa – e um duplo efeito: o efeito de sujeito e o efeito de objeto. A Semântica e a Pragmática contemporâneas irão denominá-los, e não por acaso, de “opacidade” e “transparência”.¹⁰⁸

Os mitos de origem da pintura nos revelam, na verdade, a origem da representação artística em geral., ou seja, revelam essa relação dialética entre presença e ausência.

Narciso, a quem Alberti atribui o título de o primeiro pintor, abraça a superfície da fonte, enamorado de seu reflexo. Importante ressaltar que, no Renascimento, o espelho fora tomado como paradigma da pintura, o que significa dizer que a pintura passa a ser vista como espelho da natureza, e a tela, ao modo do espelho, é tomada como superfície de projeção e aparição da imagem.

Por isso costumo dizer a meus amigos que aquele Narciso que, de acordo com os poetas, se transformou em flor foi o inventor da pintura. Como a pintura é flor de toda arte, a ela se aplica bem toda história de Narciso. Que outra coisa se pode dizer ser a pintura senão o abraçar com arte a superfície da fonte? Dizia Quintiliano que os

¹⁰⁸ Ver Louis Marin em *De la représentation*. Paris : Gallimard, 1994, pp. 254-255.

pintores antigos costumavam reproduzir os contornos da sombra projetada pelo sol e assim, a partir daí, essa arte se desenvolveu.¹⁰⁹

O que apontava Quintiliano conecta-se com o mito de origem da pintura mencionada por Plínio, o Velho, quando este nos relata a história da filha de um velho oleiro chamado Dubutade de Sicyone. A filha, enamorada de um jovem soldado que iria deixar a cidade, circunscreve a sombra do amante projetada à parede como forma de guardar sua imagem, sua lembrança.¹¹⁰

Félibien, por sua vez, conta-nos como a Pintura foi chamada pelo Amor para trazer à terra seus conhecimentos, ensinando aos homens a sua arte. Segundo relata a Pintura, o Amor, “esse Deus que ama tudo o que é belo”,⁶ estava insatisfeito com os caprichos das Ninfas das fontes, lagos e rios, que, mesmo portando as mais tranquilas águas, invertem tudo o que figuram e são incapazes de fixar ou ceder-lhe seu retrato¹¹¹. Aborrecido com a inconstância das Ninfas, vai ao encontro de Júpiter e pede-lhe que lhe confie a filha, a Pintura, cujo trabalho já havia sido o de pintar os céus e a terra:

O amor - conta a Pintura - esse Deus que ama tudo que é belo, veio ao encontro de Júpiter advertindo-o de que, para sua glória, era preciso que eu permanecesse na terra e ensinasse os homens a conhecer e a adorar os deuses.(...) Pretendo convocá-la – diz o Amor – para fazer o retrato de um amante para a sua amada, ela só foi capaz de delinear os primeiros traços.

Foi assim que a Pintura desceu à terra a pedido do Amor para instruir e ensinar aos homens o seu ofício:

¹⁰⁹ Ver L. B. Alberti, Op. Cit., 1999, p. 103.

¹¹⁰ Citado por Victor Stoichita em *Brève histoire de l'ombre*. Genève: Droz, 2000, p.11.

⁶ Ver sobre o assunto as análises e trechos de Félibien presentes em Jacqueline Lichtenstein. *A cor eloqüente*. São Paulo: Siciliano, 1994. pp 124-129. É importante ressaltar que a narrativa de Félibien visava a resolver a querela entre a pintura e a poesia, tentando demonstrar que a pintura se apresentaria como superior à poesia, na medida em que ela nos apresenta materialmente a imagem semelhante. Ela torna presente o ausente.

¹¹¹ Trecho de *Le songe de Philomathe*, de Félibien, citado por Louis Marin em "Mimésis et description" in : *De la représentation*. Paris : Gallimard, 1994, p. 251.

Ele foi o primeiro dos Deuses de quem fiz imagens... Mandou-me ensinar os primeiros traços do desenho a uma jovem em cuja casa estava hospedado [a filha de Debutade?]. E foi assim que comecei a ficar conhecida... O Amor, radiante por ver como eu me esmerava em ensinar aos homens tantas maravilhas, falava de mim em todos os lugares aonde eu ia, e todos acabaram vindo procurar por mim. Eu ensinava os amantes a declarar suas paixões através de sinais bem misteriosos. Fazia com que vissem a própria pessoa amada, ainda que ausente; e as imagens que eu figurava em nada se assemelham às que fazes, minha irmã [a Poesia], que cada qual pode considerar segundo a própria fantasia e representar como bem lhe prouver; isto sim, imagens verdadeiras, onde a natureza parecia ter formado uma segunda pessoa.¹¹²

Estas três narrativas, e como bem aponta Lichtenstein em seus estudos, interligam-se a partir de um mesmo mote: o amor e a perda do objeto amado. Relações de presença e ausência, de desejo e falta. “O amor pede a pintura porque o desejo vive apenas de imagens, assim como a pintura pede o amor porque suas imagens sempre se nutrem do desejo. O amor e a pintura sempre tiveram os mesmos mitos de origem. Narciso (...) não morreu por não poder possuir a sua imagem, não morreu por um desejo que só a pintura pode satisfazer?”¹¹³

Mas o que chama a atenção no mito descrito por Félibien é o fato de que o autor parece reunir em uma mesma narrativa os problemas da fugacidade da imagem presente nas duas fábulas anteriores: em um primeiro momento, ao mencionar os caprichos das águas: o reflexo; e depois, de modo sutil, ao nos fazer lembrar a filha de Debutade, referida por Plínio. Sombra e reflexo são fenômenos visuais de característica fugaz, inelutavelmente conectados e condicionados à presença de seu referente. Afastá-la do espelho d'água ou da parede de projeção significa a morte da imagem, a sua desaparecimento.

¹¹² Ver Jacqueline Lichtenstein. Op cit. P. 126.

¹¹³ Ibid. p. 124.

Os mitos de origem da pintura, que podemos tomar como mitos de toda forma de representação¹¹⁴, têm na sua raiz a necessidade de fixação, apreensão através de um ato de substituição de algo que não está mais ali. Seria possível dizer, então, que na representação pictórica está implicada uma relação temporal entre um presente e um passado, entre o objeto quadro que se apresenta e a coisa representada, substituída. Todo processo de reconhecimento de uma imagem remete a um objeto ou conhecimento anterior à representação dada.

Os monocromos radicais, por sua vez, caracterizados por se tratarem de quadros inteiramente cobertos de uma só cor sem nenhuma variação de tons ou de valores, muito em voga nos anos de 1960¹¹⁵, erradicam do campo pictórico qualquer possibilidade de representação. Nesse sentido, a pintura monocromo tem como objetivo alcançar a “presentidade”, o aqui-e-agora do objeto quadro, em uma relação fenomênica de pura visualidade. Os monocromos estariam *pari passu* com o que teria dito Stella¹¹⁶, nos anos de 1960, a respeito de suas estruturas: “O que você vê é o que você vê”. Conforme comenta Taylor, “o literalismo do objeto é refletido na ‘imediatividade’ da experiência através da qual ele é apreendido. O trabalho de arte intenciona ser apreciado no aqui-e-agora, que não implica nem passado nem futuro.”¹¹⁷ O monocromo apresenta-se como pura ausência de representação. Conforme Riout,

os monocromos convidam, particularmente, a refletir sobre as relações que se estabelecem entre uma apreensão perceptiva direta e uma inteligência mediatizada através de conhecimentos extrínsecos ao objeto. Pode-se, como Heumpty Deumpty o fez com as palavras, pretender que estas telas, em aparência vazia,

¹¹⁴ Stoichita, ao relatar a história contada por Plínio sobre a filha de Debutade, alude a dois momentos: o primeiro seria o desenho de circunscrição da sombra realizado pela filha e, em um segundo momento, a colocação de camadas de barro realizada pelo Oleiro dentro dos limites do desenho, o que deflagraria um mito de origem da escultura. Ou seja, pintura e escultura estariam envolvidas na mesma origem. Em virtude disso, Stoichita nos diz que tal mito poderia ser visto como o mito de origem da representação em geral. Op. Cit. p.11.

¹¹⁵ Ver Denys Riout. Op. Cit., 2003, p.10. Aqui se pode pensar também nos monocromos de Rodchenko já nos anos 20 (Tríptico monocromo, 1921) e, mais adiante, naqueles produzidos por Yves Klein.

¹¹⁶ STELLA, Frank. “Questões para Stella e Judd” in: *Escritos de artistas: anos 60/70*. FERREIRA, G. e COTRIM, C. (org.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 131.

¹¹⁷ Ver Mark C. Taylor em *The Picture in question: Mark Tansey & the ends of representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999, p. 25.

signifiquem exatamente o que nós queremos que elas signifiquem? Objetos limites, elas são excelentes observatórios sobre a articulação entre a pintura – e não o assunto da pintura – e o sentido.¹¹⁸

De certo ponto de vista, seria possível dizer que ao mesmo tempo em que o campo vazio do monocromo se torna um campo fértil, não condicionado, de sentidos que a ele podemos conferir, ele se apresentaria, também, como forma de interdição, lapso, ausência de representação. Trazer a monocromia, a tela vazia e procedimentos de desaparecimento da imagem ao lado da representação em minhas pinturas tem como objetivo, também, apontar tais questões.

Da experiência de utilizar uma palheta mais baixa e esbranquiçada, surgiu a ideia de desaparecimento da imagem, bem como de interrupção. A tela em branco carrega consigo um caráter paradoxal. Ao mesmo tempo em que ela nos remete à ideia de vazio, de lapso, de ausência da imagem, ela é todas as imagens em potência, é possibilidade de aparição. A luz que nos permite visualizar as imagens e as coisas do mundo é a mesma que em sua intensidade é capaz de nos ofuscar, cegar. Do ponto de vista temporal, a mesma luz que dá visibilidade às imagens, através de sua intensidade por longos períodos de tempo, as faz desbotar. Literal e metaforicamente, o tempo descolore as imagens. As fotos antigas e mal acondicionadas são testemunhas. Fotografia e pintura estão implicadas, mesmo que de modos distintos, neste processo de aparição e desaparecimento. Na fotografia, a exposição adequada à luz é condição de contraste e nitidez, da mesma forma que o seu excesso ou a sua falta resulta na impossibilidade da imagem. Nos processos fotográficos em que é utilizada a película, condições de luz e escuridão estão implicadas no processo de revelação, de aparição da imagem.¹¹⁹ Fazer nascer não é dar à luz? Dar à vida? O momento de nosso próprio nascimento não estaria implicado nesse contato inaugural e luminoso entre o corpo e a imagem do mundo?

¹¹⁸ Ver Denys Riout. Op. Cit p. 10.

¹¹⁹ Sobre a questão da luz na fotografia, muito mais poderia ser falado a respeito do processo químico de revelação e o ambiente escuro do laboratório ou da ausência de luz como condição da aparição da imagem. No entanto, minha experiência quanto a isto é muito insípida, reduzida a um ou dois semestres em fotografia na universidade. Qualquer relação que eu estabeleça seria mais livresca do que a experiência vivida. Minha experiência é com o registro sem grandes pretensões ou refinamento técnico e principalmente com a materialidade da cópia das casas comuns de revelação. Em Paris, utilizei muito frequentemente as máquinas de cópias que apresentam baixa qualidade e nitidez, mas, por outro lado, um colorido intenso que muito me agrada.

Em *Ensaio* (Anexo 7), decidi trabalhar a repetição da mesma imagem em 24 telas de 24 x 18 cm (dimensão referente à convenção das cópias fotográficas) a partir de cinco gamas de cor (preto, azul, verde, rosa, sépia e amarelo), tornando-a cada vez mais esbranquiçada, até quase desaparecer. Seria, mais uma vez, o processo *inverso* da pintura. No princípio, a imagem é construída com cor vibrante e contraste. Vou, então, sobrepondo camadas e camadas de tonalidades cada vez mais claras, até que a imagem quase desapareça – ou seja, pintar e pintar para fazer desaparecer em um processo quase de *reversão*, de volta ao ponto de origem, à tela em branco. Em *Esquecimento* (Anexo 26), foi realizado o mesmo processo, no entanto, restrito a uma só cor e suas tonalidades. A repetição da pintura, por sua vez, além de fazer menção à reprodutibilidade fotográfica, evidencia a autorreferencialidade da própria pintura, na medida em que toma a si própria como modelo no processo de esmaecimento da imagem. A repetição em pintura é realizada em idealidade porque o que se vê repetido é a estrutura, mas a pintura é sempre inaugural, sempre gesto novo, ou seria melhor dizer que a repetição está vinculada à possibilidade e à nossa capacidade de comparar os traços mínimos de semelhança que se perpetuam dentro da série.

Mas, além da autorreferencialidade relativa aos aspectos materiais entre minha pintura e o Documento que a gera, não poderia haver aqui um comentário sobre um processo iconoclasta, de interdição das imagens, que por vários momentos e motivos diversos perpassou a história da representação pictórica no Ocidente? Muitas vezes, pode-se incorrer em erro ao se reduzir de forma simplista o progressivo desaparecimento da representação ao advento da fotografia e ao avanço dos meios tecnológicos de reprodução da imagem. Sem dúvida, este foi um aspecto relevante por ter possibilitado novas pesquisas em pintura, mas talvez não seja o principal. Vale lembrar que, à margem do discurso purista modernista, práticas artísticas completamente híbridas, como o movimento surrealista, estavam em curso.

Mark Thaylor, ao analisar o trabalho do pintor americano Mark Tansey - cuja obra é explicitamente autorreferencial, na medida em que suas representações monocromáticas fazem uma crítica irônica ao dogmatismo greenberguiano, veja-se *O mito da profundidade* (Fig.77)–, leva-nos a refletir sobre as possíveis relações entre a doutrina greenberguiana e a tradição ocidental, que sempre olhou a representação com desconfiança:

As suspeitas de Greenberg sobre a representação são o produto de uma longa tradição filosófica e teológica. Do formalismo Platônico ao monoteísmo Judaico e o puritanismo Protestante, a iconofobia perpassa a tradição

Ocidental. Além da proibição de imagens expressa no Segundo Mandamento, a crítica mais influente da representação é desenvolvida no Livro X de *A República* de Platão. Virtualmente, todo subsequente crítico direta ou indiretamente ecoa o argumento de Platão. Platão organiza sua crítica em torno de dois pontos rigorosamente relacionados. Em primeiro lugar, as representações são enganosas ou inverossímeis; em segundo, as representações apelam às emoções sensuais, que ameaçam encobrir a razão. O receio de Platão a respeito da arte pressupõe um entendimento da representação como essencialmente mimética. Imagens – verbais como na poesia e visuais como na pintura – reivindicam re-apresentar coisas por imitar a realidade. (...) Antecipando a interpretação de Greenberg sobre a representação, Platão determina um processo de purificação que culmina na compreensão racional de idéias absolutas, não contaminadas por nenhum traço de materialidade e sensibilidade. Quando o conhecimento é puro, não é mais mediado pela corporificação material e pela percepção sensual, mas é o direto e imediato conhecimento das idéias tais como são.¹²⁰

Denys Riout, em sua obra *La peinture monochrome*, faz uma leitura de *A imagem perfeita* (1928), de René Magritte (Fig.78). Magritte, em seus jogos sobre a linguagem e a representação, realiza uma pintura na qual uma jovem - quase na mesma posição que nós, espectadores, nos encontramos - contempla outro quadro, cuja superfície é completamente negra. Segundo Riout,

O monocromo que parece fasciná-la é, em efeito, uma “imagem perfeita”: representação de uma ausência de representação, ela reenvia ao absoluto, ao irrepresentável por excelência. A ambição desta pintura monocromática é, portanto, considerável. Visível, ela tem por tarefa possível abrir um espaço mais substancial, aquele de uma invisibilidade que, longe das aparências enganadoras, dá acesso à quintessência da verdade.¹²¹

Tal leitura vem a ilustrar muito bem as suspeitas de Taylor, ou seja, que por trás da concepção de um monocromo existiria algo que iria além da simples experiência da pura visualidade. Na superfície de um monocromo, habita um discurso de purificação em busca de um antigo ideal de verdade.

¹²⁰ Ver Mark Taylor em *The picture in question: Mark Tansey & the ends of representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999, pp. 7-8.

¹²¹ Ver Denys Riout. Op. Cit. 2003, p. 9. “Le monochrome qui semble la fasciner est en effet une ‘image parfait’: représentation d’une absence de représentation, il renvoie à l’absolu, à l’irreprésentable par excellence. L’ambition de cette peinture monochrome est donc potentiellement considérable. Visible, elle a pour tâche possible d’ouvrir un espace plus substantiel, celui d’une invisibilité qui, loin des apparences trompeuses, donne accès à la quintessence de la vérité”.

Trazer, em minha pintura, um tratamento quase monocromático da representação ao lado de planos únicos de cor, a tela em branco ou procedimentos que fazem a imagem desvanecer-se aos poucos é uma forma, também, de referir às contradições e conflitos inerentes aos discursos construídos no decorrer da história da pintura.

3.3.1.2 A autorreferencialidade e os documentos de trabalho nas pinturas monocromáticas de Luc Tuymans

Uma referência importante e atual em meu trabalho são a pinturas do artista belga, de grande relevância no cenário internacional, Luc Tuymans (Mortsel, 1958). Logo que iniciei a pesquisa, entrei em contato com sua obra. Sua palheta tende ao monocromatismo. Os brancos, os beges e os acinzentados são preponderantes. As telas, grande parte em tamanho bastante reduzido, não transmitem nenhum desejo de grande “eloquência”¹²². Os temas são “aparentemente”¹²³ banais, ordinários. Cantos, naturezas-mortas, frestas, objetos cotidianos, figuras quase invisíveis. Diante de suas pinturas, lembramos o silêncio de Morandi. Tuymans é aficionado pelo cinema, tendo realizado algumas experiências em Super 8. Muitos de seus motivos derivam da fotografia e de filmes antigos. Suas ideias giram, entre outras coisas, em torno da projeção, das distâncias, do *zoom*, do *close-up* da transparência, da aparição e desaparecimento da imagem. Na série *Slide* (2002), a imagem apresenta-se tão instigante quanto econômica. Tuymans projetou diapositivos vazios sobre a parede branca de seu atelier e os fotografou. A partir dessas fotografias, pintou a série em questão. Trata-se da representação de uma luz branca, de formato quadrangular, como se projetada sobre uma parede acinzentada clara. Em *Slide # 2* (Fig.79), vê-

¹²² Sobre o assunto, ver o artigo do pintor Paulo Pasta sobre a participação de Luc Tuymans na XXVI Bienal de São Paulo em “O evento em pintura” in Revista Ars. São Paulo: Eca/USP, 2004, p. 128-133.

¹²³ É importante salientar que o artista trabalha em séries, conjuntos de pinturas que gravitam em torno de algum tema. Boa parte deles é de cunho político (o Holocausto ou a colonização belga no Congo), e outros fazem referência à própria tradição da pintura.

se a tela dividida em três zonas. Uma área escura e ínfima, o chão, que corta diagonalmente o canto inferior esquerdo do quadro, apresenta-se como uma pista mínima da profundidade perspectivada e reforçada por uma linha representando o rodapé. Acima, temos o grande plano enviesado em acinzentado médio da parede, no qual, na parte superior e também mais à esquerda, vemos a projeção de outra forma quadrangular menor e muito branca, em perspectiva. Temos aqui um mínimo grau de profundidade espacial, bem como um grau mínimo de representação. Imediatamente somos levados a pensar sobre a planaridade da pintura e sobre toda superfície como condição a qualquer projeção. Mas, na parede de Tuymans, não encontramos qualquer figura projetada, expectativa que habitualmente guardamos durante uma sessão de *slides*. O que o quadrado branco nos apresenta é a imagem da ausência da imagem e, ao mesmo tempo, a condição de visibilidade de qualquer imagem, a luz. Comumente, o quadrado branco de luz indica o princípio e o fim de toda sessão de *slides*. Sua presença é tão paradoxal quanto uma tela em branco. Considero este trabalho exemplar como processo autorreferencial em pintura na contemporaneidade, pois não estaríamos diante da atualização de uma representação já inserida em um gênero bastante caro à tradição da pintura: a representação do “cenário de produção”? Venturi refere-se a esta série como uma “Anúncia eletrônica”, uma aparição sem substância a não ser como pintura.¹²⁴ Mas, além disso, este fecho de luz “projetado” sobre a parede não se trataria da *Anúncia* do nascimento da imagem? O espaço de produção representado como local de criação da imagem?

Ao mesmo tempo em que a representação nos remete ao plano de projeção, ao plano da pintura, ela é realizada através da forma mais tradicional renascentista, através do espaço perspectivado. Em *Slide #1* (Fig. 80), outra pintura da série, a imagem é ainda mais radical porque se trata de uma vista frontal, sem perspectiva alguma, não fosse uma minúscula inclinação da linha que separa o plano da parede do plano do chão (como em uma foto mal enquadrada) e um pequeno detalhe escuro no canto inferior direito que nos remete à ponta e aos pés de uma cadeira de um provável espectador instalado na mesma posição em que nos encontramos diante da tela (ou da projeção). Esta ponta de objeto faz toda a diferença na construção de profundidade na pintura. Ela reconstitui o *espaço representado*. Não fosse este pequeno detalhe, estaríamos diante de um quadro abstrato formado por sobreposições de planos, à semelhança de um Rhotko.

¹²⁴ Ver Riccardo Venturi em “En regardant l’œuvre de Luc Tuymans : six brèves réflexions in : *Ligeia, Dossiers sur l’Art – Renouveau de la peinture*. XIX anée, n 65-66-67-68, p. 105-118. Paris, jan-jun de 2006.

Além de a série *Slide* evidenciar o contexto em que se insere, a era da reprodução mecânica da imagem, em *Slide#1*, Tuymans coloca *en abyme* a estrutura da tela – como um quadro dentro do quadro. Como bem comenta Venturi, o artista apresenta-nos uma “versão contemporânea do monocromo branco sobre branco”.¹²⁵

De um modo geral, o branco em Tuymans assume um aspecto ambivalente entre aparição e desaparecimento da imagem; diria mesmo que, diante de suas obras, estaríamos mais como que envoltos em uma neblina, onde temos pouca visibilidade dos objetos. Estaríamos como em uma sauna a vapor, onde as imagens surgem e se desvanecem à nossa frente. Seria possível dizer que muitas vezes se apresentam como imagens interditas, apagadas.

Tuymans tem sido uma das minhas principais referências, tanto pelo fato de utilizar imagens provenientes dos mais variados meios, como jornais, revistas, filmes e suas próprias fotos instantâneas em Polaroid, quanto pela maneira que ele as transpõe para a pintura. Não se trata de uma poética que busque o hiper-realismo fotográfico nem a representação da realidade, mas antes um território partilhado que evidencia a presença de uma mediação entre seu olhar e a realidade. Sua obra apresenta um constante questionamento sobre esta mediação e as possibilidades para a representação em pintura nos dias de hoje. Conforme ele próprio afirma:

desde meu início, eu tinha, intuitivamente esta idéia que eu qualificaria de “falsificação autêntica”¹²⁶, quer dizer, a idéia de não fazer coisas novas, mas de trabalhar imagens que já existem na memória coletiva e de que cada um

¹²⁵ Ibid, p. 106.

¹²⁶ Em outra entrevista com Juan Vicente Aliaga, Tuymans relata o dia em que se deu conta da impossibilidade de fazer qualquer coisa de original em pintura nos dias atuais, qualquer possibilidade de inovação. Tal sentimento, a princípio desanimador, levou o artista a pensar em uma saída para a pintura, pensando nesta como uma “autêntica falsificação”: “Fiz minhas primeiras pinturas a óleo quando eu tinha dezesseis ou dezessete anos. A idéia de tornar-me um pintor, de fazer alguma coisa com um certo tipo de visualidade, estava sempre lá desde o começo, desde meus cinco ou seis anos. Muitos dos meus primeiros trabalhos foram destruídos. Desde o início, eu tinha uma idéia da pintura como uma coisa antiga. Há uma pintura que é significativa: meu primeiro auto-retrato, com o qual ganhei um prêmio em um concurso entre várias academias belgas. Juntamente com o dinheiro do prêmio, era dado um livro sobre James Ensor em que havia um auto-retrato que ele tinha feito na mesma idade, aos dezoito anos. Embora a pintura fosse formalmente diferente, havia similaridade no significado. Eu trabalhei em minha pintura por mais de três meses; eu pensava que havia feito alguma coisa original, e então descobri que isso era impossível. A idéia do original desvaneceu e depois de uma pequena crise deu-me uma nova idéia: tudo que você pode fazer é uma autêntica falsificação. Eu queria que as pinturas parecessem velhas desde o começo, o que é importante porque elas são sobre memória. Minha melhor pintura deste período é o retrato do irmão de minha mãe morto na guerra. Foi feita a partir de uma velha pintura”. Ver Luc Tuymans em “Juan Vicente Aliaga in conversation with Luc Tuymans” in: *Luc Tuymans*. New York: Phaidon, 2003, p. 8.

se apropria. É o que representa a pintura contemporânea. De fato, a contemporaneidade trata da substância do documento, revitalizando-o.¹²⁷(Fig. 81)

Seria possível dizer que Tuymans faz parte de uma geração de artistas pós Gerard Richter. São artistas que questionam a pintura a partir de sua capacidade de produzir imagens de imagens, no entanto, suas obras não evidenciam nenhuma preocupação de caráter hiper-realista, ao modo dos americanos. Artistas como Tuymans estariam mais preocupados com a transposição para a pintura das convenções dos meios de reprodução técnica do que com o aspecto de verossimilhança das imagens. Em algumas de suas exposições do final dos anos de 1990, o artista belga apresentou, conjuntamente à pintura, desenhos, aquarelas e fotografias. Sobre isso, o artista comenta:

Eu nunca tinha feito a combinação entre pinturas, desenhos, aquarelas e fotografias. Mas aqui, seguindo sempre minha idéia da noção de documento, eu apresentei polaróides que serviram à realização dos quadros. Tem-se o entorno da obra [o que a constituiu] e das pinturas. Percebe-se, assim, sem que isto seja de uma maneira didática, as diferentes possibilidades de entrar na obra. Esta exposição é perfeita para compreender meu modo de criação. A luminosidade das polaróides tornou-se essencial para meu trabalho. Além disso, podem-se distinguir similitudes entre seu processo de desenvolvimento [aparicação] e minha maneira de pintar. Eu pinto do fundo ao primeiro plano, como os velhos mestres, mas também, quando a pintura ainda está úmida, trazendo-a do fundo para a superfície. Por último, eu trabalho os contrastes. Uma polaróide se revela exatamente da mesma maneira. Para mim, a polaróide não é de fato da fotografia. Sua fluidez é muito diferente do grafismo de uma verdadeira fotografia. De tempos em tempos, como fora feito em *Studio*, eu realizo verdadeiras maquetes das quais eu faço polaróides.¹²⁸ (Fig. 81)

¹²⁷ Ver Luc Tuymans em *Doué pour la peinture : conversations avec Jean-Paul Jungo*. Genève : MAMCO, 2006, p. 20.

¹²⁸ Ibid. p. 32-33.

Tuymans levanta aspectos que particularmente interessam à presente pesquisa. Não se trata da busca pela pintura fotográfica, já tão bem realizada por hiper-realistas como Morley, Estes, Close e muitos outros. Não se trata de fazer uma *fotografia com a mão*, mas de determinar uma espécie de território partilhado onde encontramos uma confluência de convenções, onde se procura evidenciar e manter a força expressiva da materialidade da pintura. Em virtude disso, agrada-me fazer a pintura da pintura a partir da fotografia da pintura. Existe a intermediação do dispositivo fotográfico, mas lá está representada, na fotografia, a imagem da pintura também com suas especificidades. Nesse caso, existe a mescla de convenções. Em Tuymans, a atenção do artista não está voltada apenas para a forma, para o referente fotográfico, mas para o seu modo de aparição. A especificidade, a natureza do Documento traz questões à pintura e a contamina.

3.3.2 O Documento influi nas dimensões

Além de refletir sobre as cores dos Documentos, tornou-se importante repensar as dimensões e os formatos do suporte. Na série anterior, os polípticos possuíam em média 120 x 300 cm, alcançando o máximo de 200 x 300. Tal dimensão justificava-se pela sensação espacial que eu desejava obter e pelo tipo de tratamento com que eu iniciava a pintura.¹²⁹

Considero que a dimensão e o formato do suporte devam estar *pari passu* com o conceito do trabalho. Sendo assim, percebi que as dimensões das pinturas atuais deveriam acompanhar as convenções das cópias fotográficas ou, ao menos, obedecer às suas proporções se ampliadas. É importante salientar que diferentes dimensões de suporte provocam relações e sensações diversas quando se trabalha com a representação do espaço perspectivado, tanto do ponto de vista da fatura quanto da recepção da obra. Quando a área se torna maior do que nosso corpo, a pintura assume um caráter cenográfico. Seria possível dizer que nos sentimos lançados para dentro do espaço representado. Para perceber a totalidade da obra, é preciso tomar distância. Quando a dimensão se torna fortemente reduzida, menor que aquela do quadro médio de cavalete, a relação muda consideravelmente. Do ponto de vista da fatura, o movimento amplo do corpo cede lugar ao movimento do punho, do detalhe, da precisão. Do ponto de vista da recepção, o espectador deve aproximar-se quase como um *voyeur*. Nos holandeses do século XVII, encontraremos vários e bons exemplos. O espetáculo dá lugar à intimidade, ao espaço privado.

Com relação às pinturas atuais, desejava que as pequenas telas adquirissem um caráter de objeto manipulável, colecionável, como as próprias fotografias que mantemos nos álbuns de família ou os tamanhos comuns dos antigos pôsteres. Desejava que as pinturas mantivessem o caráter de imagem inerente ao documento. Esta foi, também, uma estratégia de autorreferencialidade do processo. Trata-se da imagem de uma imagem que guarda do referente, além de outras coisas, a sua dimensão ou proporção. Em *Ensaio* (Anexo 7), mantive a dimensão de 24 x 18 cm. Dimensão, aliás,

¹²⁹ O primeiro procedimento era lançar inúmeras cores em grandes manchas, construindo uma pintura abstrata que me remetia à paisagem. Este procedimento seguia até que obtivesse uma sensação de profundidade convincente e rica em colorido. Posteriormente, sobre esta abstração, era realizado o desenho perspectivado do ambiente arquitetônico, e os planos começavam a ser preenchidos. Muitas zonas de abstração deveriam ficar descobertas, intensificando a sensação espacial e deixando à mostra o processo de construção da pintura.

recorrente nas cópias fotográficas que utilizo em meus portfólios. O pequeno formato permite maior rapidez na execução, o que vem possibilitando o uso de inúmeras repetições da mesma imagem. Em *Cenário de produção*, a dimensão da tela, de 100x150cm, obedeceu à proporção da cópia fotográfica de 10 x 15 cm, porque as imagens nela representadas obedecem ao tamanho real dos objetos e à distância entre eles, conforme estavam fixados à parede do atelier no momento do registro fotográfico: a tela em branco, uma pintura de 30x30cm, um desenho de 30x40 cm e duas fotografias justapostas de 10x15 cm. Em *Espaço de exposição*, determinei um tamanho de pôster, de 30 x 40 cm. A fotografia *Opacidade*, tendo sido originada do registro do processo de produção da pintura *Espaços de exposição*, foi ampliada de modo que a imagem central, a fusão entre fotografia e pintura, mantivesse a mesma altura da pintura de referência, pois nas exposições elas são colocadas lado a lado (Anexo 4, 5a). Neste último caso, enfatizo a circularidade, os movimentos de reversão entre o modelo e a cópia.

O documento de trabalho, em geral, pode assumir variados papéis: pode ser mera referência formal, pode funcionar como alegoria, metáfora, mas, no caso que me ocupa, a sua materialidade, as suas características de imagem e o seu próprio papel de documento tornam-se referência. O documento migra para dentro da pintura ou da fotografia, fazendo referência a si próprio, à sua condição de imagem referencial, como é o caso mais evidente de *Cenário de Produção* (Anexo 13), *Opacidade* (Anexo 6), *Inversões em branco* (Anexo 1) e *Reflexões sobre (a) tela* (Anexo 54). Seu papel é determinante como agente autorreferencial do processo de produção da obra que o contém representado.

Nesse sentido, o documento não se apresenta como simples referência estrutural para a construção de um espaço perspectivado em pintura, mas ele próprio é representado em seu estatuto de documento para a pintura (uma imagem fotográfica da arquitetura) ou do processo da pintura (uma imagem fotográfica do processo da fatura da pintura). Representado na pintura, ele reapresenta uma etapa do processo, evoca-nos a memória da pintura, ao mesmo tempo em que se apresenta a si próprio como pintura. Como fotografia, em *Opacidade*, apresenta-se como fotografia da fotografia.

3.3.3 O registro fotográfico da arquitetura, os polípticos e a fragmentação

Sempre me chamou a atenção a beleza e a diversidade de formas arquitetônicas que se revelam a cada movimento que empreendemos no espaço. Meu olhar dirige-se a estas formas selecionando e isolando partes que me causam estranhamento, sendo que a fotografia me permite registrar a seleção e colecionar os vários pontos de vista através dos limites impostos pelo visor. Segundo Le Corbusier, a apreensão do espaço arquitetônico se dá durante o percurso do fruidor, através do que ele denomina de *Promenade Architecturale* (Passeio Arquitetural). O arquiteto desenvolve este conceito a partir de sua observação sobre a arquitetura árabe: “a arquitetura árabe, diz ele, nos dá um ensinamento precioso. Ela é apreciada no percurso a pé; é caminhando, deslocando-se, que se vê desenvolverem as ordenações da arquitetura”. Quando comenta sobre o deslocamento do fruidor no interior da Casa Savoy, diz tratar-se de um verdadeiro “promenade architecturale”, no qual são oferecidos “aspectos constantemente variados, inesperados e por vezes surpreendentes”¹³⁰.

Em 2008, durante meu estágio doutoral em Paris, ao visitar a Maison La Roche e tendo residido durante oito meses na Maison du Brésil¹³¹, pude experimentar melhor esta sensação. A cada passo, nova forma se apresenta, novas relações de planos, ângulos, linhas, texturas, luz, etc. A apreensão do espaço não se dá de forma total, se dá por partes, por fragmentos que nossa memória reconstitui. Sendo assim, vejo a fotografia de referência em meu trabalho como a possibilidade de registro e seleção desse passeio. A fotografia permite-me registrar esses pontos de vista e reordená-los das mais diferentes formas. O cinema talvez fosse o meio mais apropriado porque também se desenvolve no tempo, sendo que a sequência fílmica é retida e construída pela memória do espectador¹³². Já a fotografia é o congelamento, a suspensão do tempo, da duração. A partir dela é possível capturar, colecionar e justapor os pontos de vista em um mesmo campo visual. A fotografia, assim como a pintura, mesmo que de modos distintos, fixa a imagem fugaz.

¹³⁰ Ver Le Corbusier. *Oeuvre complete*. Vol.2, p. 24.

¹³¹ A Maison La Roche, localizada em Paris e hoje Fundação Le Corbusier, foi projetada pelo arquiteto francês em 1923. A Maison du Brésil localizada na Cité Universitaire de Paris, recebe estudantes e pesquisadores brasileiros e estrangeiros. É projeto de Le Corbusier em parceria com o arquiteto brasileiro Lucio Costa.

¹³² Giuliana Bruno, em *Public intimacy: architecture and the visual art*. Cambridge: Mitt Press, 2007, relaciona o processo mnemônico presente na construção cinematográfica com o conceito de *promenade architecturale* de Le Coubusier. Tais relações são estabelecidas a partir de declarações de Einstein que vão ao encontro das idéias do arquiteto francês.

Na fotografia, interessa-me a relação entre as bordas, o limite quadrangular e as relações formais que se estabelecem entre elas e a imagem arquitetônica. Interessa-me a planificação desses volumes e a representação perspectivada obtida através das projeções oriundas da visão monocular inerente ao dispositivo fotográfico.

As fotografias como documento do Passeio transformam-se em documento de trabalho para a pintura (82). Depois de obter uma coleção de fotos¹³³, seleciono as mais interessantes, determino o número de módulos/telas que pretendo trabalhar e fabrico em papel um novo visor, na maior parte das vezes, de formato quadrado, que faço deslizar sobre as cópias, empreendendo nova seleção, novo corte. Nesse momento, estou interessada nas relações entre as formas internas, nos limites do futuro bastidor da pintura, nas relações formais-espaciais entre os módulos, nas relações ortogonais, nas repetições entre linhas e planos internos e enquadramento.

No Passeio Arquitetural, existe uma ordenação sequencial, no tempo. Na pintura construída em módulos ao longo da parede, a sequência real do percurso não mais importa, porque é a partir de novas regras que é feita a seleção das imagens. Essas regras dizem respeito às formas, à cor, à sensação de contiguidade entre os módulos. O espaço arquitetônico representado, entre outras coisas, está a serviço da construção espacial da pintura.

Já não se trata aqui da experiência do Passeio Arquitetural em si, mas do documento desse passeio, que se transforma em documento da pintura. A partir dessa transformação, surgem na pintura dois percursos realizados pelo olhar: se há um movimento que o olhar empreende de forma perpendicular à parede, de fora para dentro, induzido pela construção espacial sobre o plano circunscrito pelo limite quadrangular da pintura única, existe também um movimento paralelo à parede. As pinturas se estendem sobre esta em forma de polípticos, linearmente e, em alguns casos, espalhadas em ordem diversa. Poder-se-ia dizer que aqui somos induzidos a uma espécie de *passeio pictural*, semelhante ao *travelling* no cinema, em que a câmera acompanha o assunto, movimentando-se para frente, para trás, para a direita, para a esquerda, para cima e para baixo. A estrutura modular do políptico implica um tempo de percurso diferente: não olhar uma só imagem, mas absorver várias, exige uma varredura do olhar que não é da mesma natureza do olhar em profundidade do quadro único.

¹³³ Normalmente, faço cópia em papel da maior parte dos registros fotográficos. Gosto de ter as imagens ao alcance da mão e em quantidade, pois a materialidade (cor, luz, textura) da cópia sempre estimula e gera idéias para a pintura.

3.3.3.1 O políptico e a fragmentação

A escolha pelo formato em polípticos das telas ou fotografias está a serviço da ideia de coleção e ordenação da fragmentação dos vários pontos de vista, bem como da utilização de um formato caro à história da pintura.

O políptico, ou *polyptyque*, designa um tipo de composição pictural caracterizada por vários quadros, constituindo juntos uma só obra. Segundo Michel Laclotte¹³⁴, o políptico pode comportar dois painéis (díptico), três painéis (tríptico) ou mais; esses painéis podem ser fixos ou móveis (*volets*). “Na verdade, etimologicamente, o termo *políptico* significa: várias dobras (na antiguidade, ele designava, segundo Littré, ‘as tabuinhas de escrita compostas de mais de duas lâminas ou folhas’ redobráveis); o termo deveria ser aplicado somente aos polípticos de *volets* fechados como as portas de um móvel, mas a história da arte recente estendeu a utilização da palavra às duas formas de composição, fixa e móvel”.

Desses polípticos faziam parte os retábulos (*retabulum*: *retro-* 'atrás de' + *tabula,ae* 'tábua'), que consistiam em polípticos religiosos de grandes dimensões instalados acima e atrás dos altares das igrejas e capelas. Já os polípticos de pequeno formato, geralmente dípticos ou trípticos, eram portáteis e de uso doméstico. Através de suas partes, quadro a quadro, e de modo hierarquizado, as passagens bíblicas eram *narradas*. Trata-se de uma composição praticada durante muitos séculos, tendo caído paulatinamente em desuso e por longo tempo após o aparecimento do quadro único de cavalete no final do século XV. Esta estrutura faz sua reaparição, de modo significativo, apenas em meados do século XIX. Os artistas simbolistas e os pré-rafaelitas, recuperando temas místicos, utilizam-se dessa estrutura em função da narrativa. Os Nabis o fizeram influenciados pelos biombos japoneses e pela fotografia. Conforme Monod-Fontaine, “no século XX (e mais ainda na metade do século), o políptico parece ter constituído uma forma privilegiada. Talvez porque este século esteja intimamente interessado pelos mecanismos da memória e por aqueles da produção de imagens multiplicadas no tempo e no espaço”.¹³⁵

De certa forma, seria possível dizer que, em meu trabalho, os polípticos guardariam alguma semelhança com o álbum e o arquivo. Conforme afirma André Rouillé sobre as funções da fotografia como documento, uma das grandes possibilidades

¹³⁴ Ver texto de Michel Laclotte no catálogo da exposição *Polyptiques: Le tableau multiple du moyen âge au vingtième siècle*. Paris : Museu do Louvre, 1990. p. 11.

¹³⁵ Ver Isabelle Monod-Fontaine em *Polyptyques*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1990, p. 210.

que o novo dispositivo apresentava no momento de sua aparição seria a sua capacidade de inventariar o mundo em imagens. Mas este inventário exigia uma ordenação classificatória. Surgem daí os álbuns e os arquivos. Conforme Rouillé, “já associada a esta utopia de colocar sistematicamente em imagens o mundo inteiro, a fotografia-documento, associada ao álbum ou ao arquivo, está investida pela marca de ordená-lo. Nesta vasta empresa, a fotografia-documento e o álbum (ou o arquivo) jogam papéis opostos e complementares: a fotografia fragmenta, o álbum e o arquivo recompõem a totalidade. Eles ordenam”.¹³⁶ Em certo sentido, os polípticos ordenam os fragmentos, mas as regras dessa ordenação advêm da pintura e das relações *en abyme* entre as imagens. Os polípticos assemelham-se aos álbuns, aos arquivos, aos catálogos, na medida em que são compostos por uma soma de fragmentos que tentam reconstituir e dar corpo à memória da pintura, na qual estão implicados o momento de produção e o momento de apresentação.

A fragmentação da imagem é derivada do corte espaço-temporal realizado pelo ato fotográfico. Ao realizarmos uma *tomada* de uma vista arquitetônica, por exemplo, inúmeras informações são deixadas de fora, e, no que concerne ao corte espacial, estas passam a fazer parte do que se chamaria de *fora de campo*. Comparando a pintura com a fotografia, Rouillé utiliza-se do que diz Benjamin sobre a diferença entre a ação do pintor e do *camera-man* no cinema: “a imagem do pintor é total, a do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõe segundo novas leis”.¹³⁷ Provavelmente Benjamin estaria referindo-se à pintura de um quadro único, pois, se pensarmos nos antigos retábulos ou nos polípticos modernos e contemporâneos, veremos neles impressas ideias de simultaneidade e fragmentação.

Olhar uma pintura única de uma vista arquitetônica talvez não nos leve à ideia de fragmentação. É a sua multiplicação de vistas e sua justaposição em forma de polípticos que enfatiza a ideia de fragmentação de espaço. Poder-se-ia dizer que certos polípticos assemelham-se à simultaneidade de vistas que as câmeras de vigilância de circuito interno nos proporcionam.

Mas, além de a fragmentação evidenciar-se através do formato da pintura em polípticos, ela também se manifesta dentro da própria representação quando a pintura representa *en abyme* um fragmento de si mesma, um fragmento da estrutura que a contém. O espaço de exposição, reunindo fragmentos que o representam, pode ser visto como um grande

¹³⁶ Ver Andre Rouille em *La photographie*. Paris: Gallimard, 2005, p.125.

¹³⁷ Ibid. p. 125

políptico no qual encontramos o rebatimento de seus vários pontos de vista, assim como entre os quadros que se referem uns aos outros. A estrutura de minhas pinturas em polípticos permite a utilização da fragmentação, multiplicação e repetição a serviço da autorreferencialidade.

1) Os polípticos são organizados lado a lado, linearmente ao longo da parede, em uma sucessão de pontos de vista diversos de um mesmo espaço, podendo haver algumas interrupções de imagem. As relações de contiguidade são formais ou de cor. *Inversões em branco* é um exemplo (Anexo 1).

2) Os polípticos são organizados lado a lado em linha contínua, mas fragmentam-se e desdobram-se em telas menores. As telas menores são constituídas por fragmentos, detalhes das telas maiores. Ver *Arquivo* (Anexo 33).

3) Os polípticos de maior número de repetição de imagem podem ser montados de duas formas. A primeira deve organizar-se linearmente ao longo da parede, utilizando-se alguns intervalos vazios da mesma medida das telas. Esta montagem intensifica a ideia de seriação, e os intervalos, funcionando como as interrupções em branco, evocam a possibilidade de geração de mais uma cópia ou apresentam-se como uma ausência na parede. A segunda forma seria quadrangular; a organização se dá através das relações tonais, como em um catálogo de cores. Nesse caso, evidenciam-se as diferenças de luz. Ver *Ensaio* (Anexo 7a).

4) Os polípticos perdem a constância modular e espalham-se pela parede. Este caso apresenta-se como estratégia de reunir sobre a parede várias representações de espaços distintos em constante referencialidade entre si, com o próprio espaço de exposição e os Documentos de Trabalho que serviram de referência para as imagens. O espaço da parede assume um papel ativo, como se fosse fundo para várias representações, de forma semelhante aos Gabinetes de Amadores do século XVII (quadros de Coleção).

5) No conjunto da exposição, o olhar é convidado a percorrer um caminho do quadro ao espaço expositivo, do quadro para dentro quadro e do quadro aos quadros. Seria possível dizer que, nesse percurso, existiria o rompimento do quadro-limite do quadro único, pois o sentido se dá a partir do rebatimento entre as partes em contínuo movimento.

3.3.4 O Documento torna-se obra

O objetivo de meu estágio no exterior estava dirigido à coleta bibliográfica sobre o tema de minha pesquisa e às visitas a museus e galerias, sendo que havia planejado um pequeno roteiro de viagem pela Bélgica e pela Holanda para ver ao vivo a pintura dos Países Baixos do século XVII, a qual eu vinha pesquisando. Não intencionava produzir novos trabalhos em pintura nesse período porque isso me exige estar de forma integral dentro do atelier. No entanto, residir durante oito meses na Maison du Brésil, vivenciando a riqueza das formas, cores e texturas do projeto de Lúcio Costa e Le Corbusier, desencadeou uma série de ideias para novos trabalhos. A partir de então, elaborei uma série de registros fotográficos da Maison, pensando nestes como documentos de trabalho para futuras pinturas. O resultado dessas fotografias surpreendeu-me e motivou-me a mostrá-las no espaço expositivo da Maison.¹³⁸ Dessa forma, daria continuidade aos meus projetos de *Espaços de Exposição* e às imagens *en abyme*. Entretanto, desejava mostrá-las como documentos de trabalho, como coleção, como inventário de pontos de vista, e não como fotografias ampliadas em grandes dimensões assumindo estatuto de obra. Talvez esse desejo de “coleção” viesse, também, da consciência de minha situação provisória. Nesse sentido, vinha-me à cabeça a ideia de *promenade architecturale* de Le Corbusier, no entanto, sem desejar estabelecer a sequencialidade do percurso. Pode-se dizer que as regras que estabeleci para a organização das fotos partiram de meus procedimentos em pintura.

¹³⁸ A exposição em questão, intitulada *Méthodes et mesures*, foi realizada em parceria com o artista e amigo Mário Azevedo. É importante salientar que esta exposição abriu e fez parte do *Seminaire Recherches du Brésil Contemporain*, em que participei da comissão organizadora juntamente com um grupo de residentes doutorandos de outras áreas, como sociologia, filosofia, antropologia e linguística. Este evento foi promovido pela *Association de Chercheurs et Étudiants Brésiliens* em France e pelo *Comité des Residents de la Maison du Brésil*, com o apoio do *Centre de Recherche sur le Brésil Contemporain-EHESS* e da *Embaixada do Brasil na França*, nos dias 15, 16 e 17 de maio de 2008. Neste seminário, apresentei o artigo “*La maison et l’espace de la mémoire*”. Como o artigo se tratava de uma análise das imagens da infância como Documentos de Trabalho na produção de alguns artistas, expor os meus Documentos parecia-me completamente apropriado.

Para realizar *Documents de travail* (Anexo 41), centenas de fotos foram capturadas, e como um *puzzle* os módulos foram montados. Estabeleci regras de cor, texturas e contiguidade espacial. Deslizar incansavelmente as fotos sob o plano branco vazado era como estar pintando. Era preciso que cada pequena janela dialogasse com as outras e que, ao iniciar outro módulo, este também se combinasse de alguma maneira com o anterior, fosse isso pelas formas, linhas, tipo de luz ou textura.

O formato do suporte, por sua vez, origina-se do formato dos visores em papel que habitualmente recorto para selecionar partes das fotografias que utilizarei como referência para a pintura. Sendo assim, o formato precário dos meus documentos de trabalho torna-se estrutura fundamental para compor essa rede modular. Percebendo a sua importância também como forma, ele deixa de ser mera moldura e passa a intervir na imagem. Uma das principais funções da moldura é separar o espaço do espectador do espaço da arte, o espaço de visibilidade e o espaço de representação. O *trompe l'oeil* barroco soube bem embaralhar esses limites. Como teria escrito Lebensztein sobre a moldura, “sua função é decisiva, normativa: ela regula, filtra, comprime, dimensiona, rejeita”.¹³⁹ Seria possível pensar a moldura ou o *passe-partout* como elemento de isolamento e ordenação do olhar. Nesse sentido, podemos voltar a pensar na ordenação de *Atlas*, de Richter, e em muitos dos arquivos contemporâneos que se apresentam em formato de grade, ordenando de maneira não-hierárquica os inúmeros fragmentos que os constituem. Em *Atlas*, o isolamento se faz necessário porque as unidades devem remeter a significados que estão além, fora da estrutura do arquivo em si.

Em *Documents de travail*, a coleção se apresenta de modo ambivalente. A moldura ultrapassa sua condição de limite, de borda, invadindo a imagem através dos vazados que se transformam em listras, planos que interceptam a imagem ou vazados quadrangulares que duplicam em dimensão reduzida a estrutura modular do todo (Anexo. 42, 42b). Toda interceptação ou padrão é estabelecido através de uma medida modular e acompanha as dimensões dos planos e listras de dentro da imagem. Tal estrutura modular remetia-me, novamente, às grades de azulejos utilizadas em trabalhos anteriores. A função de isolamento da moldura, normalmente apartada da imagem fotográfica, assume importância formal na medida em que dialoga com as próprias imagens nela contidas. As imagens, por sua vez, mesmo fazendo referência ao espaço expositivo e arquitetônico, ou seja, fazendo referência a algo que está fora da estrutura e sendo ordenadas conforme os

¹³⁹ Ver Jean-Claude Lebensztein em "A partir du cadre" in : *Le cadre et le socle dans l'art du 20^{em} siècle*. Dijon, Université de Bourgogne, 1987, p.6.

espaços específicos da Maison, foram distribuídas de modo a manter uma relação formal umas com as outras. Existe uma ordem interna entre as imagens e a estrutura que as compreende. Minha intenção foi criar uma estrutura ambivalente em que Documento e trabalho se tornassem uma coisa só.

Para tanto, a triagem de imagens fotográficas específicas foi imprescindível. Além das perspectivas, derivadas da natureza do dispositivo fotográfico, pois este foi concebido para manifestar a profundidade do mundo e das coisas, interessaram-me ainda mais as fotografias planas. Em alguns momentos, chega-se a perder completamente a noção de espaço perspectivado, e a imagem apresenta-se achatada: ora como plano único de cor ou textura, ora como sobreposição de planos. Aos meus olhos, muitas das fotografias parecem pinturas planas. A coexistência de espaços perspectivados e a interceptação destes por planos remontam às minhas pinturas de 2000 a 2003.

As inversões também estão presentes nesse trabalho. A fotografia foi inventada para reproduzir a profundidade. As fotografias planas estão na contramão deste mecanismo. A *platitude* fotográfica, conforme Eric de Chassey, contrapõe-se às características fundamentais da linguagem fotográfica: do ponto de vista espacial, apresenta-se antes de tudo como uma imagem bidimensional; do ponto de vista temporal, a duração é suspensa sem sugerir o menor princípio de narrativa; do ponto de vista semântico, a significação não se anuncia como devendo ser decifrada, mas parece se dar à primeira vista como neutralizada.¹⁴⁰ “Os bons modernistas – diz o autor – preferem falar de planaridade (*planéité*) antes que de platitude (*platitude*). Mas o contrário da profundidade é o achatamento, que deve ser entendido aqui em uma similar e tripla acepção: frontal e sem profundidade, sem duração, sem interesse nem narrativo nem simbólico”. As fotografias de cantos, paredes ou pontos de vista que sobrepõem mais de uma parede de cores ou texturas distintas podem ser inseridas nesse conceito.

Neste trabalho, retomo os mesmos procedimentos da série *(In)Versões*, jogando com o olhar intermitente, o vai e vem entre a superfície e a profundidade das imagens. A reorganização das imagens *plates* e perspectivadas dão origem a novas relações espaciais que são inerentes ao próprio trabalho, à nova configuração, e não ao referente, ao espaço real, ao espaço arquitetônico. Quando a moldura (os visores) invade o campo da imagem, nosso olhar é convidado a perceber o plano de representação, o limite entre o espaço representado e o espaço de visibilidade. De certo ponto de vista, a *platitude* e a

¹⁴⁰ Ver Eric de Chassey em *Platitudes: une histoire de la photographie plate*. Paris: Gallimard, 2006. Nesse sentido, interessam-me as fotografias de fachadas de Paul Strand.

invasão da moldura assumem o mesmo papel das interrupções em branco das pinturas, das incrustações e da *mise en abyme* do quadro dentro do quadro. Vejo esses procedimentos como suspensões de tempo e espaço que me levam a pensar nos mecanismos que engendram a imagem, que me tiram do espaço representado para perceber o próprio mecanismo que o engendra.

Quanto à representação *en abyme*, aqui ela se apresenta também de diversas formas: em relação ao espaço expositivo, quando foi mostrado na própria sala de exposições da Maison, cujas cores estavam presentes por todos os lados do ambiente; pela imagem dentro da imagem e pela moldura dentro da moldura. A rede modular, por sua vez, fazia menção também às sacadas vazadas de concreto e às janelas quadradas presentes nas fachadas (Fig.83).

Percebe-se que até então me referi a esta rede modular como *trabalho*, mas ele se apresenta também como documento para futuras pinturas. A intensidade da cor, de luz, algumas imagens sem nitidez e as variadas texturas me fazem pensar já em uma nova série, distinta da atual. O trabalho aponta para novas possibilidades em pintura e fotografia, em um incessante e infinito desdobramento.

4. TERRITÓRIO *EN ABYME*

4.1 O processo da pintura e a pintura do processo

Inversões em branco foi o primeiro trabalho que realizei no início desta investigação, e considero-o determinante pelo fato de ter sido interpelada por algumas surpresas durante sua fatura.

Havia realizado uma série de registros fotográficos do espaço de exposição onde esta pintura seria mostrada¹⁴¹. O espaço estava em reforma, e a poeira branca de massa corrida espalhava-se por todos os cantos. As fotos que obtive com uma câmera de pouca qualidade apresentavam certo aspecto pictórico resultante do esbranquiçamento do espaço e da falta de nitidez da imagem (Fig. 70, 70b.) A obtenção dessas imagens brancas veio ao encontro de meu interesse em inverter alguns procedimentos em pintura na tentativa de encontrar algo que me surpreendesse. O branco levou-me a experimentar uma palheta reduzida de cor, em contraposição com os trabalhos anteriores.

Esta pintura foi composta por 10 módulos de 30 x 30 cm, colocados lado a lado, determinando uma linha horizontal ao longo da parede. Ao iniciar a pintura dos dois primeiros módulos, coloquei as imagens fotográficas “emolduradas” por um visor de papel branco, artifício que me ajuda a selecionar parte da imagem. A princípio, tinha apenas a ideia de ir construindo

¹⁴¹ As imagens não são mais derivadas de revistas de arquitetura, e sim de registros fotográficos obtidos por mim de espaços arquitetônicos. Este fato, de certa forma, também se transformou em uma regra. Determinei, a partir deste trabalho, que os espaços representados nas pinturas serão de espaços fotografados por mim ou, no caso de lugares distantes, por pessoas conhecidas ou imagens presentes nos editais dos espaços de exposição. Quando faço o registro fotográfico, já procuro um tipo de estranheza espacial que será aplicada à pintura. Em 2005, ao elaborar um projeto de exposição para o Palácio das Artes em BH, recorri a uma amiga, Loraine Oliveira, que residia na cidade, pedindo que fotografasse de diversos ângulos o espaço de exposição que me interessava; pedi a ela que tentasse pegar ângulos estranhos, capturando elementos arquitetônicos que pudessem servir para a construção de minhas pinturas. Devido à nossa estreita amizade e permanente troca de ideias, e também por ser artista, Loraine, de certo modo, compreende o que quero dizer com ângulos “estranhos”. Seguindo, então, algumas instruções, ela o fez e enviou-me os registros fotográficos. O espaço de exposição interessou-me pelo fato de ser muito branco e, além disso, por ser um projeto modernista de Oscar Niemayer, aliás, como um grande número de centro culturais e museus, ou seja, instituições públicas brasileiras.

espaços arquitetônicos, módulo por módulo, jogando com diversos pontos de vista: de topo, de baixo para cima, frontal, aproximado, distante, etc. Agradava-me a quantia de módulos também pela possibilidade de repetição das imagens.

Durante o processo, com dúvidas sobre perder certa zona de pintura, resolvi fotografar as pinturas em andamento. Ao olhar pelo visor da câmera fotográfica, fui surpreendida por uma seleção que viria a ser, depois de revelada a cópia, uma imagem composta de quatro imagens. Senti que algo como um desvio estava acontecendo. Aquela imagem composta de quatro imagens - duas pinturas lado a lado e duas fotografias de referência abaixo delas – poderia ser um novo trabalho ou uma nova imagem a ser pintada. Optei pela segunda possibilidade e inseri esta imagem na sequência de espaços (Fig. 84a, 84b,84c).

Essa imagem, na verdade, gerou novas questões e procedimentos que vieram a determinar a presente pesquisa:

1) O espaço representado pela pintura é o “espaço de exposição”. O espaço representado pela foto é o “espaço da produção” da primeira representação. Eu estaria pintando o processo de pintar? Seria este o registro da gênese da pintura? Temos aqui a cópia da cópia? Pintando e fotografando e pintando o fotografado levar-me-ia para uma representação *en abyme*. Tal ideia parecia-me interessante, uma vez que uma tese em poéticas visuais deve tomar forma a partir do próprio processo de criação da obra, ou seja, nesse momento, percebi que não apenas a escrita estaria debruçando-se de forma reflexiva sobre o processo criativo, mas o próprio processo de constituição dessa obra também seria tomado como assunto da pintura e da fotografia em uma poética de autorrepresentação.

2) Além da representação *en abyme* do quadro dentro do quadro, existe o espelhamento das pinturas representando o espaço de exposição em que serão apresentadas. A que relações tal espelhamento aporta?

3) O dispositivo fotográfico passa a fazer parte, efetivamente, do processo de trabalho. Além de permitir a transformação de uma etapa da pintura, do processo, em motivo representacional, a fotografia, através de suas especificidades materiais (cor, formato, repetições) traz novas possibilidades à pintura? A *mise en abyme* dar-se-á, também, entre a pintura e o Documento de Trabalho? De que modos?

4) A fotografia, tomada como *documento de trabalho*, pode assumir o caráter de obra, dialogar lado a lado com a pintura e realizar, também, a *mise en abyme* entre pintura, fotografia e espaço expositivo. De que maneiras fotografia e pintura se contaminam mutuamente?

5) O recurso autorreferencial de colocar uma narrativa dentro de uma narrativa ou o quadro dentro do quadro é um procedimento muito antigo; podemos encontrá-lo já na antiguidade grega. A partir do Renascimento, estará cada vez mais presente nas representações, e na pintura dos Países Baixos do século XVII encontraremos os melhores exemplos. A literatura e o teatro modernos o utilizarão de forma contundente. No século XX, as artes visuais e o cinema dele farão uso, das mais diversas formas, na medida em que as linguagens estarão ocupadas em debruçarem-se sobre si mesmas. No entanto, a cada período da história, tal recurso estará vinculado a diferentes significados. Qual seria a pertinência de seu uso na contemporaneidade e, especificamente, em meu trabalho?

A *mis en abyme* nesta pesquisa irá perpassar e entrelaçar as três instâncias do trabalho artístico: a *mise en abyme* entre o *documento de trabalho* e a pintura (espaço de produção, as etapas do processo da pintura); entre a pintura e ela mesma ou entre a pintura e as outras pinturas que a acompanham no espaço de exposição (espaço da pintura em si, da pintura dentro dela mesma); entre a pintura e o espaço expositivo onde a pintura será mostrada (espaço de apresentação).

4.2 A representação *en abyme* como recurso autorreferencial

O termo *en abyme* é oriundo da crítica literária e foi cunhado por André Gide, em 1893, em seu *Journal* (1889-1939).¹⁴² A frase *en abyme* descreve o fragmento de um texto que reproduz em miniatura o texto em sua inteireza – o texto dentro do texto em uma duplicação especular. “Luc e Rachel também querem realizar seu desejo, mas enquanto que, eu escrevendo o meu, eu o realizei de maneira ideal (...)”, diz Gide ao iniciar sua análise. Gide recorre também à pintura e refere-se aos jogos de espelhos e, por conseguinte às *Meninas* de Velásquez. No entanto, diz ser, ainda, insuficiente:

Assim, nos quadros de Memling ou Quentin Metzys, um pequeno espelho convexo e sombrio reflete, a seu turno, o interior de uma peça onde se desenrola uma cena pintada. Assim no quadro de Velásquez (mas de modo diferente). Enfim, em literatura, em Hamlet, a cena da comédia e, aliás, em outras tantas peças. Em Wilhelm Meister, as cenas das marionetes ou festas no castelo. Na queda da casa de Uscher, a leitura que se faz de Roderick, etc. Nenhum destes exemplos é absolutamente justo. O que seria muito mais, o que diria melhor o que eu queria nos meus *Cahiers*, no meu *Narcisse* e na *Tentativa*, é a comparação com este que procede do brasão que consiste no primeiro colocando um segundo *en abyme*. Esta retroação do assunto sobre ele mesmo tem sempre me tentado. É o romance psicológico típico. Um homem em cólera conta uma história: eis o assunto de

¹⁴² A representação *en abyme* é um recurso metalinguístico: segundo Mora, “a metalinguagem está fundamentada na teoria das hierarquias da linguagem. Segundo esta teoria, é necessário distinguir entre uma linguagem dada e a linguagem desta linguagem. A linguagem dada é usualmente chamada “linguagem-objeto”. A linguagem do objeto linguagem é chamada “metalinguagem”. A metalinguagem é a linguagem na qual se fala da linguagem-objeto. A linguagem objeto é inferior à metalinguagem. Ora, inferior não comporta um valor, mas tão somente a posição de uma linguagem no universo do discurso. Por isso, a linguagem-objeto tem sentido apenas em relação com a expressão “metalinguagem” e a expressão “metalinguagem” tem sentido apenas em relação com a expressão “linguagem-objeto.” (...) Qualquer linguagem pode ser tomada como uma linguagem-objeto; qualquer linguagem que contenha expressões adequadas para descrever as características das linguagens pode ser tomada como uma metalinguagem. A linguagem-objeto e a metalinguagem podem ser, também, idênticas. Ver J. Ferrater Mora em *Dicionário de Filosofia*. Tomo III. São Paulo: Loyola, 2001, p. 1957.

A representação *en abyme* não é um recurso novo, na medida em que podemos encontrá-lo, segundo Foucault, Borges e Dällembach, na *Odisseia* de Homero, nas *Mil e uma noites*, em *Hamlet* e outros. No entanto, a *mise en abyme* torna-se um recurso muito mais recorrente a partir do modernismo e das teorias da linguagem. No século XX, tanto a literatura quanto as artes visuais, o teatro e o cinema (veja-se 8 e ½ de Fellini, 1963) utilizarão este recurso como forma de evidenciar as especificidades e estrutura da linguagem, enfocando-a como tema.

um livro. Um homem conta uma história não é suficiente. Ele precisa que seja um homem em cólera. E que haja um constante reportar entre a cólera deste homem e a história a contar.¹⁴³

Em *Le récit spéculaire*, Dällenbach traça um estudo minucioso do termo cunhado por Gide e sobre o sentido específico que este lhe confere. Com o decorrer do tempo, o sentido do termo foi ampliado pela crítica literária, e surgiu uma ampla variedade de estruturas narrativas sob esta denominação, mas poucas podem ser incluídas no conceito gideano de representação *en abyme*. Habitualmente, designa-se qualquer situação especular (do quadro dentro do quadro, do texto dentro do texto, do filme dentro do filme) ou de repetição como sendo *en abyme*¹⁴⁴, mas em Gide há um sentido preciso.

No próprio trecho citado acima, Gide, tentando uma aproximação com a pintura de Hans Memling (1433-1494), *Diptyque de Maarten van Nieuwenhove*, 1487 (Fig.85), de Quentin Metsys (1465-1530), *Le banquier et sa femme*, 1514 (Fig.86) e de Velásquez, *As meninas* (Fig.87), nos diz que nenhum destes exemplos seria exatamente justo ao que gostaria de expressar. Ou seja, nos três quadros citados acima, encontramos a representação de espelhos que circunscrevem um reduzido campo de representação dentro da representação principal. Estes espelhos apresentam-se de maneiras distintas e com funções também diversas. No entanto, tais espelhos não duplicam a cena que os contém nem em sua inteireza nem em fragmento. Na verdade, abrem e dão a ver outro ponto de vista, diverso daquele da cena representada. O espelho revela o que normalmente estaria excluído de nosso campo de visão. Vejamos os exemplos aos quais Gide estaria se referindo.

¹⁴³ Ver André Gide em *Journal (1889-1939)*. Paris:Pléiade, 1948, p. 41.

¹⁴⁴ A expressão *mise en abyme* não é gideana. Foi forjada por C. E. Magny (1950) a partir da interpretação do termo utilizado por Gide em seu *Journal* e está descrita, segundo Dällenbach, em *Histoire Du Roman Français Depuis 1918*, Paris: Seuil, 1950, no capítulo “La Mise en abyme” ou “Le chiffre de La transcendance”. Outros autores também utilizaram termos semelhantes, como *construction* ou *composition en abyme*. Os termos têm em comum a designação *en abyme*. Apesar de o leitor identificar o significado do termo com aspectos de vertigem, abismo, perda de referência, na verdade *abyme* é um termo técnico retirado da heráldica. Segundo Souza, “em um tratado de heráldica, encontramos a explicação de abîme ou abyme: É o centro de um escudo. Diz-se que uma figura está em abîme ou abyme quando ela está, com outras figuras, no meio do escudo, mas sem tocar nenhuma delas”. Ver SOUZA, O.M. “A mis en abyme em *Les faux-monnayeurs* de Gide”. Disponível em www.ufes.br/~mlb/fronteiras/texto.asp - acesso em 11/01/2009.

Aqui será mantida a grafia *en abyme* por ter sido a forma utilizada por Gide.

Em Memling¹⁴⁵, o painel da direita representa, em três quartos, o doador em prece. No painel da esquerda, encontramos a representação da virgem segurando uma maçã, com o menino Jesus ao colo. Atrás da Madona, há um pequeno espelho convexo que a reflete de costas, captando, igualmente, a imagem – segundo a inclinação fictícia dos *volets* – do doador. Na verdade, através da imagem do espelho, compreendemos como o pintor determinou a posição dos personagens. Pelo reflexo, entendemos que o doador fora colocado quase frente a frente com a virgem, pois o seu reflexo o mostra de perfil, em posição oblíqua. Ele se dirige a ela em prece quase do mesmo modo que nós, espectadores, a contemplamos. Além disso, cabe ressaltar que o espelho se encontra em apenas um dos módulos, fazendo referência, pela imagem indicial da presença do doador, que não se encontra presente no mesmo quadro, mas no quadro ao lado. Caso o módulo do doador fosse separado do da Virgem, como no caso de muitos retábulos cujas partes foram extraviadas devido às vendas a colecionadores, restar-nos-ia apenas uma imagem indicial de uma presença à cena. Semelhante ao reflexo do espelho côncavo do *Casal Arnolfini* de Van Eyck. No díptico de Memling, encontramos no espelho um procedimento autorreferencial em três níveis: um que se refere ao espaço que não é visível ao espectador, espaço às costas dos personagens; o reflexo das janelas que estariam às nossas costas e que ao mesmo tempo duplicam o formato dos dípticos; e a imagem refletida do doador, que está fora do quadro, ou seja, em outro quadro.

Em *Le banquier et sa femme*, Metzys coloca sobre a mesa, diante dos dois personagens, em posição oblíqua, um pequeno espelho convexo em direção ao espectador. Neste espelho, encontramos novamente outro ponto de vista do espaço interior onde um homem encostado à janela lê um livro. Além de indicar outra presença no ambiente, o pintor, através da janela, nos dá a ver o espaço exterior. Esta janela abre para a paisagem e para uma construção perspectivada que apresenta, de outro modo, a pintura de outra janela.¹⁴⁶ Na pintura de Metzys, encontramos mais um procedimento autorreferencial: a iluminura invertida da Virgem e do Menino, uma imagem dentro da imagem, uma laica e outra religiosa.

¹⁴⁵ Hans Memling foi um dos mais notáveis pintores flamengos (Seligenstadt, 1433 – Bruges, 1494). Esta obra encontra-se no Hospitaalmuseum em Bruges.

¹⁴⁶ Na pintura de Metzys, encontramos mais dois procedimentos autorreferenciais de espécies e funções distintas: a iluminura invertida da Virgem e do Menino seria mais uma imagem dentro da imagem. A porta aberta, no canto direito superior do quadro, por sua vez, além de prolongar o espaço interior, emoldura em formato de fresta a conversa de outros

Em *As meninas* de Velásquez, pintura que já foi objeto de inúmeras e instigantes análises, o espelho, dessa vez plano, reflete os reis de Espanha, que estariam fora da cena principal. Tal imagem leva-nos a crer serem estes os verdadeiros modelos do pintor representado no trabalho. Velásquez pinta *As meninas* ao mesmo tempo em que realiza seu autorretrato pintando aquilo que só podemos ver em hipótese, imaginariamente, o casal. A imagem que Velásquez, personagem, está em vias de pintar, ou em processo, é inacessível a nós, espectadores. O olhar do pintor em nossa direção, somado ao reflexo que vemos no espelho, gera outro espaço ficcional fora do quadro e do qual participamos ao lado do casal real.¹⁴⁷

Os três casos citados acima não são exatamente justos aos olhos de Gide porque não repetem a própria imagem dentro da imagem ou um fragmento desta dentro dela própria. Para Gide, não basta que exista uma narrativa literária de tema diverso dentro da narrativa maior. É preciso que seja a mesma ou um fragmento da mesma. Os três exemplos acima podem ser tomados como *en abyme* se dermos ao termo um sentido mais amplo. Nesse caso, poderemos considerar que estão *en abyme* por se tratarem de representações dentro de representações ou, ainda, no caso de Velásquez, a representação (ou autorrepresentação) ou a pintura sendo o próprio assunto da pintura.

Os espelhos, as janelas, as portas e o quadro dentro do quadro podem ser considerados metáforas da pintura e elementos que reafirmam o trabalho metapictural. Todos eles reafirmam, se o espelho é retangular, a estrutura do quadro-objeto. Janelas e portas têm a função de passagem, de entrada e saída do quadro ou mesmo, como as *vedutas* italianas, de ampliação do espaço pictórico. O espelho, por seu lado, mais aproximado do quadro dentro do quadro, trata-se de uma superfície de projeção como o próprio suporte da pintura. A imagem refletida no espelho é regida pelas mesmas regras da perspectiva linear. Por isso, muitas vezes pode ser considerado um quadro dentro do quadro. “O reflexo no espelho constitui uma meditação pictural sobre a relação entre produção de imagem e o modo de representação adotado pelo pintor”.¹⁴⁸

dois personagens. As portas, como as janelas, têm um papel fundamental como elementos autorreferenciais na pintura do Norte.

¹⁴⁷ Os três exemplos citados possibilitam leituras muito mais ricas e complexas do que proponho aqui. No entanto, é preciso determo-nos nas imagens dentro das imagens para não nos dispersarmos da análise que me proponho a fazer do termo *en abyme* empregado por Gide – ou seja, se é possível falarmos em representação *en abyme* nesses três casos e quais as diferenças que apresentam.

¹⁴⁸ Ver PHAY-VAKALIS, S. *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter*. Paris : L'Harmattan, 2001, p. 95. A autora refere-se ao espelho como emblema da pintura e como instrumento metapictural. A partir de uma investigação profunda sobre o papel do espelho na história da pintura, faz uma análise sobre a utilização deste por artistas contemporâneos, como Richter e Pistoletto.

Desde a Renascença, o espelho é dado como modelo do mundo real; em função disso, muitas vezes os pintores empregaram tratamentos pictóricos distintos no quadro e no espelho nele representado, de modo a dar maior realidade à imagem refletida.¹⁴⁹

Em seu tratado sobre a pintura, Alberti, ao delimitar o quadro como janela e espaço de projeção, apontara Narciso como sendo o primeiro pintor: “que outra coisa se pode dizer ser a pintura senão o abraçar com arte a *superfície* da fonte?”¹⁵⁰ Alberti refere-se aqui à superfície de projeção¹⁵¹ e à possibilidade de construir uma “nova arte”, capaz de representar de forma “verdadeira” todas as coisas do mundo. “O pintor se esforça para representar aquilo que se vê”.¹⁵²

No século XVII, conforme Melchior-Bonnet, o procedimento pictural da *mise en abyme* está estreitamente ligado à produção de espelhos. Os espelhos, as lentes ópticas, a câmara escura, ofereceram aos pintores novos instrumentos de conhecimento e de apreensão do real, graças aos quais o olhar pode descobrir simultaneamente o avesso e o direito e justapor, para compará-los, vários campos de visão.¹⁵³

A história do espelho e suas variadas significações e interpretações no decorrer do tempo são fascinantes; no entanto, para não nos desviarmos muito do assunto, caberia ressaltar o aspecto principal do espelho como objeto de autoconhecimento. Narciso, segundo a versão que nos dá Ovídio¹⁵⁴, sucumbe à morte por ter sido incapaz de discernir que a imagem refletida no espelho d’água se tratava de seu duplo, e não de outro, de quem se enamora. O ato de reconhecer e

¹⁴⁹ Importante ressaltar que é na Renascença que se inaugura a noção de sujeito e à qual a metáfora do espelho se vê agora vinculada – o homem visto não mais como reflexo de Deus, mas no exercício da consciência de si. Segundo Melchior-Bonnet, é através de um duplo olhar, introspectivo e mimético, que o indivíduo pode definir-se como sujeito: “a atenção voltada a si no espelho do ‘conhece a ti mesmo’ permite-lhe se apreender na soberania de sua consciência, enquanto que se constitui imagem no espelho do outro, ele torna-se espetáculo para si mesmo sob um olhar exterior: se ver e ser visto, conhecer-se e ser conhecido são atos solidários. Sob este duplo registro, se afirmou, através da história, a importância da consciência especular”. Ver MELCHIOR-BONNET, S. *Histoire du miroir*. Paris: Imago, 1994, p. 161.

¹⁵⁰ Ver ALBERTI, L.B., *Da pintura*. Campinas: Unicamp, 1999. p. 103.

¹⁵¹ De outro ponto de vista, seria possível ressaltar também aqui a superfície como espaço de projeção narcísica, de si, ou seja, que o olhar que pousa sobre a tela ou que a constrói está implicado em uma projeção de si. Como teria já nos teria lembrado Arthur Danto sobre uma afirmação proferida sabiamente por da Vinci: “todo aquele que representa representa a si mesmo”. Ver em DANTO, A. *Mark Tansey: visions and revisions*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1992, p. 26.

¹⁵² *Ibid.*: p.76.

¹⁵³ *Ibid.* p. 171. Conforme o autor, muitos pintores foram filhos de fabricantes de vidro, e alguns também fabricavam espelhos e os vendiam. Velásquez possuía, segundo consta em seu inventário, mais de dez espelhos.

¹⁵⁴ Ver OVIDE. *Les métamorphoses*. Paris: Flammarion, 1966.

distinguir a nossa imagem refletida como um signo, como uma representação destacada de nós mesmos, revela o fenômeno da racionalidade e de nossa capacidade simbólica.¹⁵⁵ O espelho faz parte de nosso cotidiano e seria mesmo impossível pensar a vida sem ele, pois tal instrumento, seja ele manufaturado ou derivado das superfícies lisas naturais, é o único que permite o conhecimento de nosso próprio corpo em sua inteireza.

A representação do espelho na pintura ou a presença de procedimentos especulares na literatura aponta para a autorreflexividade da própria obra, do processo de criação ou mesmo do autor. Há uma passagem no *Journal* de Gide que muito se assemelha à minha situação de perplexidade quando fotografei a pintura *Inversões em branco*, em processo, para depois pintá-la, ao questionar-me se estaria pintando o processo da pintura ou o ato de pintar. Diz Gide: “eu escrevo sobre este pequeno móvel de Anna Shackleton que, à rua de Commailles, se encontrava em meu quarto. Era lá que eu trabalhava; eu o amava, porque, no espelho duplo da escrivaninha, acima do tampo onde eu escrevia, eu me via escrever; entre cada frase, eu me olhava; minha imagem me falava, escutava-me, fazia-me companhia, mantinha-me em estado de fervor”.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Para Lacan, o estágio do espelho é descrito como inauguração e entrada ao mundo simbólico. Entre os seis e dezoito meses, o bebê começa a dar-se conta de sua imagem refletida no espelho. Tal fato é comprovado, segundo o autor, por todas as tentativas de movimento e repetição que ele empreende de forma lúdica diante de seu reflexo. Nesse momento, a criança percebe que não é uma extensão do corpo materno, mas dona de um corpo próprio. Inaugura-se, aqui, a percepção do próprio corpo como unidade não-fragmentada. “Basta compreender o estágio do espelho *como uma identificação*, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem – cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo *imago*. A assunção jubilatória de sua imagem especular por ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filhote do homem nesse estágio de *infans* parecer-nos-á, pois, manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito”. Ver LACAN, J. “O estágio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psiquiátrica” In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, pp. 96-103.

¹⁵⁶ Ver Andre Gide em *Journal 1889-1939*. Paris: Gallimard, 1951, p. 252.

Existe, aqui, uma questão fundamental a ser apontada: tanto em meu caso quanto no de Gide, apesar das diferenças que irei assinalar, tal fato só é possível em idealidade. Não se pode pintar o ato da pintura, pois ele é sempre novo, é sempre inaugural. A pintura é a própria presentificação do ato. Torna-se possível apenas representar partes do processo, do que já foi, mas não o ato. Tal situação estaria ao alcance do dispositivo fotográfico, que, diante do espelho, é capaz de fotografar-se fotografando. Emblemática é a fotografia-instalação *Authorization*, 1969, de Michael Snow (Fig. 88), apropriadamente definida por PhiDubois como “o próprio ato e sua memória”: “(...) as cinco fotos polaróide restituem-nos a história da obra ao mesmo tempo em que a fazem”¹⁵⁷. No caso de Gide, Dällenbach aponta uma defasagem entre o ver-se e o ato da escrita:

Nós guardaremos disso [desse depoimento], por nossa parte, dois ensinamentos: O primeiro, é que a especularização escritural se sustenta pela especularização imaginária, que permite ao sujeito da escrita fruir obsessivamente da imagem, figurando-o tal como ele se quer ver: escritor; o segundo, é que a captação imaginária, visando a reinstaurar a relação imediata e contínua de si a si está ameaçada, na *mise em scène*, pela descontinuidade e pela defasagem introduzidas no exercício mesmo da escrita! Gide esforça-se em vão em se figurar escritor por miragem narcísica, não lhe é possível *ver-se escrevendo em ato* tanto quanto não nos é possível pararmos para nos ver caminhando. “Eu me vejo escrever”, afirma ele. Mas logo enunciada, esta asserção encontra-se desmentida pela precisão seguinte: “entre cada frase eu me olhava”.¹⁵⁸

Aqui nós temos a superposição de duas ações: ver-se no espelho como escritor em ação – mesmo que de forma ideal, pois Gide para de escrever ao se olhar – e o ato da escrita. São dois eventos distintos e diacrônicos: a imagem refletida e a escrita. A observação de Gide fora feita em 1907, quatorze anos após ter definido em seus diários o conceito de representação *en abyme*. Ou seja, o assunto persiste ao longo dos anos como uma forte preocupação do autor. Mas Gide conseguirá com astúcia realizar na literatura o que percebeu de forma empírica e ideal, pois somente quando o autor realizar a especularização dentro da obra é que a *mise en abyme* terá se cumprido. “Para que esta forma se imponha, é preciso que

¹⁵⁷ Ver Philippe Dubois em *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 2000.

¹⁵⁸ Ver Lucien Dällenbach em *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil, 1977, p. 27-28.

outra condição seja preenchida: que se indique dentro da própria obra a especularização em curso – mais precisamente: que se tome esta última por assunto do ato que se executa”.¹⁵⁹ No romance *Les faux monnayeurs* (1925)¹⁶⁰, Gide concretiza ao extremo na literatura o que observara em sua experiência diante do espelho. A princípio, percebemos dois níveis na narrativa: em um primeiro nível, o autor constrói um romance cujo narrador relata várias histórias entrelaçadas por vários personagens; em um segundo nível, torna-se evidente a *mise en abyme*, pois um dos personagens, Édouard, é um escritor que está escrevendo um romance que leva o mesmo título da obra que o contém: *Les faux monnayeurs*. Édouard relata o processo de construção de seu romance em seu diário e em suas conversas. Mas nesses dois níveis existem, ainda, inúmeros e instigantes procedimentos autorreferenciais. Nesta obra, percebemos três níveis da *mise en abyme*:

- 1) A narrativa externa, a presença do autor.
- 2) As múltiplas facetas do narrador: este relata os fatos na terceira pessoa, mas grande parte das vezes conversa com o leitor, dirigindo-se a este empregando o pronome nós, fato que quebra a distância entre o espaço de ficção e o espaço real (onde nos encontramos). Desse modo, passamos, também, para dentro da ficção, mesmo que seja como *voyeurs*. Segunda característica: o narrador não é onipresente; muitas vezes nos diz, na primeira pessoa, não saber aonde os personagens vão, ou se jantaram, etc. Por vezes, ele não sabe dos fatos, tanto quanto nós.¹⁶¹ Alternadamente, o narrador coloca-se externo à narrativa (como é de uso tradicional) e interno a ela. Nesse movimento de vai e vem, ele entra e sai da ficção. E sai ainda mais quando se dirige a nós.¹⁶²

¹⁵⁹ Ver Lucien Dällenbach em *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil, 1977, p.28.

¹⁶⁰ Os Documentos de Trabalho de Gide para a construção desse romance são três fatos verídicos: 1) uma reportagem retirada de um jornal de Rouen, de setembro de 1906, referente ao bando de falsificadores de moedas que se reunia no Jardim de Luxemburgo; 2) o episódio dos falsificadores de moedas anarquistas de 7 a 8 de agosto de 1907; 3) a sinistra história dos suicídios de escolares de Clermont-Ferrand (5 de junho de 1909). A partir destes três fatos, o autor constrói seu romance com a intenção de “fundi-los em uma mesma intriga”. Ver GIDE, A. *Journal 1889-1939*. Paris: Gallimard, 1951, p. 20. O interessante é que somente ao final do livro tais fatos se tornam presentes. Ao contrário do que se poderia esperar, o curso da história não versa sobre os moedeiros falsos como tema principal, aliás, esses fatos aparecem de passagem, mas antes, parece que o autor se utiliza do fato como metáfora: por um lado, como crítica à hipocrisia social da época e, por outro, como uma autorreflexão do gênero literário e como crítica da tradição literária da época e da literatura comercial.

¹⁶¹ “O pai e o filho nada mais têm a se dizer. Deixemo-los”. Ou “Eu estaria curioso para saber o que Antoine terá contado a sua amiga cozinheira, mas não se pode escutar tudo. Eis a hora em que Bernardo deve ir ao encontro de Olivier. Eu não sei bem onde ele jantou esta noite, nem mesmo se ele jantou”. Ver André Gide em *Os moedeiros falsos*. Trad. Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 24.

¹⁶² No último capítulo da segunda parte, antes de entrar na terceira, sentimo-nos confusos ao iniciar a leitura do primeiro parágrafo. Não se sabe mais quem está falando. Em seguida, percebemos que é o próprio Gide, em primeira pessoa, que suspende a narrativa durante três páginas para comentar

3) O personagem do escritor, Édouard, que projeta, arquiteta, o romance ao longo da narrativa maior.

Os três níveis encontram-se articulados: o autor real, Gide, externo à narrativa, está representado dentro dela como o narrador e como o personagem, um dos quais é sempre um escritor (Édouard, na obra em questão). Além disso, um segundo personagem (o menino Boris Lapérouse, que apresenta características autobiográficas da infância de Gide), que vive o drama narrado, é também um duplo do autor, da mesma forma que o personagem-escritor e o narrador. Mas, somado a isso, fato interessante é que Gide, ao mesmo tempo em que escrevera o romance, construía também um diário de bordo dos *Faux Monnayeurs*, que veio a ser publicado alguns anos depois sob o título *Journal des Faux Monnayeurs*. Neste diário, o autor registrou em detalhe e de forma crítica e analítica o processo de construção do romance e de seus personagens. Mas como se isso ainda não bastasse, o autor transpõe, para dentro do romance, trechos de seu diário naquele que seria o diário de seu personagem-escritor¹⁶³. Ou seja, o que seria um documento à parte da obra, a teoria literária, passa a integrá-la, adicionando-se à obra o próprio processo de reflexão dela, o processo que a pensa, que a engendra.¹⁶⁴ Tal intenção ainda se duplica quando Gide a faz manifestar-se através da voz de seu personagem escritor. Em uma passagem do livro, o personagem do escritor, Edouard, vê-se compelido a relatar a seus amigos o andamento de seu romance *Les faux-monnayeurs*. Nessa passagem, torna-se evidente o uso empreendido por Gide de seu *Diário* e o significado e importância que lhe atribui. Não fosse ainda suficiente inserir trechos de seu Diário nos diários do personagem, Gide reflete, também, sobre a importância dos diários através dos diários de Edouard:

o andamento do livro e suas dúvidas sobre a finalização deste. Comenta sobre a natureza dos personagens, aqueles por quem tem maior simpatia e que valeu ter criado e aqueles que considera nefastos e que preferiria nunca mais encontrá-los. Ao mesmo tempo em que se refere a eles como sendo sua própria criação, trata-os como seres que assumiram vida própria, ao modo de Pirandello. Em razão disso, sentimo-nos extirpados inesperadamente do espaço de ficção para acompanharmos, no espaço real, as reflexões do autor. Ademais, quando se refere à falta de densidade de um de seus personagens, compara-o aos personagens que são exportados pela literatura da América. Nesse momento, evidencia-se a crítica literária, ou seja, o autor interrompe a narrativa, realiza uma autorreflexão sobre o romance em curso, para, em seguida, posicionar-se dentro do debate da crítica literária.

¹⁶³ Ver Andre Gide em *Os moedeiros falsos*. Trad. Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 167-168.

¹⁶⁴ Em *8 e 1/2*, de 1963, Fellini constrói um filme cuja história trata da crise de um diretor de cinema, Guido (Marcelo Mastroiani), envolvido na construção de um filme. Fellini, através de seu personagem diretor, infiltra em seu filme os seus próprios devaneios, memórias, fatos biográficos, somados às suas reflexões e angústias sobre o próprio ato de criação e a linguagem do cinema. O filme de Guido não se realiza, enquanto Fellini realiza o seu.

Edouard: Para dizer a verdade, do livro não escrevi uma linha. Mas já trabalhei muito nele. Penso nele todos os dias e todo o tempo. Trabalho nele de um modo muito curioso, que vou lhe contar: num carnê, anoto diariamente o estado desse romance em meu espírito, é, é uma espécie de diário que faço, como se faria o de uma criança... Quer dizer que, em lugar de me contentar em resolver, à medida que ela se propõe, cada dificuldade (e toda obra de arte é uma soma ou o produto das soluções de uma quantidade de pequenas dificuldades sucessivas), eu exponho e estudo cada uma dessas dificuldades. Se preferirem, esse carnê contém a crítica de meu romance, ou melhor, do romance em geral. Pensem no interesse que teria para nós um caderno semelhante escrito por Dickens, ou por Balzac, se tivéssemos os diários da *Educação Sentimental*, ou dos *Irmãos Karamasov*! A história da obra, de sua gestação! Seria apaixonante... mais interessante que a própria obra...obra...¹⁶⁵

Diante do que se expôs, pergunta-se, então, se esta passagem não estaria *pari passu* com o que foi dito no capítulo anterior sobre a importância que os arquivos e documentos de trabalho assumem na contemporaneidade. Gide já não nos estaria apontando para *os atos de fé* referidos por Valery, os quais habitualmente chegam até nós apenas como obra acabada? O desejo de Gide não seria o de trazer a público o avesso da obra acabada, no sentido já dado aos arquivos, ou seja, de exibir a obra *em se fazendo*? E este processo em que a obra se oferece ao leitor, referindo-se à própria natureza de sua construção, não colocaria o espectador em atitude reflexiva sobre a natureza da linguagem literária, de suas possibilidades, capacidades e transgressões? Cabe sublinhar que estas questões são plenamente passíveis de serem transpostas ao processo autorreflexivo que esta pesquisa propõe.

O que mais me parece instigante e que vai ao encontro do que busco em meu trabalho é o fato de que a *mise en abyme* realizada por Gide vai muito além do simples recurso de colocar uma narrativa dentro de outra. Ela visa a trazer o próprio processo de criação como assunto em um trabalho de autorreflexão da própria linguagem literária e, no meu caso, da pintura e da representação. Segundo Dällenbach, Gide reúne, em *Les faux-monnayeurs*, a história, a estética e a crítica da obra. Ou seja, o autor constrói uma narrativa (a história) constantemente intercalada, seja por meio da voz de seus personagens ou da

¹⁶⁵ Ver Andre Gide em *Os moedeiros falsos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1983, p. 168.

sua própria (quando interrompe a linearidade do romance), da crítica da obra em curso, bem como do debate literário da época. Desse último aspecto, encontraremos várias passagens em que o autor critica, por exemplo, tanto os procedimentos da literatura simbolista quanto os da literatura comercial americana em voga na época.

Em meu trabalho, trazer o processo de produção como assunto permite demonstrar o diálogo prolífico entre pintura e fotografia. Em *Opacidade* (Anexo 6), o que é registrado pela fotografia é o instante em que comparo a semelhança de cor entre o Documento de Trabalho e a pintura em andamento. Enquanto desenvolvia um políptico de cinco imagens derivadas de fotos bastante esverdeadas, resolvi afastar-me com a foto referencial na mão para comparar com a tonalidade da pintura. Queria examinar se o verde da pintura estava próximo ao da fotografia. Ao fechar um dos olhos e esticar o braço com a foto na mão, na tentativa de aproximar as duas imagens, elas, surpreendentemente, fundiram-se em uma só. Imediatamente coloquei minha câmera sobre o tripé e registrei a fusão. A imagem resultou inquietante, pois, revelada a cópia, não se conseguia discernir o que era pintura e o que era fotografia. A cópia fotográfica que a mão segura, medindo 10 x 15 cm, encontrava-se a dois metros de distância da pintura pendurada à parede, pintura cuja medida é 30 x 40 cm. Contudo, um detalhe denuncia o “engano”: a pintura pendurada à parede projeta uma suave sombra. Somente quem a percebe descobre o truque da imagem. O efeito ficou ainda mais forte quando a imagem digital foi ampliada para 75 x 115 cm. Devido ao aumento dos pixels, o brilho da imagem fotográfica assume um aspecto mais fosco e texturizado, semelhante ao da pintura. Além de o registro planificar e colocar em um mesmo universo as duas imagens, a fusão é intensificada pela aparente divisão em três blocos quadrados, resultantes das linhas de paredes e da diferença de luz.

Imitação, verdade, duplicação do real são questões caras a toda a história da arte ocidental, desde a antiguidade até o cubismo. Em momentos diferentes, a pintura e a fotografia viram-se incumbidas dessa função, mesmo que saibamos que de forma ideal, pois cada uma foi perpassada pelos limites de suas próprias convenções, bem como, em maior ou menor grau, de uma interpretação. Desde os anos de 1990, com o surgimento da fotografia digital e as possibilidades de manipulação através de variados programas, toda crença calcada na objetividade e veracidade da imagem fotográfica, por sua relação indicial com seu referente, é, definitivamente, posta à prova.

Sabe-se o quanto nosso acesso à realidade vem a ser relativo e como o conceito de réplica fidedigna outorgada à pintura e, posteriormente, à fotografia varia e se relativiza com o decorrer do tempo. É importante salientar que a própria

noção de realismo se trata de uma construção. O coeficiente de realismo dado a uma imagem está intimamente ligado às convenções dominantes em determinada época e cultura. Segundo Arnheim, este coeficiente muitas vezes se dá por comparação:

Boccaccio conta no *Decamerone* que o Pintor Giotto “era um gênio de tal excelência que não havia nada da natureza... que ele não representasse com o lápis, pena ou pincel de um modo tão fiel ao objeto que parecia ser a própria coisa ao invés de sua imagem; tanto era assim que, muitas vezes, o sentido visual dos homens se iludia com as coisas que ele fazia, acreditando ser verdadeiro o que era apenas pintado”. Os quadros de Giotto são altamente estilizados e dificilmente poderiam ter enganado seus contemporâneos se tivessem julgado o realismo por comparação direta com a realidade. Contudo, comparado com a obra de seus predecessores imediatos, a maneira de Giotto representar gestos expressivos, profundidade, volume e cenário pode, na verdade, ser considerada muito realista, e foi este desvio do nível de representação pictórica “normal”, que prevalecia, que produziu o efeito espantoso sobre os contemporâneos de Giotto. O princípio do nível de adaptação, introduzido em psicologia por Harry Helson, indica que um dado estímulo é julgado não de acordo com suas qualidades absolutas, mas em relação ao nível normal estabelecido na mente da pessoa. No caso da representação pictórica, este nível normal parece derivar-se não diretamente da percepção do mundo físico em si, mas do estilo das representações conhecidas do observador.¹⁶⁶

Logo que a fotografia surge, no século XIX, é tomada como espelho do real. Conforme Dubois, “de início a fotografia só é percebida pelo olhar ingênuo como um ‘*analogon* objetivo do real”, pelo efeito atribuído à semelhança existente entre a foto e seu referente. Nesse caso, segundo o autor, a fotografia parece mimética por essência.¹⁶⁷ Sem que a mão humana intervenha na imagem, através de um meio mecânico, automático e objetivo, a imagem é obtida sem passar pela interpretação, ou seja, a subjetividade de quem a produz. Tais ideias foram suplantadas ou deslocadas, com o decorrer do tempo, na medida em que novas teorias e discussões começaram a voltar-se para a análise das convenções que permeiam tanto a imagem quanto o dispositivo fotográfico, colocando à prova a ideia da fotografia como espelho do real, bem como do acesso objetivo desta à realidade.

¹⁶⁶ Ver Rudolf Arnheim em *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo:Edusp, 1980, p. 126.

¹⁶⁷ Ver Philippe Dubois em *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1993, p. 26.

O trabalho que acabo de descrever funde não apenas a estrutura formal das duas imagens, mas o poder ilusionístico de ambas. Somente a sombra projetada na parede, utilizando os termos de Marin, nos faz passar da *dimensão transitiva* à *dimensão reflexiva* da representação. A visão monocular da fotografia, com exceção das imagens estereoscópicas, muito difere de nossa visão binocular, da qual resulta nossa percepção da profundidade espacial. Quando o espaço tridimensional é projetado monocularmente para um plano, novas relações são criadas¹⁶⁸. Por vezes, como em *Opacidade*, coisas que estão atrás, em um plano longínquo, são trazidas em justaposição para frente e fundem-se às imagens do primeiro plano. O fotógrafo americano Lee Friedlander produziu, nos anos 70 e ainda recentemente, uma série de fotografias de paisagens urbanas tirando partido destas justaposições inusitadas que surgem apenas após o achatamento produzido pela imagem fotográfica. Em *Knoxville, Tennessee, 1971*(Fig.89), o ponto de vista tomado pelo fotógrafo justapõe um bloco de nuvens de formato triangular a uma placa de trânsito do mesmo formato, porém invertida. As nuvens localizadas ao longe parecem migrar ao primeiro plano, fundindo-se à placa. Tal fusão gera uma nova imagem, que provoca uma interrupção de sentido. Nesse momento, a imagem se planifica, e a natureza do espaço perspectivado da fotografia é, em certa medida, arruinada. Como escreve Stephen Shore com relação a *Knoxville, Tennessee*, “dizer que novas relações são criadas não significa que a placa de trânsito e as nuvens nesta fotografia de Lee Friedlander não estivessem em frente à câmera, mas que as relações visuais entre elas, a nuvem situada como algodão doce no topo da placa, é um produto da visão fotográfica”.¹⁶⁹ Em *Memphis, Tennessee, 2003* (Fig.89), o artista se utiliza do mesmo artifício, desta vez fazendo coincidir o cume de uma construção piramidal localizada a quilômetros de distância com o vértice da placa de trânsito em primeiro plano. Surge desta fusão uma forma semelhante a uma ampulheta, que preenche metade do campo da imagem. Nossos olhos oscilam entre o “realismo” da paisagem urbana e a “ampulheta”, como no conhecido teste do pato-coelho – nossos olhos oscilam entre a profundidade de campo e a planaridade, o achatamento da fotografia.

No romance de Gide, nós, leitores, somos alternadamente levados para dentro e para fora da ficção. Envolve-nos com os dramas de cada personagem e seu entrelaçamento para, na página seguinte, sermos lançados de forma reflexiva sobre a estrutura literária que os constrói. Em *Opacidade*, saímos do espaço representado no momento em que percebemos a sombra projetada e admitimos a dimensão reduzida da imagem fotográfica, indicada também por sua relação de tamanho

¹⁶⁸ Ver Stephen Shore em *The nature of photographs*. New York: Phaidon, 2007, p.42.

¹⁶⁹ Ibid, pp. 42-43.

com a mão que a sustenta. Em alguns casos, seria possível dizer que, tanto na literatura quanto na pintura, a *mise en abyme* ocasiona uma interrupção e, conseqüentemente, uma oscilação entre o interior e o exterior do livro ou da pintura, tornando-os, através do artifício, como teria dito Dällenbach, “reversíveis tal como um anel de Moebius”.¹⁷⁰

A *mise en abyme* não assegura a transparência do texto ou da pintura, ao contrário, ela opera de modo a colocar em suspenso o poder mimético da imagem. Como já teria apontado Dällenbach com relação ao *Elogio da Dialética*, de Magritte (Fig.90), com “o quadro dentro do quadro”, “o artista vira o *tromp l’oeil* contra ele mesmo, denuncia a ilusão pictural e trai “a ideologia da janela”, que domina a pintura ocidental desde a Renascença, substituindo-a pela ideia paradoxal de uma janela abrindo sobre o interior”¹⁷¹. Pergunta-se, assim, se a *mise en abyme* não teria, então, seguindo as ideias do autor, a função de embaralhar todo efeito “realista”, provocar uma falha na representação e, ao fazer isso, minar a ilusão referencial do leitor/espectador de modo que este assumira um ponto de vista crítico sobre a recepção, a produção do espetáculo e o espetáculo em si.¹⁷² Estas falhas ou interrupções infligidas sobre a imagem mimética são da mesma ordem do que Marin denomina de efeito de síncope em um texto ou imagem. Conforme explica o autor, a noção de síncope implica a ideia de corpo interrompido e, com ele, a consciência de si, diminuição súbita e momentânea da ação do coração com interrupção da respiração, das sensações e dos movimentos voluntários.¹⁷³ Ao mesmo tempo em que Marin aponta o efeito de síncope operado na *Condição Humana* de Magritte (Fig. 91), nos chama a atenção para o fato de que todo detalhe em *tromp l’oeil* no campo de uma representação, como a estranha presença de um pepino que parece sair do espaço de representação na *Anúnciação* de Crivelli, da caveira em anamorfose nos *Embaixadores* de Hölbein e, eu agregaria aqui, das pequenas moscas nos retratos holandeses, não teria outra função que criar um desajuste, uma síncope que provocaria uma suspensão de sentidos na pintura. Ou, como diria Marin, uma operação de passagem da *transparência* para a *opacidade* da representação, na qual nossa atenção estaria voltada para o significante, ao invés de ao significado. Seria possível dizer, então, que o recurso *en abyme*, as interrupções em branco, as incrustações e as repetições presentes em meu trabalho operariam nesse mesmo sentido.

¹⁷⁰ Ver DÄLLENBACH, L. “L’oeuvre littéraire et ses mis en abyme.” In : *Le Grand Atlas des littératures*. France : Encyclopaedia Universallis, version électronique 1990, p. 31.

¹⁷¹ Ibid. p.31

¹⁷² Ibid. p.31.

¹⁷³ Ibid. p.31.

Literatura e poesia são consideradas como linguagens do tempo, construídas de forma sequencial. O tempo, segundo Aumont, “é antes de tudo, do ponto de vista psicológico, a duração experimentada”.¹⁷⁴ À semelhança de outras artes narrativas, como o cinema e o vídeo, a sequencialidade e o tempo são impostos pelo dispositivo¹⁷⁵. A pintura, por sua vez, é considerada como uma das artes do espaço.¹⁷⁶ A apreensão de uma pintura se dá, habitualmente, de fora pra dentro e de uma só vez, em sua totalidade. A representação *en abyme* traria uma dimensão temporal à pintura? A representação *en abyme*, através da repetição, da duplicação da imagem, leva-nos em direção à ideia de seriação ou de uma circularidade infinita. Em Gide, a linearidade entre começo, meio e fim, comumente esperada em uma narrativa, é a todo momento interrompida pela interpolação de outro tempo, o tempo do processo da própria construção do romance. Em meus trabalhos, espaço-tempo de produção alternam-se com espaço-tempo de apresentação. Na literatura, toda história dentro da história, enquanto reflexiva, é necessariamente conduzida a contestar o desenvolvimento cronológico que ela respeita como segmento narrativo.¹⁷⁷ A fotografia, por sua vez, caracterizada pelo recorte espaço-temporal da realidade, ao participar desse processo, evidencia essas interpolações de tempo. No entanto, nesse caso, evidencia-se aqui o tempo impresso na imagem, o tempo da imagem e não o tempo imposto pelo dispositivo para a recepção completa da obra. Em *Opacidade*, além de toda implicação ilusionista arrolada acima, a fotografia apresenta-se como testemunha e memória do processo, principalmente quando apresentada conjuntamente ao políptico *Espaço de Exposição*. A pintura apresenta-se sempre como um *aqui e agora*, mas, quando reunidos os polípticos *en abyme* entre si e entre o espaço de exposição, a fruição e construção de sentido dá-se pela relação e rebatimento entre as partes. Não em uma sequencialidade temporal, como na literatura ou o cinema, mas talvez de forma cumulativa ou, seria melhor dizer, comparativa e oscilatória: de fora para dentro e de dentro para fora. É ao mesmo tempo e no mesmo espaço que todas as imagens se apresentam. Nas artes narrativas, a totalidade é

¹⁷⁴ Ver Jacques Aumont em *A imagem*. Campinas: Papirus, 1995, p.160.

¹⁷⁵ Ibid. p. 169.

¹⁷⁶ Esta diferença entre as linguagens foi bem descrita e desenvolvida por Lessing no Capítulo XVI de *Laocoonte*: “eu argumento assim. Se é verdade que a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes dos da poesia; aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados no tempo; se indubitavelmente os signos devem ter uma relação conveniente com o significado: então signos ordenados um ao lado do outro também só podem emprestar objetos que existam um ao lado do outro, ou cujas partes existem uma ao lado da outra, mas signos que se seguem um ao outro só podem expressar objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma a outra”. Ver LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. (SELIGMANN-SILVA, M. introdução, tradução e notas). São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 193. Sobre o assunto, ver também os comentários de WOLF, L. *Vie et mort du tableau: 2. La peinture contre le tableau*. Klincksieck, 2004, pp 19-21.

¹⁷⁷ Ver Lucien Dällenbach em *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil, 1977, p. 82.

reconstituída pela memória. Quanto à pintura e a relação entre o quadro dentro do quadro ou os quadros entre si, o sentido é construído pela comparação entre semelhanças e diferenças. Os fragmentos que compõem os polípticos são apresentados a um só tempo, e o espectador dispõe e determina o tempo de percurso, da varredura, enfim, da recepção da obra.

Outro ponto, levantado por Olga Maria de Souza, seria o aspecto tipicamente gideano de *mise en abyme* como autorreflexividade do próprio autor. Mais do que uma representação dentro de uma representação, trata-se aqui da colocação *en abyme* do próprio autor durante o percurso da criação. Em um parágrafo anterior à conceituação do termo, Gide explicita a relação dialógica entre o criador e a obra, o que muito se assemelha ao que penso sobre o processo de criação na pintura, da qual o recurso da *mise en abyme* seria a expressão mais eficaz:

Eu quis indicar, nessa *Tentative Amoureuse* [ensaio anterior ao *Faux monnayeurs*], a influência do livro sobre aquele que o escreve e durante a própria redação. Pois, saindo de nós, ela nos muda, ela modifica o andamento de nossa vida; como se vê em física esses vasos móveis suspensos, cheios de líquido, receberem um impulso, quando se esvaziam, no sentido oposto ao do escoamento do líquido que eles contêm. “Nossas ações agem sobre nós tanto quanto nós agimos sobre elas”, diz George Eliot (...). Nenhuma ação sobre uma coisa, sem retroação desta coisa sobre o sujeito que age. É uma reciprocidade que eu quis indicar, não mais nas relações com os outros, mas consigo mesmo. O sujeito que age é si¹⁷⁸; a coisa que retroage é um sujeito que se imagina. É, portanto, um método de ação sobre si mesmo, indireto, que eu dei aí; e é também, muito simplesmente, um conto.¹⁷⁹

¹⁷⁸ Conforme Souza, “o autor apresenta um sujeito desdobrado em um ‘si’ (*soi*) e um outro ‘que se imagina’ (*qu’on imagine*), onde o sujeito imaginado, que pode-se considerar o duplo literário, retroage sobre ‘si’ (*soi*), que é o agente do ato de escrever. Gide não se refere ao sujeito da escrita como *moi* ou como *je*, mas como *soi*. Guiado pela sua extrema sensibilidade ao caráter múltiplo das identificações constitutivas e na acurada capacidade de observação do sujeito e do ato criativo, Gide aponta os desdobramentos do eu e as diversas relações possíveis entre o escritor e sua obra, entre o escritor e suas personagens. Traz, enfim, contribuições valiosas sobre como pensar a representação do autor na obra, observações que convidam ao diálogo com o instrumental teórico psicanalítico que também traz algumas reflexões sobre o tema”. Ver SOUZA, O.M. “A *mise en abyme* em *Les faux-monnayeurs* de Gide”. Disponível em www.ufes.br/~mlb/fronteiras/texto.asp - p. 5 - acesso em 11/01/2009. Como nos diz Souza, tal tema é extremamente instigante para uma análise do ponto de vista psicanalítico. No entanto, não é o objetivo de minha investigação fazer uma interpretação do significado deste recurso metalinguístico, mas simplesmente analisar os modos como ele atua na autorreferencialidade da pintura e da fotografia.

¹⁷⁹ Ver Andre Gide. *Journal 1889-1939*. Paris: Gallimard, 1951, p.40.

A relação com o processo de criação da pintura guarda com isso alguma semelhança. Predetermino algumas regras para iniciar o trabalho: escolha das fotografias, seleção através dos visores, determinação de módulos e cor, dos planos e perspectivas e outros. Mas, no decorrer do processo, surgem acasos que ampliam as possibilidades de atuação. Olhar pelo visor da câmera e perceber a relação entre os documentos de trabalho e as imagens pintadas desencadeou uma série de novas ideias para pensar a representação em pintura. O próprio processo, o ambiente do atelier, alterou o percurso que eu havia me determinado. Nesse sentido, pode-se entender o processo de retroação mencionado por Gide. À primeira mancha realizada sobre uma tela, torna-se difícil detectar quem requisita quem. Nessa relação dialógica, a pintura ganha autonomia, e, quanto mais autofágica a obra se torna, mais visível se torna este processo. Na literatura, o romance duplicado é realizado pela duplicação do escritor-personagem. Na pintura, se não houver a duplicação do autor pintando a pintura duplicada, em forma de autorretrato, ainda assim há o sinal de autoria, pelo próprio gesto pictórico ao copiar-se a si próprio.

Conforme Dällenbach, na literatura, como *segundo* signo, a *mise en abyme* não coloca somente em relevo as intenções significantes do *primeiro* (a narrativa que a comporta), ela manifesta que é também um signo (ou que é apenas um signo), proclamando assim: eu sou literatura, eu e a narrativa que me contém¹⁸⁰ - o que pode ser estendido à pintura e à fotografia e, de uma forma genérica, à imagem dentro da imagem.

Enfim, para o que nos interessa e para tornar este conceito coerente e operatório, cabe sublinhar as características essenciais da *mise en abyme* a partir de Dällenbach:

1. Órgão de um retorno da obra sobre ela mesma, a *mis en abyme* aparece como uma das modalidades da reflexão.
2. Sua propriedade essencial consiste em salientar a inteligibilidade e a estrutura formal da obra.
3. Evocada através de exemplos emprestados a diferentes domínios (teatro, pintura, cinema, etc.), ela constitui uma realidade estrutural que não é apanágio do relato literário, nem somente da literatura.

Além disso, ainda seguindo o autor, a *mis en abyme* pode apresentar-se através de três formas:

¹⁸⁰ Ver Lucien Dällenbach em *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil, 1977p. 78.

1. A reflexão simples: um fragmento do trabalho demonstrando relação de similitude com o trabalho que o inclui. Em *Inversões em branco*, a fotografia do processo transforma-se, então, em motivo representacional para a pintura. Temos aqui a pintura da pintura, ou melhor, a pintura da fotografia da pintura. A representação *en abyme* se estabelece tanto em relação ao espaço expositivo quanto em relação ao quadro dentro do quadro. A pintura refere-se, assim, ao espaço fora do quadro e ao espaço do ou de “dentro” do quadro – ao espaço representado, ao espaço de representação e ao espaço de apresentação. Somado a isso, ainda temos a representação do próprio documento de trabalho que serviu de referência para a pintura, ou seja, um fragmento do espaço de produção. Seria possível pensarmos então que, no momento de exposição, encontraríamos uma interpolação de tempo e espaço. Com relação à pintura em si, temos aqui uma reflexão simples.

2. A reflexão ao infinito: um fragmento demonstrando a relação de similitude com o trabalho que o inclui, e ele mesmo inclui um fragmento demonstrando... (ex. os espelhos interpostos, a marca de requeijão *La vache qui ri*, etc.)

3. A reflexão aporística ou paradoxal: um fragmento que supostamente inclui o trabalho que o inclui. Quando a pintura *Cenário de produção de cenário de produção* (Anexo 49) for inserida na montagem de *Cenário de produção* (Anexo13), poder-se-á alcançar a reflexão aporística. Pode-se pensar, aqui, nas animações *en abyme* de William Kentridg, principalmente aquelas pertencentes à série “7 fragments for Georges Méliès”. A obra de Kentridg, aliás, apresenta-se como um bom exemplo contemporâneo de autorreferencialidade do processo. A obra do artista sul africano toma a sua própria genealogia como assunto. Em suas animações não assistimos à montagem de desenhos acabados e sim a própria obra em construção.

4. A estas três formas, eu adicionaria uma quarta, que seria a reflexão exterior, quando um quadro duplica outro quadro que o acompanha no mesmo espaço de exposição ou quando uma narrativa literária insere nessa narrativa elementos de uma narrativa que a precedeu, ou seja, quando o autor utiliza, em um novo livro, componentes de um livro anterior, não apenas como citação, mas como jogo especular entre as obras que leva o leitor/espectador a transitar de uma obra a outra. A *mise en abyme* dar-se-ia, então, levando-se em consideração o conjunto da obra do autor da qual o leitor deve ter conhecimento para poder identificá-la. Este é o caso da relação que Georges Perec empreende entre a *A vida modo de usar* e *A coleção particular*. Em pintura, veremos a operação deste recurso nos Gabinetes de Amadores de Guillaume Van Haecht (Anvers, 1593-1637), onde o pintor adiciona outra pintura de sua autoria, *Danaé* (1628), que leva sua assinatura, no

centro e em primeiro plano do *Le Cabinet d'Amateur de Corneille van der Geest lors de la Visite des Archiducs* (1628) (Fig.92). Em *L'Atelier d'Apelle*¹⁸¹, realizado posteriormente ao *Cabinet*, encontramos, novamente, só que desta vez no canto esquerdo e abaixo do quadro, a sua mesma pintura (Fig.93). Neste caso, não apenas se têm os quadros dentro do quadro, mas, entre estes, outro quadro cuja autoria é a mesma do quadro que o contém.

Em *A coleção particular (Un cabinet d'amateur, 1979)*, Perec¹⁸² parte da descrição de um quadro de Coleções que tem a si próprio, *en abyme*, representado. Além do tema, abordado a partir de uma incansável e minuciosa descrição de cada quadro representado, bem como da trama envolvendo questões de falsificação e originalidade, ficção e realidade¹⁸³, o autor arma um jogo de referências, remetendo o leitor ao seu romance maior e anterior, *A vida modo de usar* (1978). Cada quadro da *Coleção particular* apresenta um número seguido de uma minuciosa descrição do tema, bem como do autor (este muitas vezes é um nome de prestígio da pintura holandesa, como Veermer, por exemplo),¹⁸⁴ as dimensões, tipo de moldura, etc. O número do quadro refere-se ao número de um capítulo de *Vida modo de usar*,¹⁸⁵ e a descrição presente no primeiro deve estar presente de algum modo no aposento descrito no romance. Tal artilheiro leva-nos a ler de um livro ao outro. Como teria escrito Manet van Montfrans, *Un cabinet d'amateur* funciona como um retrovisor, à maneira do espelho do *Casal Arnolfini* ou *As meninas* de Velásquez. Pode-se captar não apenas o reflexo de *La vie mode d'emploi*, mas ainda aquele das concepções, procedimentos poéticos e temas que são forjados no curso do itinerário perecquiano.¹⁸⁶ Fato bastante curioso é

¹⁸¹ Segundo S. Speth-holterhoff em *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au siècle XVII*. Bruxelles : Elsevier, 1957, p. 104, esta pintura não estando assinada foi atribuída a van Haecht em razão da semelhança de estilo com a obra precedente e pela presença das mesmas obras que pertenciam à coleção de van der Geest.

¹⁸² No início desta pesquisa e em função de minha curiosidade pelo tema dos quadros de Coleções, também entrei em contato com a literatura de Georges Perec (1936-1982) e do grupo francês ao qual aderiu, em 1967, o grupo OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle), fundado por Raymond Queneau e do qual fazia parte também Ítalo Calvino. Este grupo fora formado por escritores e matemáticos dedicados à exploração das potencialidades criativas das regras formais da língua (anagramas, lipogramas, palíndromos, jogos de palavras, etc.). Na ocasião da pesquisa, pela curiosidade do título, fiz a leitura de *A coleção particular*.

¹⁸³ Ao final do livro, Perec, em seu último parágrafo, nos diz: “verificações conduzidas com diligência não custaram a demonstrar que, de fato, a maior parte dos quadros da coleção Raffke eram falsos, como são falsos a maioria dos detalhes desta narrativa, concebida unicamente pelo prazer, pelo gosto de iludir”. O importante é perceber que o autor dá a essa narrativa o formato de catalogação, diferentemente da estrutura da ficção, seja um romance ou um conto. Por isso, muitas vezes, como leitores, oscilamos entre a realidade e a ficção. Ver Georges Perec *A coleção particular*. S.P.: Cosac & Naify, 2004, p. 72.

¹⁸⁴ As descrições são tão precisas que o leitor fica em dúvida se a descrição refere-se a um quadro verdadeiro ou não, se existe ou se foi inventado.

¹⁸⁵ Ver Georges Perec em *Vida modo de usar*. S.P. : Companhia das Letras, 1991.

¹⁸⁶ Ver a pesquisa minuciosa de Manet van Montfrans: *Georges Perec: La contrainte du réel*. Amsterdam: Atlanta, GA, 1999, p. 290.

que Perec teria sido um apaixonado pelos quadros de gabinetes de amadores, tendo recorrido ao livro *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au siècle XVII*, de Speth-Holterhoff, como Documento de Trabalho para construir a catalogação de *A coleção particular*. Nesse caso, a pintura fora Documento para a literatura, como bem comenta Perec:

O outro ponto de partida é que desde sempre eu fui fascinado por estes quadros que costumamos chamar de “gabinete de amadores”. Eu conhecia poucos deles antes de começar o livro. Eu conhecia, sobretudo, dois que estão no Museu de Bruxelas e que haviam chamado muito minha atenção. Em seguida, quando entrei em contato com o livro [de Speth-Holterhoff], eu descobri muito mais, talvez duzentos ou trezentos. A idéia de um quadro que é ele mesmo um museu, que é a imagem, a representação de uma série de quadros e, por vezes, nestes quadros há ainda uma vez mais um quadro que é um quadro que representa uma série de quadros e etc. Estes *mises en abyme* sucessivos são algo que me agrada muito.¹⁸⁷

A *Coleção particular* de Perec, além de nos remeter à sua obra anterior, *A vida modo de usar*, reenvia-nos, constantemente, àqueles que foram seus Documentos de Trabalho. Não somente o autor se deixou inspirar na forma e na intriga pelo gênero pictural dos gabinetes de amadores, mas a tela que representa a coleção de seu personagem, Rafke, reenvia a um quadro representativo do gênero que podemos encontrar na Maison de Rubens, em Anvers, o *Cabinet d'amateur de Corneille van de Geest lors de la visite des Archiducs*, do pintor Guillaume van Hacht.¹⁸⁹ Somado a isso, segundo Montfrans, Perec teria colocado na boca de seu historiador de arte fictício trechos da obra de Speth-Holterhoff.¹⁹⁰

Relaciono estes jogos oscilatórios, entre uma obra e outra, à pintura *Cenário de produção* (Anexo 13,14,15,16), na qual encontramos a referência à parede do atelier, à montagem fotográfica do próprio espaço de exposição e à pintura de

¹⁸⁷ Ver citação em Manet van Montfrans em *Georges Perec: La contrainte du réel*. Amsterdam: Atlanta, GA, 1999, p. 287.

¹⁸⁹ Pintor que, por sua vez, como foi dito mais acima, também emprega a *mise en abyme* exterior entre duas de suas obras.

¹⁹⁰ Manet van Montfrans realiza um verdadeiro trabalho de detetive sobre a obra de Perec. Revela ao leitor uma fonte rica de cruzamentos, citações e referências que constituem os bastidores e a própria estrutura da obra do escritor francês. Montfrans detectou trechos inteiros dos estudos de Speth-Holterhoff sendo proferidos pelo personagem Lester K. Nowak em *A coleção particular*.

Inversões em Branco, que foi colocada na parede oposta a esta (ou abaixo desta, na mesma parede) na sala de exposição. Fotografar a parede do atelier durante o processo de trabalho proporcionou a reunião em uma só imagem de Documentos diversos: fotografias, desenhos, pinturas e o próprio suporte em branco. Esta foi uma estratégia encontrada para interligar pinturas de diferentes espaços expositivos em uma mesma exposição. Aqui, a representação *en abyme* amplia-se, fazendo menção ao espaço expositivo, a ela mesma, aos quadros expostos ao seu redor e aos Documentos de Trabalho. A cada exposição, esta pintura é fotografada e nova imagem pictórica ou fotográfica pode ser inserida ao seu lado. A parede do espaço expositivo transforma-se em fundo para diferentes imagens. Seria possível dizer que o espaço de exposição seria análogo ao grande romance “desconcentrado” de Gide,¹⁹¹ em cujo interior se multiplicam os procedimentos autorreferenciais e os diversos pontos de vista. Ou seja, *Cenário de produção* é composto pelas imagens dos Documentos de Trabalho e de outros quadros que foram realizados para outros espaços e que o acompanham na exposição.

Conforme Dällenbach, torna-se importante salientar que a raiz comum a todas as *mises en abyme* é, evidentemente, a noção de reflexividade, esta sendo entendida como retorno do Espírito (e da narrativa e da pintura) sobre seus estados, sobre seus atos.¹⁹²

Outro aspecto importante, ressaltado pelo autor, é que a reflexão não se trata nem de um símbolo nem de uma alegoria, embora possa guardar algumas semelhanças com estes. Não se trata de um símbolo “porque a relação existente entre o

¹⁹¹ É importante salientar que, para Gide, *Les faux monnayeurs* é a única de suas obras que ele considerou um romance. O autor tem uma definição própria de romance: “a propriedade essencial do romance, que o distingue da narrativa, é o fato de comportar uma diversidade de pontos de vista” (*Journal*), ou “o romance, como eu o imagino, comporta uma diversidade de pontos de vista, submetida à diversidade de personagens que ele coloca em cena; é por essência uma obra desconcentrada”. Ver o artigo de Olga Maria de Souza “A mis en abyme em *Les faux-monnayeurs* de Gide”. Disponível em www.ufes.br/~mlb/fronteiras/texto.asp - p. 10 - acesso em 11/01/2009. *Les faux monnayeurs* apresenta-se como um emaranhado de histórias. Cada pequeno capítulo narra a história de um personagem; aos poucos, essas histórias entrecruzam-se em novos pequenos capítulos mesclados pelos diários do personagem-escritor que reflete sobre os procedimentos literários e o vai e vem do narrador entre o mundo ficcional e real. O leitor é convocado a colaborar, a construir o sentido da obra, percorrendo o labirinto desenhado por Gide.

¹⁹² Dällenbach retira do dicionário a definição do termo *reflexivité*, adicionando a esta a colocação entre parênteses dos termos “du récit”: “entendue comme ‘retour de l’esprit (du récit) sur ses états et sur ses actes’” (P.Foulquié, *Dictionnaire de la langue philosophique*, Paris, PUF, 1969, p.620.)”. Nesse caso, adiciono e faço extensão à pintura. Optei aqui por traduzir *récit* por narrativa, no entanto, na língua francesa e em um sentido particular da literatura, o termo *récit* apresenta uma diferença do termo *narrative*. Conforme Soriau, em um sentido geral, o termo pode ser tomado como sinônimo de narração, entretanto, salienta que, em um sentido particular, hoje em dia chama-se *récit* o que não quer se dizer francamente nem romance nem narração de fatos reais. É um gênero que joga, em suma, sobre a ambiguidade de seu estatuto, na fronteira do testemunho e da ficção. Étienne Souriau. *Vocabulaire d’esthétique*. Paris: Quadriage/PUF, 2004, p. 1207.

sentido metafórico e o literal está instituída; e não se trata de uma alegoria, uma vez que não existe *a priori* uma relação de tradutibilidade entre os dois sentidos”.

Nem opaca nem transparente por ela mesma [a reflexão], ela existe sobre o modo de um duplo sentido (*double entente*) onde a identificação e o deciframento pressupõem o conhecimento da narrativa. Isto quer dizer que pertence ao *texto* [a imagem] operar a “analogia dando o análogo” e que, por consequência, a chave hermenêutica não pode em nenhum caso abrir o acesso a uma reflexão antes que a narrativa não tenha revelado a sua existência e a sua localização. Em outras palavras, menos figuradas, um enunciado se torna reflexivo pela relação de duplicação que ele admite com um ou outro aspecto da narrativa – o que, concretamente, significaria dizer que a emergência desta relação depende, de uma parte, da aptidão do decodificador em efetuar as substituições necessárias para passar de um registro a outro.¹⁹³

4.3 O quadro dentro do quadro

Segundo Borges, “ao procedimento pictórico de inserir um quadro dentro de um quadro corresponde nas letras o de interpolar uma ficção dentro de uma ficção”.¹⁹⁴ Mas nesses casos há algo de paradoxal: quando percebemos a ficção dentro

¹⁹³ Cf. Lucien Dällenbach. Op. Cit., 1977, pp. 62-63. A expressão *double entente* na língua francesa designa duplo sentido e ambiguidade, mas ao mesmo tempo o termo carrega também o sentido de acordo, compartilhamento. Conforme o dicionário Houaiss, na língua portuguesa, o termo *entente* designa entendimento internacional; acordo que visa à troca harmônica de ações. O autor coloca tal expressão em itálico, o que me leva a presumir que a percepção do aspecto ambíguo e oscilatório inerente aos processos reflexivos implicaria um acordo, uma coparticipação.

¹⁹⁴ Ver Jorge L. Borges em “Quando a ficção vive na ficção” in: “Textos cativos” in: *Obras completas*. Vol. IV. São Paulo: Globo, 1999, p. 504.

da ficção, como no caso de Gide, a narrativa maior parece assumir uma aparência de maior realidade, mas, ao mesmo tempo, quanto mais real ela nos parece, mais ficcional ela se torna¹⁹⁵ - e nós, como leitores, somos convocados ao jogo.

A representação do quadro dentro do quadro talvez seja o elemento autorreferencial mais direto e potente em pintura. Este procedimento duplica o espaço de ficção ao mesmo tempo em que salienta o estatuto de imagem da própria pintura. Em meus trabalhos, esta duplicação apresenta-se de diversas formas.

Em *Espaços de Exposição II*, os registros fotográficos do espaço foram realizados durante a exposição de desenhos da artista gaúcha Adauany Zimovsky.

Nessa ocasião, em julho de 2007, a convite do Museu do Trabalho, em Porto Alegre, eu iniciara um projeto de uma gravura em metal a ser executada no próprio atelier do Museu. Como estava com esta pesquisa em andamento, registrei o espaço de exposição para utilizá-lo como referência para a gravura *Espaço de Trabalho*¹⁹⁶. (Fig.94) Dos três espaços expositivos que utilizei até então, este assumiu o papel de maior significação, pois não se trata apenas de um local de exposição, mas reúne em suas dependências um acervo antigo de maquinários que nos contam e preservam a história do trabalho e mantém em funcionamento ateliês de gravura e escultura. Assim, além de espaço expositivo, trata-se de espaço de memória e espaço de produção. Este espaço reunia os espaços que haviam se tornado o tema das minhas pinturas. Além disso, havia para mim uma forte significação e identificação da ideia de *trabalho* com a manualidade e artesanaria da

¹⁹⁵ Muitas vezes, percebemos que os pintores diferem no tratamento pictórico utilizado no quadro maior e no quadro menor (ou os espelhos), tentando definir aspectos de ficção e realidade. Como vemos no cinema, por exemplo, certa alternância de cenas “reais” em preto e branco (como documentário) e o restante, a ficção, em cor. Mesmo que tudo se trate de ficção, o cinema utiliza-se daquilo que já virou convenção e pode ser decodificado pelo espectador.

Na literatura, Borges comenta a presença de dois níveis de ficção em *Hamlet* e as diferenças de tratamento: “Shakespeare, no terceiro ato de *Hamlet*, ergue um palco dentro do palco; o fato de a peça representada – o envenenamento de um rei – de certo modo espelhar a principal basta para sugerir a possibilidade de infinitas involuções (em um artigo de 1840, De Quincey observa que o maciço estilo exagerado dessa peça menor faz com que o drama geral que a inclui pareça, por contraste, mais verdadeiro. Eu acrescentaria que seu propósito principal é oposto: fazer com que a realidade nos pareça irreal)”. Ibid. p. 505.

¹⁹⁶ Foi gratificante a experiência da disciplina imposta pelo atelier de gravura. A cozinha lenta e paciente do processo, o ambiente de atelier, o manuseio do material são extremamente prazerosos para mim. A pintura, o desenho e a gravura me satisfazem pelo processo, pela plasticidade dos materiais. O tempo aqui é imposto pelos materiais, não por minha vontade, mas em uma relação dialógica e cheia de surpresas. Esta experiência se deu em julho de 2007. Seduzida pelo lugar, solicitei uma data para a realização de uma exposição especialmente para o local, pois o Museu do Trabalho, pelo seu próprio nome e significado, parecia-me o lugar ideal para a série *Espaços de Exposição* e de uma exposição especificamente de pinturas.

pintura, uma artesanania que muitas vezes parece estar na contramão da era tecnológica em que vivemos. O título atribuído à gravura *Espaço de trabalho* (Anexo 18) faz referência ao espaço de produção e exposição e, ao mesmo tempo, ao espaço de manufatura, de um processo lento, caracteristicamente intercalado pelas intervenções físicas e pelo pensamento, cuja impressão é o produto final, tornando-se documento desta série de incisões.

Quanto aos registros fotográficos que realizei para a exposição no local, estavam presentes os trabalhos de Adauany, que, mesmo se tratando de desenhos abstratos, dialogavam, em certa medida e através de suas manchas e linhas, com os elementos arquitetônicos do Museu. As imagens que escolhi como referência para a gravura (Fig.94) traziam pequenos desenhos quadrados vistos através das janelas e portas da sala que chamo de gabinete. Esses sobre-enquadramentos interessavam-me e faziam eco ao primeiro trabalho desta pesquisa, *Inversões em Branco*. Pintar o quadro dentro do quadro é o procedimento exemplar da *mise en abyme*. Se, em *Inversões*, eu realizei a cópia de minha própria pintura, na série para o Museu, pinte a obra de outra artista.

Somado a isso, sendo o Museu do Trabalho um espaço de conservação e de produção, fui atraída por uma grande prateleira nas quais repousam e são conservadas inúmeras pedras litográficas, matrizes de muitos artistas que já passaram por aquele atelier (Fig. 95). A forma como estão dispostas lembra uma grande biblioteca de pedras (e não seriam estas semelhantes aos ancestrais dos livros?). Nas suas “lombadas” estão os nomes de Xico Stockinger, Tomaselli e outros. Artistas de importância para a cultura local. Um verdadeiro arquivo de imagens em potência que se apresenta também como coleção de documentos. O registro fotográfico realizado a partir desta coleção originou a pintura *Arquivo* (Anexo 33,34,35). As linhas ortogonais das prateleiras estruturam a tela em forma de grade. A posição perpendicular à parede (ou à tela) da representação das matrizes dirige nosso olhar para a profundidade da pintura enquanto a multiplicação planar da representação de seus fragmentos, os planos chapados de cor e as listras nos remetem para a superfície da tela. *Arquivo* refere-se a conservação da memória e à repetição. Na matriz está gravada a história da imagem e o gesto do artista que podem, até que a matriz permita, multiplicar-se em abundância. Seria possível dizer que a pintura, *en abyme*, representa a história da imagens.

O quadro dentro do quadro está presente de diversas formas em meu trabalho: um fragmento do quadro repetido dentro dele próprio; um quadro de outro artista dentro do quadro, como o caso citado acima; e vários quadros e documentos da própria exposição rebatidos em um mesmo quadro.

Nesta pesquisa, pintura e fotografia são dispositivos construídos para serem oferecidos ao olhar. “Vêm dos olhos e aos olhos se dirigem”¹⁹⁷, parafraseando o que já teria dito Merleau-Ponty referindo-se à pintura. Mas cabe ressaltar que o olhar aqui requisitado não é o “olhar inocente”, da “visualidade pura”, mas um olhar constantemente perpassado e construído pelas convenções e informações de muitas naturezas. Assim, quando meu trabalho está sendo elaborado, existe a intencionalidade de provocar o olhar do outro, como ocorre nesta escrita, para a qual pressuponho a existência de um leitor – tento articular as palavras, procurando conduzi-lo a compartilhar minhas ideias ou refletir sobre elas. Por certo, trata-se aqui de uma intencionalidade, pois a precisão de como se dará a recepção apresenta-se imponderável. Portanto, a utilização da representação *en abyme* pode ser vista como uma aposta de um pacto entre o artista e o espectador.

Na representação *en abyme* como recurso metapictural, tem-se como objetivo deslocar o olhar do espectador do espaço representado, da imagem mimética para a intelecção do engendramento dessa mesma imagem. Estes artifícios têm a pretensão de colocar o espectador em posição, também, autorreflexiva, na medida em que será interpelado pelo processo de (des)construção dos próprios mecanismos da pintura, como se eu pudesse apresentar-lhe a pintura em seu avesso e direito e, nesse momento, ele se perceberia vendo (ou seria melhor dizer decifrando?). Como nos diz Chastel, “o quadro pintado dentro do quadro tem, por assim dizer, uma dupla ressonância: enquanto imagem ele reenvia à natureza (forma) e enquanto imagem de uma imagem ele reenvia ao intelecto (ideia). A exegese do quadro dentro do quadro produz o equivalente a um tratado sobre a arte”.¹⁹⁸

A representação do quadro dentro do quadro tem sido constante objeto de especulação na história da pintura, tanto do ponto de vista da prática quanto da reflexão teórica. Em 1983, Pierre Georgel e Anne-Marie Lecoq organizam uma grande e minuciosa exposição sobre o tema no Musée de Beaux-Arts de Dijon, na França. A mostra, intitulada *La peinture dans la peinture*, segundo Georgel, respondeu a três propósitos convergentes: prestar uma homenagem ao historiador francês André

¹⁹⁷ Mesmo que se pense na mediação da câmera, em meu processo, é o meu olhar que ainda seleciona e determina a imagem pelo visor.

¹⁹⁸ Cf. Andre Chastel. *Fables, formes, figures II*. Paris: Flammarion, 2000, p. 80.

Chastel; inaugurar as novas salas de exposição do Musée de Beaux-Arts; e reunir dez anos de pesquisa e reflexão sobre um tema seguidamente estudado, mas que lhes parecia, ainda, carente de ser desdobrado e analisado em seu conjunto.¹⁹⁹ A mostra reuniu, em uma metódica classificação por temas, um período de três anos de garimpo realizado pela dupla de curadores junto às coleções dos museus das províncias francesas, somado a alguns empréstimos do estrangeiro. O cerne da mostra, segundo Georgel, fora calcado na reunião daquelas imagens onde a pintura se toma a ela mesma como assunto e que podem ser encontradas desde a Idade Média. Essa exposição, bem como o detalhado catálogo que a acompanhou, tem sido referência a quem se dedica a pesquisar o tema.

Apesar de encontrarmos alguns exemplos do quadro dentro do quadro já antes da Antigüidade²⁰⁰, é a partir da Renascença e do surgimento do quadro único de cavalete que sua presença se tornará mais expressiva. O ponto auge da representação do quadro dentro do quadro dar-se-á no século XVII, em Flandres. Nesse momento, os pintores flamengos darão origem a um novo gênero pictural, chamado gabinetes de amadores. Tais pinturas caracterizam-se por representar uma sala inteiramente decorada de quadros, estátuas e curiosidades. Este gênero é especificamente flamengo, mesmo tendo sido praticado, com o passar do tempo, por pintores de outras regiões. Grande parte das vezes, trata-se de quadros encomendados pelos mecenas a fim de documentar e exibir suas coleções.

Os gabinetes de amadores ou quadros de coleção, como também são chamados, sempre exerceram sobre mim um grande fascínio. Durante meu estágio doutoral no exterior, tracei um pequeno roteiro de viagem, passando por Bruges, Bruxelas, Anvers, Den Haag e Roterdam, com o objetivo de vê-los ao vivo. Estas pinturas me fazem pensar na liberdade de representação que este gênero propiciava aos pintores. O quadro de coleção, além de muitas outras leituras que podemos dele fazer, permitia ao artista realizar, em uma mesma obra, pinturas de muitos gêneros: religiosa, histórica, retratos, paisagens e outros. Somado a isso, tal gênero exigia do artista um grande exercício quanto à diversidade das maneiras de

¹⁹⁹ Cf. Pierre Georgel. *La peinture dans la peinture*. Dijon : Musée de Beaux-Arts de Dijon, 1983, p. VII. Os dois curadores participaram, durante anos, dos seminários de pesquisa do historiador francês André Chastel. Chastel debruçou-se intensamente sobre o tema da pintura dentro da pintura, e tal exposição foi formulada e gravitou a partir das ideias desenvolvidas por ele. A mostra teve como objetivo, também, dar visibilidade àquelas obras tão ricas e tão pouco conhecidas do público por pertencerem às coleções dos museus das províncias francesas.

²⁰⁰ Segundo as pesquisas de Julian Gallego o procedimento de colocar uma representação dentro de uma representação, com uma demarcação quadrangular definida já está presente antes da História. Sobre o assunto ver Julian Gallego em *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Cátedra, 1984, p. 11.

pintar, ou seja, tratando-se da cópia de quadros de outros pintores, na sua maioria existentes, o pintor deveria procurar aproximar-se o melhor possível dos “originais” para que estes fossem reconhecíveis. Então, o pintor deveria pintar ao modo de Rubens, de Metsys, de Van Eyck e muitos outros. Ao me deparar com a pintura de Guillaume van Hacht *Cabinet d’amateur de Corneille van de Geest lors de la visite des Archiducs* na Maison de Rubens, encontrei representadas várias pinturas que estão hoje espalhadas em outras coleções. Em *L’Atelier d’Apelle*, realizado posteriormente ao *Cabinet* e encontrado no Museu Mauritshuis em Den Haag, localizamos no canto direito do quadro, como exemplo, *Le banquier et sa femme* de Metsys, hoje pertencente ao Museu do Louvre em Paris, e uma cópia do mesmo, realizada também por Metsys, no Musées Royaux des Beaux-Arts da Bélgica. Os quadros de coleção tornam-se verdadeiros documentos (ou seria melhor dizer verdadeiros catálogos²⁰⁰ de imagens?).

Mas outro detalhe curioso quanto às referências desses pintores vem a ser a cena composta pelos personagens, incluindo o proprietário da coleção. Tal cena, como é o caso de *Cabinet d’amateur de Corneille van de Geest lors de la visite des Archiducs*, de van Hacht, nunca havia ocorrido. Muitos dos personagens representados foram retirados de outras pinturas, como, por exemplo, dos retratos de Van Dick. Segundo afirma Montfrans, “apesar das aparências, do mesmo modo que os quadros presos à parede, todos os personagens, salvo o pintor, são representações em segundo grau, ou seja, cópias de cópias”.

Como documentos, estes quadros revelam preciosas informações sobre o contexto artístico e social da época: a relação entre os artistas e a organização das corporações, os colecionadores, os cientistas e os diletantes. Nessa época, Bruges havia decaído como pólo cultural, o que favoreceu o desenvolvimento de Anvers. Nesse contexto, a pintura gozava de grande importância e admiração, fazendo parte da vida de todas as classes sociais. Tanto o grande conhecedor quanto o simples burguês costumavam ornar suas casas com pinturas. Os grandes colecionadores, oriundos de classes mais abastadas, reservavam um aposento onde reuniam e tornavam públicos todos os seus objetos de desejo e admiração. De acordo com Speth- Holterhoff ,

²⁰⁰ Fato curioso é que, segundo Stoichita, o catálogo-livro reunindo um grande número de imagens, semelhante ao que conhecemos hoje, fará sua aparição seguindo os quadros de coleções. Conforme o autor, é em 1658 que apareceu, em latim, o célebre *Theatrum Pictorium Davidis Teniers Antverpensis*. Este catálogo reuniu 264 gravuras feitas a buril reproduzindo os “pastiche” que o pintor David Teniers havia feito das obras italianas da coleção arquiducal. Ver Vitor I. Soichita em *L’instauration d’un tableau: Métapeinture à l’aube des temps modernes*. Genève: Droz, 1999.p. 155.

Os amadores, os diletantes, os curiosos reuniam-se nestes lugares consagrados aos prazeres do espírito; eram apaixonados pelas obras de arte, os instrumentos científicos e as curiosidades da natureza. Só é possível compreender o estado de excitação que eles experimentavam em sua existência caseira, levando-se em consideração que estes intelectuais e negociantes conheciam, freqüentemente, o mundo exterior apenas através dos livros, das estampas, das curiosidades trazidas de lugares distantes. O homem que reserva a mais bela peça de sua casa a uma coleção de obras de arte não obedece unicamente ao desejo de cercar-se de um quadro digno de provocar a admiração de seus amigos; para este sedentário, as estátuas antigas – ou à sua falta, os moldes de figuras e de fragmentos célebres – estabeleceram o contato com a antiguidade; os vidros irisados, a louça de faiança, as conchas lhe falavam de países de outros mares; os instrumentos científicos alargavam sua compreensão do mundo. Os quadros, enfim, faziam-no penetrar em um universo de sonho, que o transportava para longe da realidade cotidiana, e o prazer estético vem completar o prazer da evasão. Assim, quando os pintores flamengos do século XVII evocam um *Gabinete de Amador*, quando eles nos mostram nesta sala os visitantes em contemplação diante de tesouros tão diversos, eles não buscam compor uma cena de gênero. Para além das aparências, eles exprimem uma verdade mais profunda e constroem em escala reduzida um mundo ideal; eles são o testemunho do gosto de sua época, onde eles fixam aspectos múltiplos, seguidamente contraditórios.²⁰¹

Os Gabinetes de Amadores nos trazem outra informação interessante, relativa ao modo de apresentação das obras. Nessas representações, percebemos que a parede do aposento se apresenta completamente coberta pelos quadros,

²⁰¹ Ver S. Speth-holterhoff em *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au siècle XVII*. Bruxelles : Elsevier, 1957. pp. 9-10. Neste livro, o autor faz um levantamento rigoroso sobre diversos Gabinetes de Amadores, muitos até então desconhecidos e pertencentes a coleções particulares. A interpretação dos quadros nos revela inúmeros dados do contexto histórico através do cruzamento utilizado pelo autor dos mais variados documentos de época. Muito interessante é a documentação relativa à presença fictícia ou não do encontro entre personalidades (reis, mecenas, intelectuais e artistas) nas cenas representadas, assim como a investigação da origem dos quadros representados dentro do quadro. Muitos desses são pinturas realizadas a partir de gravuras, não tendo o artista nunca entrado em contato com a obra original.

formando uma espécie de segunda parede. Vale lembrar que o modo de apresentação das obras está sempre interligado com a própria concepção de arte de determinada época. Este tipo de configuração espacial – *le mur à tableaux* – é um fenômeno moderno. Sua aparição, em Anvers, por volta de 1600, “é a consequência de uma transformação que concerne tanto à obra em si quanto à sua relação com o contexto. O quadro como retângulo transportável, a generalização da tela como suporte, a simplificação das molduras, o uso em voga do formato reduzido e o triunfo do colecionismo privado são as razões mais importantes”.²⁰²

Se, por um lado, os Gabinetes de Amadores nos chegam como um testemunho de época, fazendo menção a todo o contexto extra-quadro, ou seja, ao contexto histórico em que este tipo de representação está inserido, a realidade de dentro do quadro e as relações estabelecidas entre as imagens nos revelam associações de outra ordem. As leituras podem ser múltiplas.

A relação que se estabelece no interior de uma galeria tem como característica que cada imagem, cada quadro, que é uma entidade em si, tem por “fundo” o conjunto das outras obras. Nesse caso, torna-se “figura” para desaparecer pouco depois como “fundo” em relação a outras. Conforme Stoichita, “a contextualidade operante em uma coleção ocasiona – provoca mesmo – a situação autorreflexiva: perceber um quadro como ‘figura’ que se destaca de um ‘fundo’ é perceber uma obra de arte que se destaca (ou se projeta) de um (sobre um) ‘fundo’ que não é outro senão ‘a arte’”.²⁰³

O meu interesse por esse gênero pictural foi provocado pelo mesmo estranhamento causado em Périclès ao perceber que o próprio quadro se transformava em um espaço de coleção. O espaço pictórico torna-se espaço de apresentação. Quando este quadro é colocado dentro de um novo espaço expositivo, ao lado de outros quadros, a *mise en abyme* em sentido ampliado intensifica-se. De meu ponto de vista, os gabinetes de amadores são uma verdadeira exaltação à pintura.

²⁰² Victor I. Stoichita em *L'instauration d'un tableau: Métapeinture à l'aube des temps modernes*. Genève: Droz, 1999. p. 158. “*Le mur à tableaux* est un phénomène moderne, en contraste évident avec la tradition. Son apparition – à Anvers, autour de 1600 – est la conséquence d'un tournant qui concerne tant l'oeuvre d'art en soi que son rapport au contexte. Le tableau comme rectangle transportable, la généralisation de la toile comme support, la simplification des cadres, la vogue du format réduit et le triomphe du collectionisme privé en sont les raisons les plus importantes”.

²⁰³ Ver Victor I. Stoichita em *L'instauration d'un tableau: Métapeinture à l'aube des temps modernes*. Genève: Droz, 1999. p. 150.

4.4 A *mise en abyme* e a atualidade da *vista curiosa*

Em *L'instauration du tableau*, Stoichita dedica um significativo capítulo ao estudo dos gabinetes de amadores, traçando diferenças e semelhanças entre a pintura flamenga e a holandesa do mesmo período quanto ao aspecto metapictural presente em ambas. Em sua tese, o autor associa a pintura holandesa à *vista metódica* e a pintura flamenga à *vista curiosa*. Para Stoichita, a autorreferencialidade presente na pintura holandesa estaria vinculada à autorreflexividade do sujeito, ao Cogito cartesiano, enquanto os gabinetes de amadores estariam mais próximos do Teatro da Memória. Esse ponto é importante para a presente pesquisa, pois será que talvez hoje não nos encontramos mais próximos do colecionismo e da combinatória de imagens, característicos da *vista curiosa*, do que da referida *vista metódica*, apesar da distinção dos motivos e de nossa condição histórica?

Segundo Stoichita, a óptica cartesiana tem uma importância paradigmática para o campo visual do século XVII:

Se Kepler havia elaborado um novo modelo de imagem retiniana, que ele concebia como *pintura*, Descartes enfocava a percepção desta imagem-pintura por um olho que não aquele que a produzia. Eu não creio estar enganado buscando colocar toda uma tendência da intertextualidade pictural do séc. XVII sob o signo do “olho metódico”. (...) Os quadros flamengos de Gabinetes de Amadores constituíam a colocação em prática da visão *curiosa*, a pintura holandesa encarnará, ao contrário, a visão *metódica*. (...) Os critérios geográficos e religiosos puderam, sem dúvida, representar um papel importante na polarização do campo pictural do séc. XVII, mas a curiosidade e o método encontram-se, por vezes, em contato, apesar da brecha evidente que os separa. A Espanha, a França e a Itália encontram-se engajadas neste conflito (que é um conflito de paradigmas), mas é sempre a Holanda que nos oferece o manancial mais rico de modalidades onde o “método” investe o campo pictural. Poder-se-ia dizer dos pintores holandeses, parafraseando Descartes, que eles são “artesãos que se dedicam ao trabalho de precisão, e que têm o hábito de dirigirem seu olhar atenciosamente sobre cada ponto,

adquirindo assim o poder de discernir perfeitamente as coisas menores e mais finas”. Mas esta não é a única razão que permite considerar a Holanda como o território de predileção do paradigma metódico. Em efeito, se ela merece esse título, é principalmente pela maneira como os holandeses asseguram tematizar o ato da percepção pictural como percepção autorreflexiva. Assim como o pequeno personagem da Dióptrica, mantendo seus olhos fixos sobre o “linho branco” onde surgiria a imagem retiniana, o pintor holandês instala-se diante de sua tela para ver o que é a pintura.²⁰⁴

Stoichita relaciona a *vista curiosa* com o Teatro da Memória. Antes da invenção da imprensa, o treinamento da memória era considerado de vital importância para a sobrevivência e propagação do saber. Em vista disso, inúmeros dispositivos mnemotécnicos foram criados de forma a organizar e fixar as informações. No Renascimento, surgem projetos engenhosos, tais como o Teatro da Memória de Giulio Camillo, a quem Stoichita se refere. O Teatro da Memória tratava-se de um monumental projeto, ao modo de uma grande enciclopédia, onde todo saber necessário seria reunido²⁰⁵. Mas o curioso desse engenho é o formato e a maneira como as informações poderiam ser cruzadas e entretecidas, variando em graus de complexidade. Conforme Milton José de Almeida, o projeto deste Teatro consistia de uma construção em madeira que apenas uma ou duas pessoas poderiam frequentar de cada vez. Ao entrar nele, o espectador ficaria num ponto do palco e daí olharia para o auditório, vazio de pessoas. Textos, imagens e símbolos estariam posicionados em diferentes níveis e graus, em sete escadas ou rampas que saíam de sete pilares. Este Teatro, organizado por colunas e degraus (e graus), oferecia ao visitante escaninhos onde estariam textos notáveis e, penduradas em suas paredes, imagens também notáveis.²⁰⁵ Como ainda nos esclarece Almeida,

²⁰⁴ Victor I. Stoichita em *L'instauration d'un tableau: Métapeinture à l'aube des temps modernes*. Genève: Droz, 1999, 214-215.

²⁰⁵ Segundo Milton José de Almeida, *L'idea Del Teatro*, obra de Giulio Camillo que formula e descreve todo seu projeto para o Teatro da Memória, fora publicada pela primeira vez em 1550. Ver em *O teatro da memória de Giulio Camillo*. Campinas: Ed. Unicamp, 2005.

²⁰⁵ Milton José de Almeida em *O teatro da memória de Giulio Camillo*. Campinas: Ed. Unicamp, 2005, pp.14-15.

*Entre os textos e as imagens, com os textos e as imagens e, através dos textos e das imagens, o praticante da Arte da Memória estaria imerso num fluxo de informações variadas, relacionadas entre si em múltiplas direções, e, ao atrair para si as potências hermeneuticamente escondidas naqueles textos e suas palavras e imagens, ingressaria num movimento de transformação interior. (...) O Teatro, quase magicamente, transmitiria a sabedoria, principalmente pelo recurso da *imitatio* e da analogia, e promoveria, em seu espectador-ator, a interpretação e re-interpretação de seu íntimo, a sua transformação. Quem nele adentrasse visualizaria, espalhados em seus 49 degraus, os locais, os pontos nucleares, em que imagens textuais estariam articuladas a imagens visuais de forte apelo alegórico, fantásticas, cuja magia não só elevaria o escrito a uma dimensão visual, simbólica, como agiria sobre a memória, em movimento de recapitulação interior, intelectual e espiritual de outros textos e imagens já vistos. Esses locais e imagens promoveriam um espetáculo imitável e memorável.²⁰⁶*

O interessante nesse projeto é que o visitante, ao adentrar neste espaço, entraria em contato com textos e imagens sobre filosofia, literatura, ciências, religiões e arte, seguindo livremente por entre o material, numa rede inesgotável de relações, alusões e significações – traçando por si mesmo, a partir da coleção, as combinações que mais lhe parecessem cabíveis²⁰⁷.

Stoichita relaciona o Teatro da Memória com os gabinetes de amadores pela possibilidade de cruzamentos e processos intertextuais que podem ser estabelecidos dentro da imagem.

O autor ressalta duas situações importantes dentro do gabinete de amadores: “a *contextualização* das imagens da galeria propriamente dita e a *intertextualização* na galeria-quadro”.²⁰⁸ Este aspecto interessa-me, particularmente, pois assemelha-se aos rebatimentos de imagens que procuro propor em minhas pinturas, onde as quadros e Documentos representados dentro do quadro articulam-se entre si e com os demais quadros presentes no espaço de exposição.

²⁰⁶ Ibid., pp.. 14-15

²⁰⁷ Ibid., p.14.

²⁰⁸ Victor I. Stoichita em *L'instauration d'un tableau: Métapeinture à l'aube des temps modernes*. Genève: Droz, 1999 P. 157

Quando me questiono se não estaríamos, hoje em dia, mais próximos do colecionismo e da combinatória característicos do Teatro da Memória, vejo aqui alguma semelhança com o modo como hoje se enfrenta o armazenamento e o acesso à informação. Na cultura atual, que poderia ser vista também como a cultura da estocagem²⁰⁹, o computador, à semelhança da imprensa e do Teatro da Memória, visa a dar resposta ao mesmo tipo de problema, qual seja, a criação de mecanismos que organizem e fixem um manancial de informações que a memória humana tem dificuldade em reter. Mas o curioso também é perceber a semelhança entre a estrutura combinatória proposta pelo Teatro da Memória e os cruzamentos em rede, tão inseridos hoje em nossa cultura,²¹⁰ numa época de grande mutação cultural, em que se presencia o entrecruzamento entre as artes, as ciências e as humanidades. Desse modo, a semelhança encontrada não se reduz apenas à estrutura formal destes dispositivos, mas, antes, tais estruturas revelam algumas semelhanças entre as circunstâncias histórico-culturais que as exige.²¹¹ Para o que interessa, ainda mais, à presente pesquisa é a estocagem de imagens implicadas também nesse processo, ao qual a fotografia está inelutavelmente associada desde o momento de sua aparição. Nesse contexto, podemos evocar a ideia de *Museu Imaginário* de Maureaux, que hoje, com a possibilidade de distribuição e multiplicação em rede, tomou enormes proporções. Seria possível dizer, então, que a cultura da curiosidade está *pari passu* com a cultura fotográfica e digital em que estamos inseridos.

O ponto principal que quero alcançar, após essas comparações, vem a ser o questionamento sobre a atualização da *mise en abyme*, do quadro dentro do quadro, como procedimento autorreferencial do processo da pintura no contexto contemporâneo. A *mise en abyme* empregada em meu trabalho não apontaria de modo explícito para a intermediação da

²⁰⁹ Cabe lembrarmos aqui que também é nesse contexto que as atenções começam a voltar-se para a relação entre os arquivos de artistas como memória individual ou coletiva. Os arquivos, coleções e documentos de trabalho estão interconectados com a cultura de acumulação e preservação da memória.

²¹⁰ Arlindo Machado, em *Pré-cinemas e pós-cinemas*, chama-nos a atenção para a semelhança entre os projetos de teatros mnemônicos do Renascimento hermético-cabalístico, dos quais o de Camillo é o grande exemplo, e o desenho de aplicativos hipertextuais e hipermídias em geral, sobretudo no que diz respeito à associação de tópicos conceituais e ícones. A redescoberta da obra de Giulio Camillo tem servido de base para muitos autores que se dedicam a investigar as estruturas de arquivamento da informação atual e seus mecanismos de fixação e distribuição. Exemplo disso é o paralelo que traça Milton José de Almeida quando se debruça sobre o estudo dos arquivos e dos estúdios de televisão. Almeida investiga não apenas os modos de arquivamento e construção da memória coletiva, mas o modo seletivo e de distribuição do saber inelutavelmente ligado a relações de poder. Ver o artigo de Milton José de Almeida em "O estúdio de televisão e a educação da memória", disponível em <http://www.scielo.br/pdf/%0D/es/v25n86/v25n86a16.pdf>, acesso em 26/08/2009.

²¹¹ Ver Jean-François Chevrier e Claude Petry em "Le miroir, objet de spéculation" in : *À travers le miroir de Bonnard à Buren*. Rouen : Musée des Beaux Arts de Rouen, 2000, p. 26.

fotografia em seu processo de constituição? A *mise en abyme* na contemporaneidade não se apresentaria como uma interrogação sobre as capacidades da pintura dentro do que se poderia chamar de “cultura fotográfica”? Nesse processo autorreflexivo, não está em questão apenas aquilo que poderia ser visto como “o próprio” da pintura, seus elementos essenciais, mas a sua capacidade de se mesclar e se constituir através do outro, nesse caso, a imagem fotográfica. Como já teria dito David Reed, “a pintura é a enfeitada/cativa ante os olhos frios da reprodução mecânica e pode fitar de volta da mesma maneira”.²¹² É nesse movimento de mão dupla, instaurando um *território partilhado*, que pintura e fotografia, *en abyme*, podem interrogar-nos sobre os processos de representação em que artista, obra e espectador estão implicados.

4.5 Por que a força da *mise en abyme* reside na representação?

Na passagem do século XIX para o século XX, o quadro dentro do quadro tornar-se-á uma presença recorrente. Aqui vale lembrar do *Portrait d'Émile Zola*, de Édouard Manet, de 1868 (Fig. 96). Esta pintura é repleta de citações e referências, tanto em relação à estreita amizade entre o pintor e o escritor, que se estabeleceu em virtude do embate travado pelos dois frente à crítica da época, quanto às imagens que motivavam o pintor. Nesta pintura, encontramos uma série de elementos autorreferenciais: no canto direito e acima da tela, podemos observar um pequeno estudo de outra pintura de Manet, de 1863, a *Olympia*, que se poderia definir como uma *mise en abyme* exterior; um Documento de Trabalho, ou seja, uma reprodução de uma obra de Velásquez, artista que era uma referência importante para o pintor; e uma gravura japonesa. Nesse caso, vale lembrar que o contato com a arte japonesa, com sua planificação de cores, influenciara, em certa medida, os pintores da segunda metade do século XIX. Se observarmos bem, o achatamento das vestes negras de Zola, que causou escândalo na época, estabelece um diálogo com as vestes negras da gravura japonesa que vemos acima. Outro elemento autorreferencial presente na obra pode ser encontrado sobre a mesa; em meio a vários volumes, o pintor nos dá a ver, astuciosamente, o estudo que Zola publicara, um ano antes, sobre sua vida e obra. O que nos parece o título do manuscrito

²¹² Ver David Reed no painel de discussão: “The mourning after: panel of discussion” in: *ArtForum*. March 2003. FindArticles.com.04 Feb.2007. http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_41/ai_98918657, acesso em 12/02/2007.

– MANET – torna-se, ao mesmo tempo, a assinatura da obra que contemplamos. Esta pintura entrelaça os vários aspectos que constituem o contexto em que ela e o próprio pintor se encontram: sua produção e sua crítica.

Bonnard, Matisse, Picasso e muitos outros artistas modernos fizeram, de modos distintos, uso do quadro dentro do quadro. Mas ninguém como René Magritte transformou este motivo em uma verdadeira interrogação sobre os mecanismos da representação.

Sobre *A condição humana* (Fig.91), onde um quadro se sobrepõe à paisagem, Magritte comenta: “eu coloquei, em frente de uma janela vista pelo interior de um quarto, uma pintura que representa exatamente a parte da paisagem escondida pela visão da pintura. Assim, a árvore representada na pintura esconde a vista da árvore situada atrás dela, fora do quadro. Ela existia para o espectador como se ela estivesse, simultaneamente, em sua cabeça [imaginação], no interior do quarto na pintura e no exterior na paisagem real. É como vemos o mundo: estando fora de nós mesmos, mesmo se a realidade seja apenas uma representação mental do que experimentamos no interior de nós mesmos”.²¹³

Em meio a todas as subversões efetuadas pelos artistas modernistas sobre a linguagem pictórica, Magritte desenvolve, à primeira vista, uma opção pictural assentada na representação fidedigna dos objetos. Não abre mão do *tromp-l’oeil*, do modelado e do claro-escuro. No entanto, o que é surpreendente no artista é o fato de utilizar-se do tratamento pictórico tradicional, apoiado em critérios de semelhança, para colocar em xeque o próprio conceito de semelhança. O artista subverte a própria linguagem em que se insere.

Segundo Magritte, “assemelhar é apenas um ato do pensamento, enquanto comparar semelhanças é um ato intelectual”.²¹⁴ Partindo desta premissa, Magritte colocará à prova os hábitos mentais do observador. Segundo De Fusco, em Magritte, “o que conta não é a obra em si mesma, o seu valor formal, mas o processo intelectual que a obra desencadeia na mente de quem a observa, perturbando as suas tranqüilas expectativas teóricas e visuais. O quadro oferece-se como um enigma, ou melhor, como uma charada ou um teste”.²¹⁵

²¹³ Citado por ANKER, V. e DÄLLENBACH, L. em « La réflexion spéculaire dans la peinture et la littérature récentes in : *Art international*. Vol. XIX/ 2 février 1975. p. 28.

²¹⁴ Ver depoimentos do artista no livro de Jacques Meuris. *René Magritte*. Lisboa: Benedikt Taschen, 1993, p. 83.

²¹⁵ Ver Renato de Fusco em *História da arte contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença Ltda., 1988, p.196.

Em Magritte, a *mis en abyme* se realiza em uma obra de natureza eminentemente figurativa. No entanto, a noção de *mis en abyme* pode, também, ser aplicada à pintura não-figurativa, sendo que, neste caso, tende a perder sua pertinência e sua virtude operatória, pois, refletindo tudo, a autorreflexão generalizada acabaria por não refletir mais nada. Nesse caso, estaríamos diante de uma afirmação, de uma redução tautológica. Penso aqui no *Branco sobre branco* de Malevich, que de certa forma coloca *en abyme* a estrutura formal da tela, o quadrado dentro do quadrado. Em vista disso, conclui-se que a força deste recurso reside em sua relação com a representação e com sua dimensão transitiva, ou seja, da atividade mimética nela implicada. Entendo por atividade mimética a capacidade inerente ao homem em comparar e identificar semelhanças.²¹⁶ Acredito que tanto na fatura, quando copio uma imagem, quanto quando me torno espectador, um jogo de comparações e identificações principia. Diante da *Condição humana* de Magritte, reconheço uma série de figuras que me remetem, através da sua semelhança, a uma experiência extra-quadro: o interior de um quarto, uma janela, a paisagem e um quadro no cavalete. São todos objetos que vivencio na realidade, mesmo se, utilizando as palavras de Magritte, esta realidade seja apenas uma representação mental do que experimento no interior de mim mesma. Quando realizo uma pintura buscando uma maior semelhança possível com o referente, estou apostando em uma coparticipação do espectador, calcada também em sua capacidade de comparar e reconhecer semelhanças. Nesse sentido, estabelece-se uma espécie de espaço de jogo, de pacto, semelhante ao proposto pela ficção literária, em que critérios de verdade ou falsidade não fazem o menor sentido.²¹⁷

Nesse processo, tanto do ponto de vista da prática quanto da recepção da imagem, a relação que se estabelece entre o referente (a arquitetura ou a fotografia da arquitetura, por exemplo) e a sua representação (a pintura) deve guardar alguns traços mínimos reconhecíveis. Este reconhecimento é o que possibilitará ao artista ou ao espectador traçar semelhanças. A semelhança, conforme Magritte, é um ato do pensamento, não pertence aos objetos. “Ela assemelha transformando o mundo que se manifesta invisivelmente (ideias, sentimentos, sensações) e que se manifesta visivelmente (pessoas, céus, montanhas, móveis, sólidos, inscrições, imagens, etc.).”²¹⁸ Seria possível dizer que, neste processo de

²¹⁶ Aristóteles já teria apontado em *A Poética*, referindo-se às duas causas que teriam dado origem à poesia: que imitar é natural ao homem desde a infância, pois, pela sua capacidade de imitação, adquire seus primeiros conhecimentos. A segunda causa seria que todos têm prazer na imitação. Um prazer calcado no conhecer. Ver Aristóteles em *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.

²¹⁷ Pretendo distanciar-me aqui daquelas interpretações dos textos platônicos que discutem o estatuto de verdade ou falsidade da pintura mimética.

²¹⁸ Ver René Magritte em *Écrits complets*. Paris: Flammarion, 2001, pp. 579.

assemelhar, estariam imbricados percepção sensorial, imaginação, memória e intelecto. Em princípio, é preciso que haja o reconhecimento através de uma analogia com o modelo; nesta analogia estão implicadas, como condição, uma existência e uma medida mínima de aspectos relevantes.

Sem o recurso à mistificação – nos diz o artista –, a arte de pintar não se concebe como arte de descrever o invisível. A pintura é asseguradamente imprópria a enunciar ideias, expressar sentimentos e a definir sensações. A arte de pintar não pode, verdadeiramente, se limitar à descrição do pensamento que se assemelha ao que o mundo lhe oferece de visível. A inspiração é o evento em que o pensamento tem o poder de invocar o mistério sem o qual o mundo nem o pensamento seriam possíveis.²¹⁹

Diria, ainda, que a inspiração, utilizando o sentido literal do termo como sendo a entrada de ar nos pulmões, se apresentaria como um movimento de comunicabilidade entre o mundo e o corpo, o mundo e o *Espírito*. Inspiração e expiração transfiguradas em imagem.

Em “A doutrina das semelhanças”, Benjamim, em uma construção *en abyme*, assemelha para falar da semelhança. Ao autor interessa o quanto a *faculdade mimética*, “a capacidade suprema de produzir semelhanças” da qual o homem é dotado, influencia e determina a linguagem. Para tanto, irá valer-se da comparação entre o processo que engendra a leitura dos astros pelos antigos, a astrologia, e o processo que engendra e possibilita a linguagem para falar de uma semelhança

²¹⁹ Idem, p.579. Importante perceber o termo usado por Magritte: *Inspiração*. Inspiração e Espírito têm em comum o interpositivo, derivado do latim – *spir(o)*, que significa soprar, exalar um sopro, um odor; respirar. Vêm daí as relações que se estabelecem entre alma, espírito, sopro divino, etc. O prefixo e preposição em latim *in* remete ao movimento para dentro. Poderíamos interpretar aqui a Inspiração como esse movimento para dentro e, nessa passagem, o entrelaçamento entre o mundo visível e o Espírito. *L'esprit*, na língua francesa, possui variados sentidos, no entanto, conforme Sourieu e o sentido que nos ocupa, *Esprit* designa todo psiquismo humano ou, por vezes, mais especialmente, as faculdades intelectuais ou as faculdades de invenção. É neste sentido que as obras literárias e artísticas são ditas “obras do espírito”: que não são apenas objetos materialmente realizados, mas também e, sobretudo, os frutos de uma atividade do pensamento. Cf. Étienne Sourieu em *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Quadrige, 1990, p. 686.

“extra-sensível”.²²⁰ Em certa medida, o homem olha para o céu estrelado e delinea constelações da mesma forma que, aconselhados por Leonardo, vemos surgir figuras nas manchas de umidade nas paredes ou nas nuvens de Apolônio⁴⁴. As formas percebidas nessas grandes massas abstratas transformam-se em figuras através de uma projeção mental, em um processo de reconhecimento.

A projeção perspectiva, por sua vez, como sistema convencional de representação que permite a transposição da tridimensionalidade do mundo sobre o plano bidimensional e limitado do quadro, evidencia não a cópia do real, mas tenta dar conta da “imitação” de nossa percepção dessa realidade - a cópia de uma visão, evidentemente ideal, pois tal projeção é construída a partir da ideia de um ponto de vista fixo e monocular,²²¹ o que não é a natureza de nossa visão. De acordo com Wunenburger,

²²⁰ Ver Walter Benjamin em “A doutrina das semelhanças” in: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp.108-113. Conforme o autor, as constelações são configurações dotadas de características miméticas. “Para compreendermos esse exemplo, temos que conceber o horóscopo como uma totalidade espiritual cuja análise cabe à interpretação astrológica (a posição astrológica dos astros constitui uma unidade típica, e as características dos planetas individuais somente podem ser percebidas pela sua influência nessa posição). Devemos aceitar o princípio de que os processos celestes fossem imitados pelos antigos, tanto individual como coletivamente, e de que essa imitabilidade contivesse prescrições para o manejo de uma semelhança preexistente. (...) O momento do nascimento, que é decisivo, é apenas um instante. Isso evoca outra particularidade na esfera do semelhante. Sua percepção, em todos os casos, dá-se num relampejar”. O destino será *lido* a partir da interpretação da conjunção dos astros naquele determinado instante. Interessa-me aqui esse relampejar de tempo. Esse tempo ínfimo no qual ocorre a percepção da semelhança poderia ser exemplificado quando aprendemos uma nova língua. Todos os sons, a princípio, nos parecem estranhos. Não entendemos nada. Aos poucos, o som de certas palavras nos soa familiar, mas ainda fazemos traduções. De repente, estamos instalados na linguagem, e o tempo de compreensão torna-se imperceptível. É imediato. Reconhecemos.

²²¹ Na Renascença, cria-se um método racional de representação do espaço, a perspectiva linear, baseado nas leis euclidianas e descrito por Alberti (1436) como o sistema de representação “verdadeiro” das coisas – método fundamentado nos estudos da geometria, consistindo em projetar o espaço tridimensional sobre um espaço bidimensional. O quadro transforma-se em janela onde estão inscritas as imagens que compõem um universo reduzido. A luz diáfana, proveniente das experiências de Brunelleschi, a quadriculação do espaço, a redução das dimensões pela distância, os sistemas de linhas de fuga, a descoberta que se podia medir não só as coisas, mas também o vazio, o modelado e o claro-escuro, bem como a inserção de elementos arquitetônicos à composição, estabeleceram o nascimento de um novo espaço. Tal sistema determina um ponto de vista único, onde é “não só o lugar a partir do qual a imagem é construída pelo artista (o ponto em que o artista supostamente tinha o olho ao criar a imagem), mas também o ponto a partir do qual a imagem deve supostamente ser vista”. Ver CORONA, M. *(In)Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambigüidades*. 2002, 31F. Dissertação de mestrado em Poéticas Visuais pelo PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS.

Para que uma superfície de madeira pintada possa, com efeito, dar a impressão de duplicar o espaço representado e apareça como sua miniaturização para o olhar, é preciso que sejam reunidas duas condições que testemunham bem o artifício: de uma parte, uma arquitetura mental, na ocorrência de uma geometria óptica, capaz sustentar a representação para que ela adquira uma verossimilhança, de outra parte, um *habitus* perceptivo, partilhado e transmitido dentro de uma mesma cultura, que permite manter esta representação como equivalente da percepção real.²²²

Nesse sentido, seria possível dizer que há aqui um processo de transfiguração do real. Em meu trabalho, a cópia em pintura de uma imagem fotográfica de um espaço arquitetônico evidencia dois processos de transfiguração: um relacionado ao registro fotográfico obtido por um aparelho cuja programação se baseia nas mesmas leis da perspectiva linear, na visão monocular, e o outro a transfiguração da imagem fotográfica, de suas características fotográficas (tonalidades, foco, dimensão, etc.). Durante esse processo de imitação de uma imagem fotográfica, sempre me vem à lembrança o que disse Merleau-Ponty a respeito da indagação de Cézanne diante da natureza, sobre como a montanha se faz montanha aos seus olhos - esse conjunto de luzes, sombras, reflexos, tonalidades, texturas, enfim, esses “fantasmas” que só existem no visível.²²³ Ou, ainda, quando o filósofo analisa o fato de Renoir postar-se diante do Mediterrâneo procurando compreender o ser da substância líquida com o objetivo de transmutar a água do mar no riacho das *Lavadeiras*²²⁴. Na pintura, estará registrado o processo de transfiguração do real, seja ele a montanha, a água ou a imagem fotográfica. Nesse sentido, é possível retornar a Magritte, compreendendo a transfiguração empreendida por Renoir e Cézanne como a “descrição do pensamento que se assemelha ao que o mundo lhe oferece de visível”.

²²² Ver J. J. Wunemburger em *Philosophie des images*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997, p. 128.

²²³ Ver Maurice Merleau-Ponty em “O olho e o espírito”, in: *Merleau-Ponty*, Col. Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 91.

²²⁴ “Como podia [o mar] ensinar-lhe alguma coisa acerca do riacho das Lavadeiras? É que cada fragmento do mundo, e especialmente o mar, ora crivado de turbilhões, de cristas e de rugas, ora maciço, espesso e imóvel nele mesmo, desdobra um número ilimitado de figuras do ser, mostra um certo modo que ele tem de responder e de vibrar sob o ataque do olhar, que evoca todo tipo de variantes, e finalmente ensina, além dele mesmo, uma maneira geral de falar”. Ver M. Merleau-Ponty em “A linguagem indireta”, in: *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 89.

A *síncope* provocada pela *mis en abyme* do quadro dentro do quadro tem como função fazer-nos operar de forma oscilatória entre dois processos empreendidos pela nossa faculdade mimética: um relativo ao ato de assemelhar, reconhecendo o que é representado com um objeto extra-quadro (um interior arquitetônico, por exemplo); o outro processo seria aquele de comparar semelhanças entre a representação do quadro com o quadro que o contém. Mas a diferença que se impõe nesse momento, em que se comparam semelhanças entre as duas representações, está no deslocamento de percebermos o quadro como dispositivo.

4.6 Pintura e fotografia: o ovo ou a galinha?

As representações *en abyme* encontram um terreno fértil quando se estabelece um território partilhado entre pintura e fotografia. O ato de alternar, durante meu de processo trabalho, pintura-fotografia-pintura-fotografia... e deixar que esta alternância apareça na obra acabada cria uma incerteza no que diz respeito às nossas concepções de origem, de matriz. Tal alternância pode ser verificada em *Pintura Latente e Território Parilhado* (Anexos 36,45). A ideia de modelo, referência ou ponto de partida para a representação torna-se oscilatória. Emblemática é a fotografia tomada por Jaqueline Nonkels de Magritte pintando *La clairvoyance* (1936), (Fig. 97). Duplo retrato, ao mesmo tempo pintado e fotografado, imagem dentro da imagem, duplicando o gesto do pintor, que se repete *en abyme*, esta fotografia reúne a tela em processo de criação e a imagem de sua representação. Conforme Roegiers, “ela atesta quanto o ato de pintar é acompanhado de sua *mise en scène*. O ovo posicionado sobre a mesa não seria a metáfora da ideia que se trata de ter antes de esboçar um quadro?”.²²⁵ Se levamos em consideração o título da pintura, sim, pois clarividência, na língua francesa, designa tanto julgar com clareza e perspicácia quanto perceber de forma extra-sensorial o mundo exterior. No entanto, acrescentaria aqui outra possibilidade de leitura. Tratando-se a própria pintura de Magritte da representação de um pintor (ele próprio) pintando um quadro, o que

²²⁵ Ver Patrick Rogiers em *Magritte et la photographie*. Amsterdam : Ludion, 2005. Esta publicação acompanhou a exposição *Magritte et la photographie : sa collection personnelle*, no Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Patrick Roegiers, curador da mostra reuniu uma tiragem de mais de duzentas fotografias pertencentes à coleção do artista – fotos da autoria de Magritte, de seus amigos e artistas que o fotografaram, como Duane Michels.

estaria sendo posto em questão, aqui, não seria o ponto fixo que caracteriza nossa noção de origem e que toda representação *en abyme* vem embaralhar por nos colocar em uma circularidade que tende ao infinito? Ovo e pássaro, à semelhança do enigma tão nosso conhecido do ovo e a galinha, não nos estaria colocando diante do dilema da origem? Do dilema de quem veio primeiro? Diante da própria fotografia tomada por Nonkels, não somos levados a perguntar se Magritte não teria partido de outra fotografia semelhante para começar sua pintura, seu autorretrato ao cavalete?²²⁶

Estas são questões implicadas em todo processo de representação e são de grande interesse para a presente pesquisa. Enfocar a representação ou, seria melhor dizer, a autorrepresentação como tema é refletir sobre nosso acesso ao mundo exterior e sobre como ele vem a nós em forma de representações. Boa parte da pintura contemporânea que toma a problemática da representação como tema gravita em torno das noções de origem, modelo, cópia, semelhança e outros. Nesse processo, a coparticipação da fotografia torna-se valiosa.

A partir dos anos 70, a fotografia passa a ser incorporada à pintura das mais variadas formas. Seja através de colagens, procedimentos fotográficos realizados diretamente sobre a tela ou através da cópia hiper-realista, a fotografia amplia os assuntos da pintura. Para alguns pintores hiper-realistas, alcançar uma imagem pictórica de aparência fotográfica tinha como objetivo problematizar a representação, mais do que discutir a reprodução, a cópia. O pintor americano Howard Kanovitz tinha como tema central em suas obras a relação entre realidade e ilusão. Segundo Peter Sager, os problemas que aparecem nas obras de Kanovitz têm muito mais relação com “as reflexões objetivas de René Magritte. O gosto pelas surpresas lúdicas do pensamento, demonstrado nas metamorfoses da realidade, nas carências de relação cheias de relação entre as imagens e o conceito”.²²⁷

²²⁶ Conforme Patrick Roegiers, Magritte utilizava-se com frequência da fotografia para a realização de suas pinturas. Suas fotografias são cheias de humor e configuram-se como registros de situações inusitadas, burlescas, semelhantes àquelas que emprega em suas pinturas. No entanto, ao contrário de seus colegas surrealistas, nunca esteve interessado em experimentações mais aprofundadas da linguagem fotográfica e nos procedimentos de laboratório. Magritte concebia a fotografia como uma ocupação de amador, um campo de experiências sem grandes pretensões. Muitas de suas fotos não eram tomadas por ele mesmo; delegava a alguém que o fizesse, pois seu interesse residia em dirigir, arranjar a cena a ser fotografada, determinar o enquadramento. Muitas das fotografias em que está posando e que serviram de Documento para seu trabalho foram assim realizadas. Ver *Ibid.* p. 71.

²²⁷ Ver Peter Sager em *Nuevas Formas de realismo*. Madrid: Alianza Forma, 1986, p. 78.

Em *Projected Street Scene*, 1971 (Fig. 98), encontrei grandes semelhanças com o que proponho em *Inversões em Branco*, *Cenário de produção* e *Cenário de reflexões* (Anexos 1,13, 52). Nesta pintura, Kanovitz nos apresenta a representação de uma parede onde se vê uma imagem oriunda de algum tipo de dispositivo de projeção (*slide* ou filme); ao seu lado, como se estivessem fixados à mesma parede, vêem-se seis modelos fotográficos pintados do mesmo interior. Segundo Peter Sager, “Kanovitz ilustra sistemas ópticos e suas diferenças, critica esteticamente o processo visual. Muito distanciado da unidimensionalidade do realismo tradicional, relativiza mediante o perspectivismo fotorrealista a autenticidade da reprodução da realidade fotografada e pintada”.²³⁰ O que encontramos nesta e em outras pinturas de Kanovitz são representações de representações; representações *en abyme* que nos remetem às reflexões magritteanas sobre o conceito de semelhança, o ato de assemelhar e o ato de comparar semelhanças.

Na pintura contemporânea, encontraremos inúmeras e instigantes recorrências da representação do quadro dentro do quadro, o que assinala que os pintores atuais não apenas revisitam estratégias caras à história da pintura, como parecem atualizá-las de modo a questionar a função da representação em pintura e sua potencialidade no momento atual. Encontramos bons exemplos na obra de David Hockney, Luc Tuymans, Mark Tansey, Peter Doig e Matthias Weischer. O que parece apresentar-se como um ponto em comum nesses pintores é a importância e influência que a fotografia, o cinema e o vídeo assumem em seus processos de criação.

4.7 O quadro dentro do quadro na obra autorreferencial de Mark Tansey

A autorreferencialidade da arte, a consciência dos limites da pintura e, conseqüentemente, dos limites do espaço pictórico foram princípios fortemente reafirmados e utilizados como fundamento pelas vanguardas modernistas, no entanto, continuam sendo desdobrados e discutidos de diversas formas por grande parte dos pintores contemporâneos. Entretanto,

²³⁰ Ibid. p. 78.

cabe salientar que este desdobramento não significa a continuidade dos dogmas modernistas, mas a sua análise ou a sua crítica. O questionamento sobre os limites da pintura, do espaço real e do ilusório, da apresentação e da representação, da manufatura e da reprodução mecânica, do potencial retórico e narrativo da linguagem e sua historicidade, é bastante presente na pintura atual.

A autorreferencialidade presente na obra do pintor americano Mark Tansey apresenta-se de diversas e complexas maneiras. Em um primeiro momento, acreditamos estar diante de uma mera representação naturalista. A princípio, as representações nos parecem claramente reconhecíveis, no entanto, o artista nos lança em uma intrincada rede de significações onde estão implicadas reflexões sobre o complexo mundo da estética e da teoria da arte. Quando Mark Tansey começa a pintar, no final dos anos 70, trazendo para a pintura sua experiência como ilustrador, estava preocupado em reabilitar a imagem figurativa e redefinir a tarefa da representação.²³¹

Tansey utiliza-se de um sistema tradicional de representação para discutir a produção de imagens e a possível inter-relação dos vários meios de reprodução destas. Através de um método subtrativo, adicionando óleo e pigmento sobre a tela gessada, faz surgir suas imagens através do ato de raspar estas substâncias para reencontrar a luminosidade do branco do suporte. Como bem comenta o artista, a presença do monocromatismo em suas pinturas deriva das relações que este estabelece com a imagem fotográfica, bem como com o arcabouço conceitual que ele opera:

No princípio, eu fui atraído para o monocromatismo – preto e branco – porque tudo que eu gostava estava nele, de reproduções de Michelangelo à ilustração científica e fotografias da revista *Life*. Esta simples, mas versátil sintaxe, foi compartilhada pela arte, ficção e realidade fotográfica, ela tornou possível outro nível de ficção pictórica onde aspectos de cada um poderiam se unir. Um quadro pintado já não tinha que fingir a não-ficção, já não tinha que ser uma gaiola para o real, tornando-se possível pensar em termos de um campo conjectural ou lugar de investigação. O quadro poderia trabalhar com uma forma híbrida equidistante entre as funções da pintura, da ilustração e da fotografia. Em minhas pinturas iniciais, minha preocupação primária era descobrir como reunir imagem e idéia. Comecei oposições simples: masculino/feminino, artificial/natural, estático/móvel, mítico/científico, presente/passado. Descobri que oposições de claro e escuro poderiam agir como um análogo formal a oposições conceituais.²³²

²³¹ Ver Roland Mönig em “The picture looking back” in *Mark Tansey*. German: Kerber Verlag, 2005, pp. 10-24.

²³² Ver notas e comentários do artista em *Tansey: visions and revisions*, Nova York: Harry N. Abrams, 1992, p. 128.

A pintura de Tansey coloca-nos inúmeras questões: a percepção e memória tátil em oposição à visual; as raspagens e as marcas como modo indicial de significação; disparidades e justaposições temporais; inter-relação entre pintura e meios mecânicos de produção de imagens; realismo e representação; aliança entre conceitual e formal. São tantos os aspectos possíveis de serem levantados que isso acarretaria um desvio para o momento.

A razão principal de mencionar a obra de Tansey é o fato de percebê-la como uma pintura que fala sobre o próprio universo da pintura – sobre suas convenções, seus teóricos, seus sistemas de representação, a história e o mundo da arte. Em *A short history of modernist painting* (1979-80), com muita ironia e ilusionismo, Tansey aborda o dogmatismo modernista referente à integridade do plano como único espaço de definição da pintura (Fig. 100). Segundo Danto, “muitos dos trabalhos de Tansey foram um tipo de refutação das proposições greenberguianas, ou uma desobediência pictorial aos ditames e mandamentos greenberguianos”.²³³ São inúmeras as pinturas em que reúne personagens do universo da arte de diferentes épocas.

Em *Mith of depth* (1984) (Fig. 77), o artista ironiza a planaridade ressaltada por Greenberg na obra de Pollock. Nessa pintura, Tansey coloca – todos no mesmo barco - Clement Greenberg, Kenneth Noland, Mark Rothko, Arschile Gorky, Robert Motherwell e Helen Frankenthaler observando Pollock caminhar miraculosamente sobre as águas, ao mesmo modo que Cristo. Greenberg aponta, fazendo a revelação: há somente superfície aqui! Motherwell, sem muita certeza, observa com atenção a água. Gorky, por sua vez, precavido e duvidoso, traz consigo uma boia salva-vidas. Nesse trabalho, a oposição está presente no fato de representar com ilusão de profundidade de espaço o discurso da planaridade. Conforme comenta Danto, “na verdade, a pintura é o próprio discurso de Tansey sobre planaridade e profundidade, ilusão e realidade, articulando ambos os caminhos: se Pollock provou miraculosamente que a profundidade é um mito, a pintura na qual este milagre é recordado é – como todos os trabalhos de Tansey – fiel à ideia de que o espaço pictórico tem profundidade”.²³⁴

²³³ Ver texto Arthur Danto em *Tansey: visions and revisions*, Nova York: Harry N. Abrams, 1992, p. 21.

²³⁴ Idem, p. 23. Tansey, filho de professores de história da arte, inicia seus estudos em pintura ainda adolescente no final dos anos 60. Nos anos 70, estuda com outros pintores e começa a trabalhar com ilustração. Neste momento, enquanto muitos críticos e artistas olhavam a ilustração com desconfiança. Tansey percebeu esta área como campo fértil para sua pintura. Além disso, tendo frequentado aulas com Rosalind Krauss, foi introduzido na séria disputa teórica entre estruturalistas e pós-estruturalistas. Segundo Taylor, Tansey estava intrigado com as questões levantadas por estas teorias e rapidamente ficou absorvido e familiarizado com suas complexas ideias. Conforme o autor, para podermos apreciar a pintura de Tansey,

A autorreferencialidade presente na pintura de Tansey está, eminentemente, vinculada à narrativa.²³⁵ Os títulos conferidos às obras apresentam-se como pistas para novos níveis de significação da imagem. Uma imagem composta de um grupo de homens dentro de um *mesmo barco* observando outro que caminha sobre as águas guarda, atrás de si, outras significações, que estão para além do que é dado a ver. Tal imagem aposta na coparticipação de um observador que possua um conhecimento prévio sobre os discursos e a história da pintura. Não se quer dizer com isso que a fruição da obra esteja condicionada a este conhecimento prévio, mas que tal obra se caracteriza por proporcionar várias camadas de informação a serem desvendadas.

Muitas das pinturas de Tansey são pinturas de pinturas, e muitas delas são sobre pinturas que realmente existem. Em *The innocent eye test*, (1981), (Fig. 101) o artista utiliza-se da representação da pintura *The Young Bull* (1647) de Paulus Potter²³⁶ como uma crítica ou comentário irônico sobre as noções desenvolvidas por John Ruskin acerca do *olhar inocente*.²³⁷ Ao lado da representação da pintura de Potter, não por acaso, encontramos outra representação, que faz referência a uma pintura de Monet de 1891, *Monte de feno (Fim do verão)*. As relações de significação tornam-se múltiplas entre as imagens, tanto em relação à vaca e ao feno quanto à teoria que “alimentou” a opticalidade da pintura impressionista.

Diante de *The innocent eye test*, somos convidados a assistir ao teste em que um grupo de “conhecedores” está prestes a verificar, ao modo de um experimento científico, qual será a reação do animal diante da representação do touro. Será este um olhar inocente? O animal será ludibriado, tal como os pássaros de Parrásio? Será ele capaz de comparar semelhanças?

precisamos estar a par do debate filosófico que dominava a literatura e a crítica da arte nos anos 70 e 80. É por este viés, e principalmente através de Derrida, que Tansey discutirá a representação.

²³⁵ Muitas das narrativas de Tansey fazem referência à Caverna de Platão, às discussões sobre representação dos pós-estruturalistas, como Foucault, Barthes, Derrida e outros. Com relação à fotografia, cita Sontag e, com relação ao universo artístico, cita Cézanne, Duchamp, Malevich e muitos outros.

²³⁶ Paulus Potter foi um pintor holandês ([Enkhuizen, 1625 - Amsterdam, 1654](#)) especialista em animais e paisagens. A pintura *The Young Bull* (1647) de Potter está no Museu Mauritshuis, em Den Haag, na Holanda.

²³⁷ Esta pintura faz uma alusão irônica a uma das doutrinas centrais do princípio do modernismo e serviu de forte referência ao impressionismo. A teoria escrita por Ruskin, em 1856, defendia a ideia de que, se pudéssemos alcançar uma percepção pura das coisas, não mediadas pelo nosso conhecimento e experiência do mundo exterior, ao modo de um cego que de repente é contemplado com o dom da visão, o mundo apresentar-se-ia a nós como os quadros de Turner, conformado em manchas, cores e luzes. Sobre o assunto, ver E. H. Gombrich em *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, pp.16-19. Segundo Danto, a teoria de Ruskin estava impregnada na pintura americana dos anos 50 e 60, cujo desejo era que o espectador se aproximasse das obras isento de ideias preconcebidas e que alcançasse, através da pureza e inocência do olhar, o que teria sido proposto por Stella: “What you see is what you see”. Cf. Artur Danto em *Tansey: visions and revisions*, Nova York: Harry N. Abrams, 1992, p. 18.

Com muita ironia, Tansey coloca, à esquerda do quadro, um homem em posse de um esfregão de chão, pronto para agir ao menor sinal de qualquer manifestação involuntária do animal.

Seria possível dizer que, neste caso, a duplicação do quadro dentro do quadro empreendida por Tansey coloca em xeque a nossa própria posição diante da representação. De forma irônica, ele coloca o espectador na mesma posição de observação na qual se encontra a vaca, sendo que é o artista, através de sua obra, que nos coloca em teste diante do “realismo” da representação. Conforme escreve Danto, *The innocent eye test* não é, em si, realmente um experimento, mas antes uma demonstração de verdade que a pintura, mesmo quando realista, trata de mais coisas do que encontra o olho, e daí o “teste” para ver se o modo como nós entendemos uma pintura tem menos a ver com nossa espontânea resposta ‘animal’ do que com nossa habilidade para reconstruir o significado da pintura, construída como um tipo de texto visual”.²³⁸

Pode-se dizer que aqui encontramos, em um sentido mais amplo, a *mise en abyme* do quadro dentro do quadro que coloca *en abyme* o próprio ato de contemplação. O assunto do quadro coloca-se como uma interrogação sobre a natureza do olhar dirigido à pintura, à representação ou àquilo que se costuma chamar de pintura realista. O assunto da pintura é o olhar que a constitui, que lhe confere sentido.

Em duas outras pinturas, Tansey retorna à representação do quadro dentro do quadro. Em *Action Painting* (1981), (Fig. 103), vê-se uma pintora diante de seu cavalete reproduzindo a cena de um acidente de carro. Com o braço erguido e com a mão empunhando um lápis, está na posição característica de quem tira medidas e compara proporções ao empreender um desenho de observação. O quadro que nós encontramos representado sobre o cavalete é o mesmo que o contém. Em uma representação tipicamente *en abyme*, o artista nos coloca diante de uma situação paradoxal, pois o “instante decisivo”, o tempo de uma explosão, jamais poderia ser apreendido pela pintura, e sim pela fotografia. Um dos objetivos da *action painting* americana era apresentar-se como um evento, o registro do corpo, da ação do pintor. Tansey desloca a noção de ação do sujeito para o objeto representado, o acidente, no entanto, gera uma impossibilidade lógica semelhante àquelas propostas por Magritte. O espectador conhece a impossibilidade de traçar qualquer medida de proporção em tão curto espaço de tempo. Tansey, assim como o pintor belga, aposta na quebra de nossas expectativas, coloca à prova nossos hábitos mentais. Tal situação só é possível como pintura, como imagem, e não na realidade. Tais proposições são dirigidas a

²³⁸ Ver Artur Danto em *Tansey: visions and revisions*, Nova York: Harry N. Abrams, 1992, p. 18.

toda querela que envolve, desde a antiguidade, a natureza ilusionista da arte, ou seja, as relações conflituosas, aos olhos da filosofia, entre representação e verdade.

Em *Action Painting II* (1984), (Fig. 104), encontramos o mesmo tipo de proposição de *Action Painting*. Desta vez, um grande grupo de pintores de final de semana está reunido, em *plain air*, reproduzindo o lançamento de um foguete visto ao longe. Os quadros, com a mesma imagem, multiplicam-se dentro do quadro que nós vemos.²³⁹ No canto direito da tela, podemos reconhecer um grande relógio digital que marca os *segundos* do lançamento, ou seja, novamente nos vemos envolvidos com o tempo, com o instante. Seria possível dizer que Tansey faz uma alusão irônica à apreensão do instante que foi tão procurada pelos pintores impressionistas e que a fotografia veio a concluir.

Nestes dois últimos casos, a *mis en abyme* do quadro dentro do quadro pode ser vista como colocação em questão, também, das especificidades das formas de mediação da realidade. As relações e implicações entre a pintura e o real e entre a fotografia e o real. No entanto, em forma de paradoxos. Ou seja, a pintura atua como uma demonstração dos limites impostos pela especificidade de cada linguagem e de como o conhecimento do espectador a esse respeito está implicado no estranhamento que a obra tenta causar. O que diferencia a *mise en abyme* presente na pintura de Tansey daquelas anteriores ao advento da fotografia é o fato de que o artista está inserido em um ponto específico da história em que a reprodutibilidade técnica da imagem é uma de suas importantes características. Usando as palavras de Grundberg, Tansey está inserido no que se pode chamar de “cultura fotográfica”,²⁴⁰ constituída por todo um manancial de imagens que nos atingem diariamente: de jornais, revistas, publicitárias, televisivas, cinematográficas, digitais e outras. É a partir deste contexto que a pintura se interroga.

As pinturas de Tansey levantariam questões que vêm ao encontro do que se procura demonstrar nesta pesquisa, ou seja, a nossa consciência sobre a impossibilidade de acessar diretamente a realidade, ou que nosso contato com o mundo é sempre mediado por representações. Sobre o realismo em pintura, o artista aponta quão problemática é a questão: “eu penso no quadro pintado como uma corporificação do mesmo problema que nós enfrentamos com a noção de ‘realidade’. O

²³⁹ O interessante de perceber é que todas as pinturas registram o mesmo instante, não há variação, como era de se esperar, de uma pintura para outra. Tal fato, particularmente, remete-me à ideia circular de que os pequenos quadros imitam o quadro maior que nós vemos, ou seja, os pequenos imitam a pintura que os contém e que, por sua vez, é derivada da imitação de uma cópia fotográfica.

²⁴⁰ Ver Andy Grundberg em “Photographic culture in a drawn world” in: *Crisis of the real*. New Jersey: Aperture, 1999, pp.101-105.

problema ou pergunta é: que realidade? Em um quadro pintado, é a realidade descrita, ou a realidade do plano pictórico, ou a realidade multidimensional em que o artista e o espectador vivem? Todos os três são pontos envolvidos no fato de que quadros são inerentemente problemáticos”.²⁴¹

Seria possível dizer que as imagens criadas por Tansey se apresentam como verdadeiras proposições que implicam o questionamento recíproco entre pintura, fotografia e percepção da realidade (ou representação do real?). As representações *en abyme* propostas pelo pintor evidenciam preocupações em comum com a análise realizada por Grundberg sobre os processos artísticos, que sofreram grande influência da fotografia a partir dos anos de 1980. Na introdução de seu artigo “Photographic culture in a drawn world”, o autor sintetiza o que se pode ver já apontado nas imagens de Tansey:

Havia um tempo, e não muito tempo atrás, quando ver era acreditar. Mas nossa fé na acessibilidade da realidade, em sua evidência, tinha diminuído dramaticamente – graças à influência de, entre outros, Marx, Freud e Saussure – e com ela muita de nossa fé na câmera como testemunha. Hoje nós reconhecemos não somente o caráter arbitrário da representação fotográfica, mas também seu papel na mediação de nossa experiência do mundo. Se a arte de meados dos anos de 1980 – e desenhos, em particular – podem ser vistos como “pós-fotográficos”, um dos significados destas frases é que elas evidenciam a nossa perda de crença na inocência da experiência lenticular.²⁴²

A *mis en abyme* presente em algumas das obras de Mark Tansey é apenas uma entre outras tantas estratégias autorreferenciais empregadas pelo pintor. Sua obra abre um campo vasto de significações que extrapolam os elementos tidos como “fundamentais” da linguagem (o plano, o gesto e a cor), reabilitando e atualizando as antigas funções da pintura de forma crítica e provocadora.

²⁴¹ Ver Mark Tansey em “Notes and comments” in: DANTO, A. C. *Mark Tansey: Visions and revisions* N.Y.: Harry N Abrams, 1992, p. 132.

²⁴² Nesse artigo, Grundberg analisa as duas pinturas de Tansey que mencionei, no entanto, enfocando apenas a relação da pintura com a fotografia e a relação espaço-temporal específica a cada linguagem. Ver Andy Grundberg em “Photographic culture in a drawn world” in: *Crisis of the real*. New Jersey: Aperture, 1999, p. 101.

4.8 O espelho como elemento metapictural

Desde a Renascença, a partir de uma demonstração científica da perspectiva – a *Tavoleta* de Brunelleschi –, o espelho adquire importância fundamental na representação ocidental, tornando-se emblema da pintura.²⁴³ Nesse momento, o espelho não se tornará somente a metáfora da Semelhança, no sentido teológico, ou metáfora da pintura, mas tornar-se-á “um objeto teórico” que colocará a ênfase sobre as condições “científicas” da representação.

Neste período, do ponto de vista da prática, do ofício da pintura, o espelho, além de seu poder metafórico, é visto como instrumento essencial ao atelier do pintor. Alberti aconselha aos pintores tomarem o espelho “como um juiz”, na medida em que este, refletindo a imagem invertida da pintura em andamento, é capaz de revelar aqueles defeitos que lhe são indesejáveis.²⁴⁴ Leonardo da Vinci refere-se ao espelho como “o mestre”:

Quando quiseres ver se a pintura em seu conjunto está conforme ao objeto natural, toma um espelho e faz refletir nele a coisa viva e compara este reflexo à tua pintura e considerando bem se o resultado de uma e outra semelhança estão em conformidade entre si. Deve-se tomar o espelho **como mestre**, sobretudo, o espelho plano, porque em sua superfície as coisas têm semelhança com a pintura em muitas partes; assim, tu vês a pintura feita sobre um plano mostrar coisas que parecem em relevo e o espelho, sobre um plano, faz o mesmo. (...) Se as sabes compor bem [as cores, as sombras e as luzes], em conjunto tua pintura parecerá também uma coisa natural vista em um espelho.²⁴⁵

²⁴³ Ver Soko Phay-Vakalis em *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter*. Paris : L'Harmattan, 2001, 131.

²⁴⁴ Ibid. p. 131.

²⁴⁵ Ver Leonardo da Vinci em *Tratado de la pintura*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1943, p. 153.

Quando o espelho é incorporado à pintura, ou seja, quando é representado na pintura, carrega consigo o caráter de instrumento de autoconhecimento. Representado na pintura, irá atuar como elemento autorreferencial e de autoconhecimento da própria pintura, uma vez que esta reflete sobre seus próprios mecanismos de representação. Como já foi dito no capítulo anterior, a pintura e outros meios de representação, como o desenho e a fotografia, tem a capacidade de fixar as imagens fugidias, tais como as sombras e os reflexos. “Na superfície do espelho, na superfície da tela, a ilusão se concentra. Sobre o espelho, fugidia, a ilusão desvanece assim que seu objeto desaparece, ela é sem memória, sem traço. Com a pintura, ela se encarna, ela persiste no sonho de eternidade, no infinito desejo de imortalidade”²⁴⁶ – sempre lembrando que o espelho, em grande parte das representações, se apresentava como metáfora da vaidade e da efemeridade do corpo.

Por seu caráter fugidio e efêmero, dependente da copresença do representante e do representado, a imagem produzida pelo espelho é considerada pela *Logique de Port Royal*²⁴⁷ como um signo natural. Stoichita, quando analisa a função metapictural dos espelhos, dos mapas e do quadros dentro dos quadros na pintura nórdica do século XVII, parte, assim como Marin e Phay-Vakalis²⁴⁸, das determinações desenvolvidas pela *Logique*. Conforme o autor, dentro da concepção clássica da *Logique*, o signo tem por função representar, substituindo uma coisa e evocando esta a título de substituto. Não se olha o signo como a coisa nela mesma, mas como o representante de outra onde ele tomou o lugar. A substituição não constitui uma presença, ela é, ao contrário, a constatação desta ausência tomando a forma de outra presença.²⁴⁹ Baseado na *Logique de Port Royal*, Stoichita aponta as diferenças, enquanto signos, entre o espelho, o quadro e o mapa. Em primeiro

²⁴⁶ Ver France Borel em *Le peintre et son miroir*. Tournai : La Renaissance du Livre, 2002, p. 9.

²⁴⁷ *La Logique de Port Royal*, como é comumente conhecida, cujo título original é *La logique ou l'art de penser*, trata-se de uma obra de d'Antoine Arnauld e Pierre Nicole publicada pela primeira vez em 1662. Até a metade do século XIX, esta obra, que elaborou a teoria clássica do signo e da representação, foi referência central para a filosofia da linguagem e a lógica. Os estudos semiológicos relacionados à representação em pintura desenvolvidos por Luis Marin partem, também, dos conceitos estabelecidos pela *Logique*. O conceito de signo e signo natural é citado por Stoichita em *L'instauration du tableau*. Genève : Droz, 1999, pp. 248-249.

²⁴⁸ Stoichita utiliza-se dos conceitos da *Logique* para analisar a pintura dos Países Baixos do século XVII. Marin os emprega para fazer a leitura, principalmente, da obra de Poussin, estendendo-a a pintores modernos e contemporâneos, como Stella e Soko Phay-Vakalis; utiliza-os de modo a comprovar que o espelho joga um duplo papel no campo da pintura: torna-se emblema do processo de representação adotado pelo pintor e emblema de autorreflexividade do *médium* pintura. Seu estudo baseado nesses princípios estende-se da pintura do século XVII à pintura contemporânea de Gerard Richter.

²⁴⁹ Ver Victor I. Stoichita em *L'instauration du tableau*. Genève : Droz, 1999, pp. 248-249.

lugar, indicando uma ordem decrescente na relação de semelhança com o referente e, em segundo, tomando o espelho como “signo natural”, esclarece que este não toma o lugar da coisa significada (como o faz o mapa da Itália pela Itália, ou o retrato de César por César), mas a representa refletindo-a. “Para que o espelho seja representação (e não simples superfície polida e enquadrada) é preciso que a coisa representada esteja diante dele, sendo que a coisa representada sobre um quadro e sobre um mapa está sempre em outro lugar (*ailleurs*)”.²⁵⁰ Segundo o autor, espelho, quadro e mapa são três modalidades da representação, entretanto, marcadas por uma diferença em progressão: “a imagem no espelho (mais ‘imagem’ que ‘signo’) encontra-se no lugar oposto do mapa (mais ‘signo’ que ‘imagem’). O quadro, por sua vez, encontra-se no meio termo entre a modalidade cartográfica da representação e sua modalidade especular”.²⁵¹ No entanto, chama-nos a atenção para outro detalhe importante: se nós pudermos ver no espelho uma imagem, sem ver diante dele o representado, somente então, a imagem que nós vemos será também signo.²⁵²

Segundo Stoichita, na cultura da semelhança, todo quadro se dá, de uma maneira ou de outra, como um espelho da realidade, mas a novidade que aporta a pintura holandesa no século XVII é a utilização da representação do espelho não como paradigma mimético, mas como *instrumento semiótico*.²⁵³

Nesse sentido, a representação do espelho na pintura, além de apresentar-se como estratégia de ampliação e multiplicação de vistas, tem por função a autorreferencialidade, ou seja, explicitar as propriedades do próprio quadro em um processo de autorreflexão. O espelho dentro do quadro é um ponto de interrogação. A representação de espelhos ao modo de Memling, Metsis e Velásquez pode ser tomada como *en abyme* se levarmos estas ideias em consideração e se concedermos a este termo um sentido mais amplo. Em um sentido mais restrito e aproximado de Gide, a *mise en abyme* em

²⁵⁰ Ver Victor I. Stoichita em *L'instauration du tableau*. Genève : Droz, 1999, pp. 248-249.

²⁵¹ Idem. P. 249.

²⁵² Ibid. A questão se o espelho é signo ou não tem ocupado inúmeros autores. Umberto Eco, por exemplo, em sua obra *Sobre os espelhos e outros ensaios*, Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1989, dedica um bom número de páginas para comprovar que a imagem especular não é um signo. Lucia Santaella, por sua vez, faz a crítica a Eco e demonstra, a partir das teorias de Charles S. Peirce que a imagem refletida no espelho é um signo: “Um espelho é um objeto capaz de refletir tudo aquilo que se apresenta à sua frente. Diante de um espelho, qualquer coisa é imediatamente duplicada. No momento em que essa duplicação é interpretada como tal, o espelho deixa de ser apenas um objeto ou um signo potencial para ser efetivamente um signo.” Ver Lucia Santaella em *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2001, p. 45.

²⁵³ Ver Victor I. Stoichita em *L'instauration du tableau*. Genève : Droz, 1999, p. 250.

pintura, como um recurso especular, duplica, ou mesmo multiplica, um fragmento ou a totalidade da obra no interior dela mesma com o intuito de questionar-se como dispositivo visual ao mesmo tempo em que dá a ver esta reflexão.

Alguns casos específicos de representação de espelhos em pintura têm chamado minha atenção e são particularmente importantes como referência ao meu trabalho. São aqueles em que os espelhos não representam, aparentemente, nada de significativo; no entanto, se os observarmos com atenção, revelam mecanismos que interrogam a própria representação em curso. Tais casos não são incomuns na pintura holandesa do século XVII. Segundo Daniel Arasse, dentre trinta e quatro quadros pintados por Vermeer, apenas cinco apresentam representações de espelhos e, dentre estes, quatro não deixam ver nenhum reflexo. Alguns são vistos praticamente de perfil, deixando ver um resíduo de reflexão. Situam-se, normalmente, em função do personagem. Somente em *La Leçon de Musique* (Fig. 105) ele reflete alguma coisa. À primeira vista, encontramos o reflexo do rosto e meio busto da jovem sentada ao virginal. No entanto, acima de sua cabeça, podemos detectar, refletida, a base do cavalete do pintor, que provavelmente está em processo de pintar a cena a que nós assistimos. Este pequeno detalhe nos desloca da cena principal para o que talvez seja o mais relevante assunto da pintura: o seu processo. Conforme Arasse,

À primeira vista, esta “invenção” é somente uma variação sobre o tema do pintor ao cavalete refletido dentro do quadro. Mas ao situar este reflexo em um espelho emoldurado, Vermeer desconcerta sutilmente seu uso e sua função. O cavalete não se dá a ver como um reflexo “acidental” ou contingente sobre alguma superfície polida, convexa ou côncava; em eco à moldura de *Charité Romaine*, que a justapõe, sua moldura de ébano dá ao espelho o estatuto de um quadro dentro do quadro. Ora, este último reagrupa elementos visíveis dentro do quadro e, fora de campo deste quadro, o instrumento mesmo de sua produção, o cavalete do pintor. Ele anuncia, portanto, incontestavelmente, o “cenário da produção” da *La leçon de musique*. Mas ele faz mais: ele desloca a “realidade” do que é representado. Através da *mise en scène* implicada, ele indica que o que nós vemos (*La leçon de musique*) não é simplesmente uma “cena de interior”; é a representação da “colocação em quadro” desta cena. Dito de outro modo, o espelho de *La leçon de musique* apresenta a representação como tal: estes

personagens são modelos. Eles posam, ou antes, eles posaram. Esta vista de interior com figuras é uma construção artificial. Para Vermeer, a pintura é mesmo *cosa mentale*.²⁵⁴

Outra pintura que ainda me parece mais curiosa é *Jeune femme lisant une lettre* (1664) (Fig. 106), de Gabriel Metsu²⁵⁵. A pintura de Metsu, além de apresentar vários elementos metapicturais, como o quadro dentro do quadro, a cortina sobre o quadro e uma das personagens “descortinando” o quadro dentro do quadro na mesma posição de contemplação em que nós, espectadores, nos encontramos, traz em sua composição também a presença de um espelho. No entanto, diferentemente das demais, tal espelho não nos oferece nenhuma imagem de qualquer ponto de vista inusitado, ampliação de espaço ou a presença de qualquer coisa ou pessoa ausente na cena, ao modo de Van Eyck ou Velásquez. Curiosamente, tal espelho reflete apenas o desenho abstrato da janela, aparentemente sem atrativo nenhum. Encontramos neste reflexo a imagem da quadrícula da janela em perspectiva, bem como o detalhe do trinco (ou ferrolho?) que possibilita sua abertura e fechamento. O que o espelho reflete é a janela. Estaríamos aqui diante de um *mis en abyme* das metáforas da pintura? Um quadro que contém um espelho que contém uma janela? Seria o detalhe do trinco a chave da pintura? Estes são detalhes que vêm a comprovar que a representação em pintura é capaz de nos remeter a inúmeras significações que estão além de uma leitura fácil, dada imediatamente.

Não por acaso tal espelhamento tão abstrato me remetia a outra pintura que acabei por descobrir ser do mesmo pintor: *Dame au virginal* (Fig. 107), o que me leva a crer que existiria certa intencionalidade em inserir algum aspecto abstrato e estranho à representação. A princípio, estamos diante de uma cena de interior doméstico comum à pintura do período. A dama postada diante do virginal acena para o cão, elemento também comum à representação do espaço privado. Mas o estranhamento que nos causa a imagem provém do fundo da cena. A janela ao fundo, cuja cortina está deslocada para a direita, de modo a tapar um quadro (ou espelho?), está aberta e dá a ver as janelas de outra construção. Mais do que janelas

²⁵⁴ Ver Daniel Arasse. *L'ambition de Vermeer*. Paris : Adam Biro, 2001, p. 66-67.

²⁵⁵ Gabriel Metsu nasceu em Leiden, em 1629, e morreu em 1667 em Amsterdam. A pintura de Metsu, *Jeune femme lisant une lettre*, está na coleção da National Gallery of Ireland, em Dublin, e compõe um duo ao lado de *Jeune homme écrivant une lettre*. As leituras empreendidas por Daniel Arasse em *L'ambition de Vermeer* e por Victor Stoichita em *L'instaration du tableau* sobre estes dois quadros são extremamente ricas. Tais leituras revelam um intrincado sistema de citações e correlações entre uma imagem e outra, bem como variados aspectos metafóricos e autorreferenciais.

dentro de janelas, tal representação apresenta-se como uma inquietante abstração geométrica. Seria possível dizer que esta pintura anunciaria as composições desenvolvidas por Mondrian, vários séculos depois. Esta pintura apresenta-se repleta de sobre-enquadramentos, o que me faz pensar sobre a consciência do pintor ao configurar a estrutura do quadro e os mecanismos metapicturais dos quais se utiliza. A abstração encontrada ao fundo desta pintura guarda muita semelhança com a imagem refletida da janela da pintura citada anteriormente, principalmente se isolarmos o espelho do contexto em que se encontra. Isolando-o, encontraremos apenas um plano quadriculado em perspectiva, com um pequeno objeto suspenso de difícil reconhecimento, também semelhante a uma estrutura abstrata e geométrica.

Observar essas imagens e decifrar seus mecanismos motiva-me a pensar em novas estratégias para a pintura. Na maior parte das vezes, são as pinturas dos antigos mestres que me levam a pensar em certos caminhos de investigação. A nossa tradição em pintura, no Brasil, é muito recente e acanhada se compararmos com a tradição europeia. Seria possível dizer que, além de recente, se apresenta como um processo cujo desenvolvimento fora permeado por interrupções e que, talvez por isso, não nos proporcione com tanta amplitude um universo imagético substancial e necessário à educação do olhar. Pintar também é olhar a pintura. Olhar como se estivesse pintando. Nossas coleções públicas são pequenas, e as publicações relativas à história da arte brasileira há pouco tempo começam a ser realizadas de forma expressiva. As monografias, teses e catálogos minuciosos produzidos mais recentemente sobre os pintores brasileiros do século XIX, por exemplo, têm proporcionado uma renovada leitura sobre as obras desses artistas. Gostaria de salientar os estudos que vêm sendo realizados sobre a obra de Almeida Júnior²⁵⁶ e principalmente a profunda pesquisa efetuada por Maria Cecília França Loureiro e Ana Paula Nascimento, curadoras da mostra *Almeida Júnior: um criador de imaginários*.²⁵⁷ Almeida Júnior nos

²⁵⁶ José Ferraz de Almeida Júnior nasceu na cidade de Itu em 8 de maio de 1850 e morreu em 13 de novembro de 1889. O artista obtém em 1876 uma bolsa de estudos do Imperador D. Pedro II e parte para a França, onde permanece por seis anos até seu retorno ao Brasil.

²⁵⁷ A mostra reuniu, em 2007, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, um conjunto de 120 obras do artista e inúmeros documentos. Conforme Ana Paula Nascimento, pesquisadora e curadora assistente da mostra *Almeida Júnior: um criador de imaginários*, “para o evento foi realizado amplo levantamento fotográfico, contemplando todas as obras que participaram da exposição; pesquisa sobre a procedência das obras da PESP; realização de catálogo com textos e cronologia inéditos

oferece bons exemplos de cenas de atelier (Fig. 108) (cenários de produção) e de pinturas que tomam a pintura como assunto, como aquela intitulada *Futuro artista* (1898), (Fig. 109).²⁵⁸ Segundo as análises realizadas por Loureiro, Almeida Júnior teria sido influenciado, durante o período que passara na França, pela pintura de gênero holandesa, pois foi exatamente no final do século XIX que a pintura do norte passou a ser redescoberta e valorizada.

Curadorias e publicações dessa natureza proporcionam a ampliação de nossas fontes, tanto imagéticas quanto teóricas. Olhar a pintura dos antigos mestres, compreender seus procedimentos plásticos alinhados à sua situação histórica, suas influências e diálogo com outros artistas, parece-me de fundamental importância à investigação sobre a representação.

A revitalização da pintura, no Brasil, através da chamada *Geração 80*, parece ter aberto um campo diversificado de propostas em contraposição ao purismo das gerações precedentes. Mas esta geração, ao contrário dos neo-expressionistas ou da transvanguarda italiana, em curso no mesmo período, não possuía uma fonte histórica local contundente da qual se alimentar, como já apontara o pintor brasileiro Jorge Guinle, um dos mentores e participantes da mostra que consagrou esta nova geração na Escola do Parque Lage, no Rio de Janeiro. No final de seu texto sobre a exposição, “Como vai você Geração 80”, falando das diferenças iconográficas entre os artistas brasileiros e a transvanguarda italiana, que buscava suas referências em um passado remoto, Guinle nos pergunta: *Mas como poderíamos nos ater a ele se ele não existe para nós?*

Hoje, pode-se dizer que Guinle e muitos outros artistas que compartilharam com ele este momento contribuíram de modo significativo para a constituição da história da pintura brasileira. Mais adiante, farei uma análise de uma obra de Adriana Varejão, artista que surgiu nesse mesmo período e que traz importantes contribuições para a reflexão a que se propõe esta pesquisa.

realizados pela curadoria, além de textos de outros pesquisadores; revista e folder, e uma série de eventos abertos ao público, como mesa-redonda e bate-papos, com o intuito de ampliar o debate sobre o artista e a arte brasileira do século XIX, numa rara oportunidade de aprofundamento de pesquisa e reflexão dentro de uma instituição museal”. Sobre o assunto, ver o catálogo *Almeida Júnior: um criador de imaginários*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007.

²⁵⁸ Outro aspecto interessante apontado por Loureiro é que o artista teria, também, se utilizado da fotografia para realizar muitas de suas pinturas.

4.8.1 A reflexão do processo ou o processo de reflexão?

Em *Reflexões sobre (a) tela*, acredito ter-me aproximado mais do conceito gideano. Durante o processo de *Inversões em branco*, realizei vários registros fotográficos da parede de meu atelier. Na parede que forma um canto com a parede onde trabalho, há um espelho que reflete as pinturas que estão em curso. Observar estas imagens refletidas e fotografá-las gerou uma imagem que me causou estranhamento (Anexo 54, 54a,55,56). Ao imprimi-la em jato de tinta, a nitidez apresentou-se diminuída se comparada à de uma cópia fotográfica; o que me parecia curioso era a presença de certa homogeneidade de luz entre as paredes, que se transformavam quase em um plano único contendo a imagem perspectivada do espelho, que, por sua vez, continha o reflexo de uma parte da pintura. Mas esse espelho era ainda mais inquietante, pois, parecendo flutuar no ar e apresentando uma luz completamente distinta da luz do espaço que refletia, parecia abrir, ao invés de refletir, um buraco de um branco luminoso dentro da parede. A imagem refletida no espelho apresenta, em uma distorção perspectiva, partes de telas em branco nas laterais de uma pintura de uma escada perspectivada em outra direção. Linhas de fuga se cruzam em várias direções. Mas, além de todos os efeitos visuais de luz, de distorção e reflexos que pareciam desafiantes de serem transpostos para a pintura, chamava-me a atenção e parecia misterioso o reflexo da pintura. Perguntava-me do que se tratava aquela imagem aparentemente sem qualidades, tão simples. O que estaria implicado na reflexão da própria pintura? Ao transpor esta imagem para a pintura, que questões estariam implicadas? Há, aqui, uma série de projeções *en abyme*, à semelhança de uma *matrioska* russa²⁵⁹. Ao fotografar a parede do atelier, surgiu a imagem refletida no espelho. O espelho caracteriza-se por ser um plano de projeção. A pintura é, também, um plano de projeção. Nesse sentido, tem-se um plano de projeção dentro do outro. A fotografia, da mesma forma, caracteriza-se como plano de projeção em que os raios luminosos do objeto se fixam. A pintura derivada deste documento de trabalho reúne três campos de projeção, conformando um quarto campo à medida que se realiza. Fotografia e espelho apresentam alguns aspectos em

²⁵⁹ Esta analogia é curiosa, pois a *matrioska*, bonequinha oriunda do folclore russo, geralmente confeccionada em madeira, caracteriza-se por uma série de bonecas iguais que vão diminuindo de tamanho, sendo colocadas uma dentro da outra. São geralmente construídas em número de sete, no entanto, chegam até números muito maiores. Curiosamente, o nome *matrioska* deriva-se do nome *matryon*, que por sua vez se origina de *matrone* – em português, matrona. Essas palavras têm *matr-* como antepositivo. Segundo o dicionário Houaiss de Língua Portuguesa, o antepositivo da raiz indo-europeia **matr-* 'mãe', representada (às vezes com vocalismos distintos) em todas as línguas indo-europeias (cf. sânsc. *mátâ*, gr. dórico *mátér* - jônico e ático. *méter* -, al. *Mutter*, ing. *Mother*, etc.) pertence à mesma raiz o termo *matriz*, carregando consigo a noção de capacidade reprodutora.

comum: o corte e o enquadramento. Ambos caracterizam-se por pressuporem um recorte do real e o fora de campo da imagem.

Por outro lado, essa pintura não se configuraria como um território partilhado entre pintura, fotografia e aquele instrumento que durante muito tempo foi considerado como metáfora de ambos? O estranhamento causado pela imagem especular representada não estaria apontando para o cerne do qual se trata a representação, ou seja, da relação dialética entre presença e ausência? A representação especular não introduziria aqui uma relação ambivalente de presença e ausência da própria pintura, uma vez que ela se torna o referente dela mesma? Como pintura, ela está presente, mas imaginariamente, ou, quando passamos para a dimensão transitiva da representação, o que nos é oferecido é a ausência do referente.

Diante da imagem, nosso olhar torna-se intermitente. “Entramos” no espelho, mas somos imediatamente devolvidos para fora em decorrência da presença da margem, que nada mais é do que a representação de um visor. A meu ver, o visor, duplicando a estrutura do quadro, reafirma o estatuto de imagem da representação.

Esse trabalho reúne uma série de elementos autorreferenciais: de fora pra dentro, tem-se a representação de um documento de trabalho indicada e caracterizada pela margem branca que o circunscreve. Esse Documento documenta o processo de outra pintura (invertida), que só nos é acessível pela presença do espelho, que traz para dentro da imagem um fora de campo estabelecido pela fotografia. Nesses sobre-enquadramentos, tem-se, então, a presença da representação de três cortes, aquele efetuado pelo espelho, outro efetuado pela câmera e um terceiro pela representação do visor do Documento. A imagem constitui-se, de fora para dentro, pela pintura de um Documento, que em seu interior tem um espelho que em seu interior tem outra pintura (*Inversões em branco*), que, no futuro, no momento da exposição dos trabalhos desta pesquisa, estará disposta ao lado desta que descrevo. Sendo assim, o jogo especular da *mis en abyme* interior abrirá espaço para a *mis en abyme* exterior, repercutirá nas outras pinturas, no mesmo espaço de exposição.

Por fim, este trabalho não reuniria e sintetizaria a representação das três instâncias que perpassam o trabalho artístico que me propus a investigar no início desta pesquisa: o espaço de produção, o espaço de representação e o espaço de apresentação da obra?

O espelho, como já vimos, sempre foi objeto de fascínio dos pintores desde a Renascença e, no século XX, o veremos extrapolar o campo da representação, sendo utilizado das mais diversas maneiras: como material agregado a meios diversos, objetos, fotografia, instalações, vídeo e outros. Pensemos aqui em Robert Morris, Pistoletto, Richter, Buren, Kappur, Nauman, Bill Viola, só para citar alguns nomes, entre muitos.

A autorreferência, manifestando-se no emprego de procedimentos como o enquadramento, concretiza-se no tratamento da imagem dentro da imagem, nas justaposições de espelhos, janelas e sobre-enquadramentos. O espelho e a janela são objetos de interesse das mais diferentes técnicas, procedimentos e tecnologias da representação, desde o início dos estudos da perspectiva até as mídias mais recentes, da *tavoletta* de Brunelleschi até os programas de computador.²⁶⁰ Mas que novas questões levantariam, hoje, estes procedimentos autorreferenciais, além de manifestar-se através de novas tecnologias? Conforme Jaroslav Andel, esta presença do espelho e da janela nas técnicas e tecnologias de representação tornaram-se um lugar comum e seguidamente pouco refletido. “É sintomático, nos diz o autor, que o crescimento da autorreflexão na arte do século XX tenha conduzido os artistas a utilizar os espelhos. Este desenvolvimento culmina na obra dos artistas conceituais, interessados pela natureza ontológica e ideológica da representação. Eles atraíram a atenção sobre o objeto da arte enquanto objeto da arte, sobre a condição da produção artística, da apresentação e da recepção da arte”. Se, por um lado, o processo de autonomia da arte garantiu um campo vasto de liberdade e experimentação, o seu afastamento da vida cotidiana colocou-a em permanente crise e questionamento sobre sua função. O espelho como objeto de autoconhecimento passa a ser incorporado na arte contemporânea, seja representado ou como material, com a função de colocar obra e observador em situação autorreflexiva.

Outro aspecto particularmente importante a esta pesquisa é o fato de que no Renascimento o espelho, como máquina catóptrica²⁶¹, está inserido na cultura da curiosidade. Segundo Jean-François Chevrier, a presença dos espelhos na arte

²⁶⁰ Ver Jaroslav Andel em “Espelho e auto-reflexão” in: *À travers le miroir de Bonnard à Buren*. Editions de la Réunion des musées nationaux : Paris, 2000. pp.80-87.

²⁶¹ O espelho, nos diz Jean-François Chevrier a partir das ideias desenvolvidas por Baltrusaitis, “é uma máquina. O espelho participa então de uma ciência, de uma ciência mecânica: a catóptrica, que é também uma ciência imaginária. Baltrusaitis ressalta: “a catóptrica não é apenas uma ciência da reprodução exata da realidade. Ela é também ciência de um surrealismo visionário”. A catóptrica começa na antiguidade, mas a cultura da curiosidade só será formalizada na Renascença.” Ver Jean-François Chevrier em « Le miroir, objet de spéculation » in: *À travers le miroir de Bonnard à Buren*. Editions de la Réunion des musées nationaux : Paris, 2000.p.26.

contemporânea aponta para uma atualização da cultura da curiosidade devido ao cruzamento entre as ciências, as artes e as humanidades. “Uma cultura que associa incomensuráveis repertórios de saber e experiências heterogêneas. Em uma época de grande mutação cultural como a nossa, é normal que este modelo ressurgisse aqui ou lá. A curiosidade é um campo móvel, em movimento, portanto favorável a uma interrogação sobre a cultura”.²⁶²

No entanto, é importante salientar que, mesmo que se faça uma comparação entre o período da Renascença e o período atual, no que concerne ao manancial de informação e cruzamento de saberes, reside aqui uma diferença crucial, que é a noção de Sujeito e em que o espelho como símbolo da autorreflexão e instrumento de autoconhecimento (ou a representação do espelho) está intimamente envolvido. Se a representação do espelho no Renascimento, conforme Melchior-Bonnet, está vinculada à constituição da noção de Sujeito e, posteriormente ao século XVII, segundo aponta Stoichita, à autorreflexividade do Sujeito cartesiano, que significações teriam as representações ou o uso de espelhos hoje? Com as investigações dos processos inconscientes somados à consciência e análise das estruturas e, como agregaria ainda Melchior-Bonnet, “a inflação de imagens que se referem a elas mesmas, a dispersão de um mundo privado de sentido”,²⁶³ toda noção de Sujeito e de suas certezas foram colocadas em questão. Fala-se, então, em fragmentação do Sujeito. Suscetível às ações do inconsciente e submerso na engrenagem das estruturas, dá-se conta do mundo como representação, sempre relativa, condicionada e nunca fixa. Os espelhos, desse modo, tornam-se múltiplos, *en abyme*, não apenas para dentro, mas para os lados. O “conhece-te-a-ti-mesmo” vê seu objeto ampliado, impossível de ser desmembrado da cultura que também o constitui.

Na pintura contemporânea, tal aspecto não se apresentará diferente. A representação do espelho continuará seduzindo e possibilitando aos pintores encontrar estratégias para colocar questões à pintura.

Uma pintura exemplar seria *Reflexo de Sonhos no Sonho de Outro Espelho (Estudos sobre Tiradentes de Pedro Américo)*, (1998), da pintora brasileira Adriana Varejão²⁶⁴ (1964) (Fig. 111).

²⁶² Ver Jean-François Chevrier em « Le miroir, objet de spéculation » in: *À travers le miroir de Bonnard à Buren*. Editions de la Réunion des musées nationaux : Paris, 2000.p.26.

²⁶³ Ver S. Melchior-Bonnet em *Histoire du miroir*. Paris : Imago, 1994, p. 258-259.

²⁶⁴ A artista carioca Adriana Varejão nasceu em 1964 no Rio de Janeiro, onde vive e trabalha.

Antes de deter-me na análise específica dessa pintura, gostaria de ressaltar a importância do conjunto da obra de Adriana no que se refere à representação. De meu ponto de vista, a artista articula, como poucos pintores brasileiros contemporâneos, um universo imagético local fortemente entrelaçado com a história brasileira e a história da pintura. Conforme teria dito Herkenhoff²⁶⁵, quando da introdução de seu texto “Pintura/Sutura”, dedicado à artista, “essa é uma pintura de espessuras”. *Espessuras* é o termo apropriado a uma poética que se apresenta construída por camadas tanto materiais quanto de significação. Pintura e corpo parecem ser sinônimos para a artista. Um corpo é formado por partes; caracteriza-se por uma dialética entre exterior e interior: a pele e a carne, a pele, superfície e invólucro dos órgãos que contém; o corpo desenvolve-se, cresce e transforma-se no decorrer do tempo; conforma uma história ao mesmo tempo em que é fruto de uma história precedente; suas marcas e cicatrizes são registros do tempo. De modo geral, não seriam estas as mesmas características da pintura?

A riqueza iconográfica presente na obra de Adriana, fortemente amalgamada aos seus procedimentos materiais, requisitaria muitas páginas de reflexão, o que nos desviaria, no momento, do assunto que me ocupa: a representação do espelho no processo autorreferencial em pintura.

Reflexo de Sonhos no Sonho de Outro Espelho (Estudos sobre Tiradentes de Pedro Américo) apresenta-se como uma pintura exemplar a esta pesquisa, desde o que concerne seu processo de produção até o modo como foi apresentada na XXIV Bienal Internacional de São Paulo, em 1998, cujo tema fora a Antropofagia.

A artista escolhe como Documento de Trabalho a obra *Tiradentes Esquartejado* (1893), de Pedro Américo (1843-1905). Mas tal imagem leva Adriana a construir um novo Documento para a pintura. A artista, a partir da ideia de esquartejamento, constrói em seu atelier um ambiente fechado, negro, de 3 m, onde suspende por meio de fios de nylon partes do corpo de um manequim despedaçado e pintado de branco que flutuam no ar. Ao longo das paredes, distribui espelhos de diversos formatos e tamanhos, planos e convexos (Fig. 112). Posteriormente a isso, fotografa os espelhos, que não apenas refletem os fragmentos suspensos do corpo, mas os demais espelhos e suas reflexões. A partir dessas fotografias, Adriana produz vinte e uma pinturas em telas do mesmo formato e dimensões desses espelhos. No espaço concedido pela Bienal, Adriana

²⁶⁵ Ver Paulo Herkenhoff em “Pintura/Sutura in: Adriana Varejão. São Paulo: galeria Camargo Vilaça, 1996, p.1.

reconstrói uma réplica do espaço de seu atelier, dessa vez completamente branca, e dispõe as telas no mesmo lugar onde anteriormente se localizavam os espelhos.

O caráter antropofágico da obra principia no momento em que a artista se apropria de uma imagem não apenas cara à história da arte brasileira, mas presente em nosso imaginário desde o período escolar. Segundo a artista, quando menciona a “carne” da pintura, está se referindo à história da arte²⁶⁶. A pintura em questão alimenta-se da história da arte local, bem como de seus antigos procedimentos e mecanismos autorreferenciais. Adriana não se apropria somente da iconografia de Pedro Américo, reconfigurando-a, mas também se alimenta das representações especulares caras à história da pintura e da representação.

A ideia de esquiteamento, por sua vez, perpassa todo o processo de produção da obra: esquiteamento do modelo; esquiteamento imposto pelo espelho, na medida em que fragmenta a visão de conjunto e multiplica os pontos de vista; novo esquiteamento, realizado pelo corte fotográfico; por fim, o esquiteamento da própria pintura, que se apresenta ao espectador na forma de vinte e uma telas que simulam vinte e uma imagens especulares.

O ponto que eu gostaria de salientar nesse trabalho é a reflexão especular dos quadros dentro dos quadros, das telas vazias, dos fragmentos de bastidores, de elementos arquitetônicos e do rebatimento que o espaço de produção (negro), transformado em espaço de exposição (branco), provoca no espectador quando este se encontra no centro da sala. As pinturas colocam o espaço expositivo *en abyme*, assim como os próprios quadros que o habitam. Nesse sentido, seria possível dizer que, além de um caráter antropofágico, a obra assume um caráter autofágico, na medida em que as pinturas de Adriana passam a alimentar-se de sua própria “carne”, de seu próprio processo de produção, de seu próprio espelhamento.

O olhar do espectador, que procura reunir as partes, os fragmentos, se vê em situação de vertigem. Se as pinturas dispostas no ambiente refletem umas às outras ao modo de espelhos, onde está o corpo esquiteado? O espectador não experimentaria, de forma imaginária, a fragmentação de seu próprio corpo? Adriana não nos colocaria, aqui, em meio a uma situação paradoxal, pois não se teria já afirmado que o espelho é um instrumento fundamental para a percepção do corpo

²⁶⁶ Ver o DVD *Adriana Varejão: metáforas da memória*/ Instituto Arte na Escola: autoria de Luciano Buchmann; coordenação de Miriam Celeste Martins e Gisa Picosque – São Paulo: Instituto Arte na Escola, 2005.

próprio, em sua inteireza, para a constituição do sujeito e assunção deste ao mundo simbólico? E, de uma forma mais ampla, a pintura de Adriana, como um espelho, não refletiria a fragmentação do próprio corpo da história da pintura brasileira e a busca que se vem tentando empreender para reconfigurar suas partes e discursos?

Esse trabalho parece-me exemplar quanto ao sentido amplo de autorreferencialidade que esta pesquisa procura enfocar. *Reflexo de Sonhos no Sonho de Outro Espelho (Estudos sobre Tiradentes de Pedro Américo)* apresenta-se como uma profunda reflexão da pintura sobre si mesma, seus procedimentos, sua história, seus mecanismos de representação e apresentação e o contexto histórico de sua produção, inegavelmente vinculado aos procedimentos fotográficos, tão presentes nos processos artísticos contemporâneos.

Toda representação especular coloca em uma circularidade dinâmica o espaço de representação e o espaço de visibilidade em que está inserido o espectador. O espelho representado provoca um movimento ambivalente entre o espaço interior e o espaço exterior do quadro. É nesse trânsito entre espaço real e espaço ficcional que a pintura nos interroga (ou se interroga?). Nessas pinturas/espelhos, não somos nós, espectadores, que nos refletimos, ao modo de Pistoletto, que nos inclui na representação. Diante destes espelhos, ou nos fragmentamos, ou nos tornamos mortos-vivos, espectros desprovidos de reflexo. Na imagem especular proposta por Adriana, só a pintura e a representação sobrevivem. Mas, ao mesmo tempo, não seria essa a natureza de nossa própria condição?

4.9 A *mis en abyme* do espaço de exposição

4.9.1 Pintura de arquitetura e arquitetura da pintura

A arquitetura, como motivo representacional, proporciona a utilização de inúmeros elementos que intensificam a autorreferencialidade em pintura ou em fotografia por meio da repetição da estrutura do quadro. Portas e janelas repetem a estrutura do bastidor, assim como remetem à ideia de espaço exterior e interior, levando-nos a ideia de saída e entrada do espaço de representação. São metáforas de passagem e intensificam a sensação de profundidade espacial quando

somadas ao espaço perspectivado. Em *Espaço de Exposição II*, as portas ou aberturas apresentam-se de duas maneiras: como estratégia de abertura, passagem, prolongamento e profundidade de espaço e como plano de interrupção (Anexos 20-25), função inversa à do uso habitual deste motivo. Como prolongamento de espaço, como fresta, agem também como fonte de luz. Estes são procedimentos caros à história da pintura, sendo que, nesse sentido, a pintura holandesa do século XVII nos concede os melhores exemplos.

Em meu trabalho, quando as portas interceptam a representação do interior da galeria, obedecem à ideia de corte fotográfico, uma vez que sua verticalidade se encontra recortada, fora de campo e em contraposição com a horizontalidade da tela. Mas é importante salientar que o corte na pintura é *representado*. Evidencia-se aí a diferença entre o enquadramento pictórico e o enquadramento fotográfico. Na pintura, há a *representação* do corte, mas não o corte em si, como aquele realizado pela câmera, que, definitivamente, subtrai tudo aquilo que está fora dos limites do visor. Nesse caso, existe a intencionalidade de afirmar a referência da sintaxe fotográfica sobre a imagem pictórica.

A representação da parede, por seu lado, proporciona, além do espelhamento da própria parede onde se encontrará a pintura, o espelhamento do próprio caráter planar do suporte. Do ponto de vista da fatura, a representação dessas superfícies requer uma minuciosa percepção das diferenças de luz e passagens de tons. Tal exercício é fundamental para a criação de luminosidade da pintura como um todo. Vale lembrar aqui os numerosos comentários que suscitou, e ainda vem suscitando, o detalhe do pequeno muro amarelo representado por Vermeer em *A Vista de Delft* – “este panozinho de muro amarelo”, como o teria chamado Bergotte²⁶⁷ –, um minúsculo detalhe de superfície que faz toda a luz do quadro. Ainda com relação à análise da plasticidade destas superfícies, à primeira vista tão simples e desprovidas de significado, cabe mencionar aquelas realizadas tanto por Victor Stoichita quanto por Daniel Arasse, relativas à relevância do tratamento dado por Vermeer às paredes que constituem o plano de fundo de seus interiores. De acordo com Stoichita, “em face de todas as

²⁶⁷ Bergotte é o personagem escritor de Marcel Proust no vol. *A prisioneira*, de *Em busca do tempo perdido*. Bergotte, assim como o autor do romance, era um aficionado pela pintura holandesa. Bergotte, recolhido em casa em virtude de uma séria enfermidade, lê uma crítica de jornal sobre o pequeno detalhe presente na pintura do artista holandês que, naquele momento, se encontrava exposta em Paris. Apesar da saúde seriamente debilitada, dirige-se ao museu, curioso em verificar o detalhe que lhe passara despercebido. Atordoado diante da surpresa, dizia consigo: “assim é que eu deveria ter escrito. Meus últimos livros são demasiado secos, teria sido preciso passar várias camadas de tinta, tornar a minha frase preciosa em si mesma, como este panozinho de muro”. A emoção é tamanha que o escritor desfalece e morre diante do quadro. Ver *Em busca do tempo perdido*. Vol. 5 - *A prisioneira* – São Paulo: Ed. Globo, 1994, p. 173.

formas-quadro que estruturam a imagem vermeeriana, uma delas se apresenta como alteridade absoluta: a parede”. Sobre *La peseuse de perles* (1662-1663), (Fig.113), Stoichita comenta

*A aniconicidade (l'aniconicité) da parede, assim como sua pictorialidade, é sublinhada na Peseuse, pela presença do quadro representado com sua grande moldura negra. Em face desta imagem suspensa que duplica a superfície da parede (lembramos aqui da angústia flamenga diante da parede nua), a imagem englobante apresenta-se como pura “diferença”. A sucessão de planos, na direção do espectador (parede branca/quadro religiosidade/representação de interior), sua progressão (da superfície branca da parede à superfície pictural do quadro em si), faz da obra de Vermeer a mise en scene de uma dialética da representação pictural. (...) uma vez emoldurado e pendurado à parede, o quadro, também chamado Femme à la balance, duplica, por sua vez, a parede real que lhe serve de suporte da mesma forma que a “parede esbranquiçada” no quadro serve de suporte ao quadro representado”.*²⁶⁸

A *mis en abyme* desta obra apresenta-se de duas formas e, conseqüentemente, em dois movimentos. A primeira trata-se do quadro dentro do quadro, a representação dentro da representação, e nosso olhar empreende um movimento para dentro; a segunda refere-se à parede representada sobre a parede real, o que leva nosso olhar do espaço de representação ao espaço de apresentação e de contemplação da obra. Cabe lembrar que estas representações de interiores tinham seu lugar de exibição reservado no ambiente privado, espaço da mesma natureza que a pintura representa.

Arasse, por seu lado, aponta um aspecto que diferencia as representações de paredes dos interiores de Vermeer da maior parte de seus contemporâneos. Na maioria de suas pinturas, não encontramos aberturas ao fundo que prolonguem o espaço. O artista nos apresenta espaços fechados iluminados por janelas laterais em perspectiva que muitas vezes vemos de perfil. As paredes de Vermeer localizam-se próximas ao espectador. O fundo da caixa de cena avança. Em *La laitière*

²⁶⁸ Ver Victor I. Stoichita em *L'instauration du tableau*. Genève : Droz, 1999, pp. 224-225.

(Fig. 114), Arasse ressalta um detalhe curioso que comprovaria a atenção do pintor voltada à importância da superfície pictórica.

Vermeer havia pintado, inicialmente, um objeto dependurado à parede, sem dúvida, um mapa. Deixando, finalmente, sobre a parede nua, somente os traços cuidadosamente representados do que estava ali fixado (um prego e um buraco de outro prego arrancado), Vermeer evacua toda informação particular e deixa ver somente, para equilibrar a multiplicação luminosa da natureza morta posicionada sobre a mesa ao primeiro plano, a representação de uma superfície que se apresenta como uma superfície de pintura”.²⁶⁹

As paredes são elementos importantes para a criação de luz na pintura, na medida em que luz e sombra necessitam de um anteparo de projeção. A forma como o pintor projeta/representa a luz sobre um plano será determinante na expressividade da imagem. A utilização que fiz da fotografia como meio de capturar as imagens dos espaços arquitetônicos acabou por revelar-me uma riqueza de planos que a primeira vista parecem desprovidos de qualquer qualidade. Experimentar fazer fotografias frontais, muito simples e configuradas com um número mínimo de elementos para serem transpostas para a pintura foi bastante desafiador. Pois a expressividade da imagem pictórica deveria advir de uma atenta observação e pesquisa de luz e tonalidades. Em Den Haag conheci o trabalho do jovem artista alemão Matthias Weischer e encontrei várias afinidades com o que me interessa em pintura no momento. Todas as observações feitas por Arasse e Stoichita aos quadros de Vermeer podem ser transpostas à obra de Weischer (Fig. 115). No entanto, deve-se ressaltar as diferenças materiais e os procedimentos pictóricos que atualizam seus interiores: o aspecto de inacabamento de certas zonas da pintura; os rastros do processo que deixam a mostra as quadrículas a lápis ou instrumento semelhante; a espessura da tinta a óleo que se esparrama pela superfície, (provavelmente puxada com um rodo), a ponto de criar rebarbas nas bordas do bastidor . A luminosidade das paredes, a multiplicação de quadros dentro do quadro, os planos com padrões e

²⁶⁹ Ver Daniel Arasse. *L'ambition de Vermeer*. Paris : Adam Biro, 2001, p. 145.

a utilização da perspectiva que cria a arquitetura da pintura são aspectos presentes em sua obra e de grande interesse a minha própria investigação.

Com relação às fotografias de arquitetura e caracteristicamente frontais, gostaria de ressaltar o trabalho de Séphane Couturier. Suas fotografias não são de interiores e sim da arquitetura urbana e, principalmente, de fachadas. São imagens que transitam entre o aspecto de documento e imagem artística. A frontalidade de suas fotos, a estrutura ortogonal criada com os limites das bordas e, muitas vezes, com aspecto *all over*, remetem-nos às configurações dos pintores construtivos. As fotografias de Couturier são exemplares ao que denomino de fotografias com aspecto de pintura, fotografias que parecem pinturas. Seria possível dizer que encontramos em suas imagens uma conhecida sintaxe já utilizada pela linguagem pictórica. Percebe-se o cuidado com a distribuição de planos de cor, padrões e texturas. A repetição de janelas, sacadas e vigas funcionam como verdadeiras grades que estruturam a imagem. A estrutura interna, repetindo a estrutura quadrangular que a contém determina o aspecto autorreferencial da imagem. Outras vezes, utilizando ainda o cuidado com as divisões ortogonais, cria ambíguas imagens entre espaço interior e exterior. (fig. 116)

As paredes, tanto em Weischer como em Couturier, apesar das diferenças, tornam-se elementos de superfície muito expressivos, seja como “anteparo” de projeção de luz ou planos de cor chapados.

Em minhas pinturas, os planos de cor também são utilizados para interceptar a imagem perspectivada, como em Freeze (Anexo 12), fazendo referência, também, ao *zoom* fotográfico, que nada mais é do que a evidência de um movimento entre distâncias, de um vai e vem do olhar entre a profundidade e a superfície, entre o dentro e o fora do quadro. Acredito que o fato de representar o próprio espaço de exposição já convidaria o olhar do espectador a transitar entre o espaço de dentro do quadro e o espaço fora do quadro, o espaço de ficção e o espaço real onde ele próprio se encontra. A parede, ou plano de cor, seria então um espaço limite entre o *espaço de representação* e o *espaço de visibilidade*.

Afora os elementos arquitetônicos, outros objetos e elementos característicos dos espaços expositivos chamaram-me a atenção. Os espaços de exposição dos quais já dispus raramente apresentavam-se completamente neutros, sem interferências. Existem tomadas, extintores de incêndio, caixas de luz, ar-condicionado, o próprio suporte de iluminação e outros.

Ao prestar atenção nessas comumente indesejáveis interferências, percebi que poderiam ser trazidas como objetos para a pintura. Ao solicitar a outras pessoas que fotografassem o espaço por mim, pedia-lhes que se detivessem, também, nesses detalhes, que voltassem sua atenção para tudo aquilo que caracterizasse aquele espaço de exposição. Surgem daí colunas que interceptam o espaço; extintores que funcionam como ponto de cor e elemento em primeiro plano que auxilia na profundidade de espaço na pintura; ares-condicionados que levam nosso olhar para os cantos das paredes, e outros mais. São objetos desprovidos de qualquer significado grande, eloquente. Têm papel autorreferencial e assumem relevância como forma.

4.9.2 Arquitetura, pintura e o quadro-limite como dispositivo

No princípio da atual pesquisa, o fato de fotografar o espaço expositivo justificava-se pela busca do espelhamento como procedimento autorreferencial para a pintura. A imagem arquitetônica representada colocava *en abyme* o próprio espaço que a continha. Porém, esse procedimento me fez refletir sobre a relação entre quadro-formato e arquitetura, sobre a origem do formato quadrangular do quadro. Percebi que não se tratava apenas de uma repetição curiosa, divertida, mas intuía que havia algo mais na relação entre arquitetura e a origem do formato quadrangular do suporte.

Na língua portuguesa, *quadro* e *pintura* são tratados muitas vezes como sinônimos. Percebe-se que, por hábito, o formato quadrangular já pressupõe a pintura. Na língua francesa, difere-se *cadre* de *tableau*. O termo *cadre* é usualmente utilizado para designar a moldura, o acabamento, o limite entre espaço de representação e espaço de exposição ou espaço da parede, entre o espaço de ficção e o espaço real, sendo que *tableau* designa a pintura propriamente dita. *Cadre*, segundo Sourieu,²⁷⁰ vem do italiano *quadro* (que em italiano é o mesmo que *tableau*), objeto quadrado, e do latim popular *quadrum*. Etimologicamente de forma quadrada (*carré*), apresenta-se na maior parte das vezes de forma retangular, podendo mesmo tomar outras formas, como *cadre rond* (quadro redondo) ou *cadre ovale* (quadro oval). No campo da fotografia e do cinema,

²⁷⁰ Ver Étienne Souriau. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Quadrige, 2004.

cadre refere-se ao limite físico das bordas da imagem. Vem daí termos como *cadrage* (enquadramento), *décadrage* (desenquadramento) e *recadrage* (reenquadramento).

Aqui, interessa-me fazer um percurso histórico sobre a origem do quadro-limite, cujo formato é quadrangular, para melhor refletir sobre a relação entre arquitetura, pintura e quadro.

A maioria das imagens que chega até nós – pintura, fotografia, cartazes, vídeo, cinema, impressos, etc. – apresenta este formato, sendo que muitas vezes é tomado como “natural”. Certa vez, durante uma aula de desenho na universidade, perguntei aos alunos por que os quadros são, habitualmente, quadrados. Um número significativo respondeu, sem muito pensar, que este era o limite de nossa visão. Depois de alguns testes, perceberam que a hipótese era falsa. Tal limite não corresponde à visão esférica e sem nitidez das bordas.

Outra explicação comum e importante, como veremos adiante, é a tradicional analogia entre o quadro e janela albertiana. No entanto, encontramos indícios da forma quadrangular muito antes do advento da janela renascentista. Na verdade, não se tem nenhuma informação ao certo de quando esta delimitação visual foi introduzida e quais suas verdadeiras causas. Existem hipóteses que vão desde uma relação com o corpo, a linha de base, o solo (linhas horizontais) e a verticalidade do homem, até a relação com a escrita e o formato das tabuinhas gregas, assim como com a arquitetura e a “janela” de Alberti. De qualquer forma, minha intenção é cercar as hipóteses que relacionam o formato quadrangular com a arquitetura com o objetivo de demonstrar como a pintura e o quadro, como objeto, estão inelutavelmente ligados à estrutura arquitetônica, bem como ao significado simbólico, ao espaço institucional a que o quadro moderno e contemporâneo está vinculado. Para tanto, tento pontuar três situações históricas que me permitirão estabelecer algumas relações: a pintura como decoração dos ambientes domésticos e públicos na pintura romana, o advento dos painéis de madeira e retábulos nas igrejas e o advento do quadro único de cavalete, relacionado à projeção do espaço perspectivado renascentista, ou seja, o quadro como “janela”.

Conforme Passeron, é na estrutura arquitetônica como suporte para a pintura que encontraremos indícios da origem do formato quadrangular da pintura. Conforme Passeron,

(...) O chassi é um objeto fabricado pelo marceneiro. É um produto do artesão e da indústria, um produto da mão, sendo que a indústria impõe correntemente, nós o temos visto, formas *standard* às telas contemporâneas. É preciso sublinhar que a mão, para este objeto fabricado sobre o qual vai trabalhar o pintor, impõe ao olho em vias de criar, leis que são não apenas da limitação e da borda, mas também aquela do ângulo reto. Nós entendemos bem que este tema aparece na história da pintura muito tempo antes do quadro de cavalete. É a arquitetura propriamente aquela que precedeu a aparição das abóbadas e das cúpulas, impondo seu próprio regime angular à decoração das paredes. O abismo que separa os pintores mais antigos do Egito de certas pinturas do Tassili, onde se sente, entretanto, a influência egípcia, é que os primeiros, que são arquiteturais, ao lugar de serem simplesmente rupestres, tomaram consciência de seu valor decorativo e são enquadrados, colocados no lugar, não os outros.²⁷¹

Da pintura grega, temos pouca referência em imagens. Segundo Debray, “guardamos vestígios de grandes pintores gregos, mas não de suas respectivas obras. Os textos dessa cultura sobreviveram melhor do que suas cores”.²⁷² A pintura romana, no entanto, chegou até nós de forma bem mais abundante devido às escavações de Pompeia (1748) e Herculano (1737). Paradoxalmente, a lava vulcânica que fez desaparecer por completo tais cidades no ano de 79 d.C., foi o que manteve preservado durante séculos um conjunto extremamente rico em pinturas murais, móveis e utensílios. Após as escavações, descobrem-se dois séculos de pinturas soterradas, pois as primeiras datam aproximadamente do século I a.C. De acordo com Maiuri, a pintura romana não se limita, como a pintura etrusca, à decoração de túmulos, estando intimamente ligada à vida cotidiana, o que possibilitou o desenvolvimento dos mais diversos temas. Para o que nos interessa aqui, o importante é perceber que a pintura mural desse período nasceu essencialmente da exigência de servir de decoração às paredes dos aposentos de uma habitação ou de um edifício público. As formas e a composição estavam inegavelmente vinculadas ao projeto arquitetônico. Segundo o autor, o principal objetivo da pintura antiga era decorar toda uma parede, todo um aposento ou, ainda, toda uma habitação. Artista e artesão não se diferenciavam. Da casa mais modesta à construção

²⁷¹ Ver René Passeron. *L'Oeuvre Picturale et les fonctions de l'apparence*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1996, p.182.

²⁷² Ver Regis Debray. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

mais suntuosa, toda decoração dependia essencialmente dos elementos arquiteturais e quase sempre das cores. Observa-se a justa divisão da parede (seja esta no sentido vertical ou horizontal), o equilíbrio encontrado entre superfície e composição, a escolha do tema cromático onde as cores variam seguindo os diferentes elementos das paredes (da base, ao friso e à voluta) na criação, enfim, a composição decorativa e figurativa.²⁷³

Mais adiante, depois da instituição da Igreja Cristã pelo Imperador Constantino, dá-se início às construções das grandes igrejas, e depois de toda querela iconoclasta, veremos a utilização de imagens com o objetivo de propagar a fé cristã. Conforme Wolf, ao final do século VII e, sobretudo, a partir do concílio de Nicée (787), os ícones fazem sua reaparição nas igrejas, de modo que a veneração dirigida agora à imagem está associada ao que ela representa, ou seja, ao santo ou a Cristo, e não mais à veneração da imagem em si. Segundo o autor,

a restauração completa das imagens acontece no início do século IX. A maior parte das vezes, a partir do início da Baixa Idade Média, os ícones, crucifixos, retábulos, virgens em majestade, figuras de santos e outras obras de devoção são destinadas a um lugar escolhido fixo anteriormente, cujo lugar mais importante é onde a nave se separa do coro da igreja. Aos olhos dos pintores, dos comanditários e dos fiéis, essas obras estão tão integradas à arquitetura das igrejas e das capelas como as colunas e as volutas. Elas fazem parte da construção, mas, diferentemente das esculturas, dos afrescos e dos mosaicos, os ícones e as outras imagens santas pintadas sobre painéis são realizadas no exterior da construção. A técnica de pintura sobre painéis de madeira separa a fábrica da arquitetura da fábrica da pintura, ela separa a fábrica do volume da fábrica da imagem²⁷⁴

No entanto, apesar do fato de serem produzidas fora do espaço a que se destinam, nem os pintores nem os comanditários concebem estas obras religiosas independentemente do edifício. O lugar de afecção é sempre especificado

²⁷³ Ver A. Maiuri em *La peinture romaine*. Col. Les grands siècles de la peinture. Genève : Skira, 1953, p. 36.

²⁷⁴ Ver Laurent Wolf em *Vie et mort du tableau: Genèse d'une disparition*. Paris : Klincksieck, 2004. p. 97.

nos contratos. Conforme Wolf, os artistas levavam em consideração todas as condições materiais do local onde seria instalado o retábulo: altura, recuo, luminosidade, etc. A construção só era considerada completa e pronta a ser inaugurada no momento em que a imagem do santo patrono ou a imagem mais importante fosse instalada no local destinado. A união entre a pintura e a arquitetura delimita, funda um território sagrado.

Interessante também é o fato de terem existido painéis móveis destinados às procissões em festas votivas. Nesse caso, segundo explica Wolf, os altares móveis levam com eles um espaço de devoção independente do espaço geográfico.²⁷⁵

Com relação aos retábulos, que tiveram seu ponto auge no século XV, Chastel os define como sendo

um agrupamento de painéis pintados ou esculpidos respondendo a um serviço litúrgico definido na delimitação do espaço sagrado. Esta estrutura complexa encontra-se em relação direta com o espaço arquitetural por sua moldura (*cadre*), com o desenvolvimento das crenças e das devoções por sua iconografia e com todas as forças da pintura por seus problemas de composição. A moldura (*cadre*) determina o esquema construtivo de conjunto; a iconografia, o programa figurativo, ao qual a composição responde pela articulação do espaço e das formas.²⁷⁶

Entre o século XII e XVI, a riqueza de tipos de trípticos é fruto do uso e das prescrições litúrgicas. “Lugar pintado de uma visão enquadrada, os retábulos são eles mesmos uma igreja dentro da igreja”.²⁷⁷

A história da moldura, este elemento que serpenteia o limite, a borda do quadro-objeto, não pode ser separada das mudanças de função deste. Se, anteriormente, cumprindo uma função litúrgica, tal estrutura fazia eco ao espaço que a

²⁷⁵ Ver Laurent Wolf em *Vie et mort du tableau: Genèse d'une disparition*. Paris : Klincksieck, 2004, p. 100.

²⁷⁶ Ver Andre Chastel. *Histoire du retable italien : des origenes à 1500*. Paris : Editions Liana Levi, 2005

²⁷⁷ Ver C. Grimm em “Histoire du cadre un panorama” in : *Revue de l'Art*, n 76, pp. 15-20. Paris, 1987.

continha, ao passar para as galerias dos castelos e às salas de exposições das habitações aristocráticas, a moldura tornar-se-á um elemento de separação, de delimitação entre o espaço do quadro e o espaço de exposição.²⁷⁸

No século XV, quando ocorre uma transformação significativa na história da representação do espaço na pintura, ou seja, quando a pintura não mais se define como o espaço de “simbolização icônica do divino”, mas como a imitação plana do visível,²⁷⁹ assistiremos ao corte, à separação entre espaço arquitetônico e espaço de representação. Neste contexto, surge o quadro único de cavalete,²⁸⁰ bem como o tratado *Da Pintura*, de Leon Battista Alberti, por volta de 1436.

A metáfora, já tornada de uso corriqueiro em nossos dias, da pintura como *janela*, como abertura para outro mundo circunscrito e separado do espaço real pela moldura, implica algo bem mais importante.

Conforme aponta Wajcman²⁸¹, quando Alberti diz: “eu traço a princípio um quadrilátero, que é para mim uma janela aberta...”, em nenhum momento ele nos fala em pintura, mas em uma delimitação *a priori* na qual, só depois, a pintura fará sua aparição. Esse ponto é fundamental porque nele reside a diferença entre os limites quadrangulares que encontramos nas pinturas romanas e o formato quadrangular da janela de Alberti. Se, por um lado, como observou Schapiro²⁸², a margem regular e a moldura são uma invenção que data aproximadamente do segundo milênio a.C., cujo campo retangular era dividido em registros e as horizontais, mais marcadas visualmente que as bordas verticais do campo, serviam de linhas de base, suportando e religando as figuras, para Wajcman, reside aí uma diferença importante. Shapiro fala em um isolamento e interligação de figuras através de linhas e de um quadro contínuo. Aos olhos de Wajcman, esta demarcação intervinha somente após a realização dos desenhos das figuras para isolá-las, e em Alberti a delimitação quadrangular viria antes do desenho. Segundo o autor, e isto é que se torna imprescindível pensar, nesse sentido, “passaríamos, historicamente de um

²⁷⁸ Ibid: p. 16

²⁷⁹ Ver Jean-Claude Lebensztejn. “A partir du cadre” in: *Annexes de l'oeuvre d'art*. Paris : La Part de l'Oeil, 1999, p 191.

²⁸⁰ É importante salientar que a aparição do quadro único está intimamente ligada às condições econômicas e sociais da época. Em um período caracterizado pelas grandes navegações, pelos processos de colonização, pelo avanço do comércio e pelo acúmulo de capital, o quadro único aparece como objeto móvel, transportável e, como tal, objeto de troca, comercializável. A pintura a óleo, como nova tecnologia, implicando, entre outras coisas, a utilização de suportes mais leves, está imbricada nesse processo.

²⁸¹ Ver Gérard Wajcman *Fênêtre: chroniques du regard et de l'intime*. Paris : Éditions Verdier, 2004, p.81-83.

²⁸² Ver Meyer Schapiro “Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel”, in : *Style, artiste et société*, Paris : Gallimard, 1982, p.12

quadro *a posteriori* que contorna as figuras a um quadro *a priori* em Alberti”.²⁸³ Esta delimitação *a priori* está indissociavelmente ligada à instauração de um novo sistema de representação espacial, a *perspectiva artificialis*.²⁸⁴ A janela, antes de ser uma abertura para o mundo representado, é um espaço de projeção, e o quadro-limite, como estrutura fundamental na teoria perspectiva, não faz mais do que materializar a secção virtual, perpendicular, do cone visual através do plano do quadro.

Sendo assim, pode-se pensar que, em certo sentido, o formato quadrangular mantém uma relação ontológica com a arquitetura, mas em Alberti ele se torna um pressuposto. Outro aspecto a pensar é que se, anteriormente, nas pinturas romanas, a arquitetura era suporte para a pintura, agora, a partir da janela de Alberti, a arquitetura passa a ser um dos principais motivos representacionais em que o sistema perspectivo pode ser aplicado.²⁸⁵ A arquitetura passa da condição de

²⁸³ Ver Gérard Wajcman *Op.cit.* 2004, p. 83.

²⁸⁴ Na Renascença, cria-se um método racional de representação do espaço, a perspectiva linear, baseado nas leis euclidianas e descrito por Alberti (1436) como o sistema de representação “verdadeiro” das coisas. Método fundamentado nos estudos da geometria, consiste em projetar o espaço tridimensional sobre um espaço bidimensional. Na janela de Alberti, estarão inscritas imagens que irão compor um universo reduzido. A luz diáfana, proveniente das experiências de Brunelleschi, a quadriculação do espaço, a redução das dimensões pela distância, os sistemas de linhas de fuga, a descoberta que se podia medir não só as coisas, mas também o vazio, o modelado e o claro-escuro, bem como a inserção de elementos arquitetônicos na composição, estabeleceram o nascimento de um novo espaço. Tal sistema determina um ponto de vista único, onde é “não só o lugar a partir do qual a imagem é construída pelo artista (o ponto em que o artista supostamente tinha o olho ao criar a imagem), mas também o ponto a partir do qual a imagem deve supostamente ser vista”. Sobre o assunto, ver Margareth Wertheim, em *Uma história do espaço: de Dante à Internet*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 82.

²⁸⁵ Em *Pintura e sociedade*, Francastel demonstra que a arquitetura encontrada na maioria das pinturas renascentistas tem muito de imaginativa. Teria sido, na realidade, um grande pretexto para a aplicação da nova geometria. Segundo o autor, muitos dos elementos presentes nas imagens foram retirados da arquitetura antiga, “foram procurar os tipos clássicos da cena para tirarem deles algumas arquiteturas padrão. (...) Não se trata de paisagens urbanas, mas dos tipos clássicos da cena trágica, cômica e satírica. Por conseguinte, o interessante é descobriremos que poucas dessas representações são “cópias” do real. Seria leitura fácil concluir-se que a perspectiva estava a serviço da representação da realidade circundante, sem nos darmos conta de como os pintores a ultrapassaram através da imaginação: (...) Os primeiros palácios florentinos foram construídos apenas por volta do fim do século XV, depois de três quartos das pinturas terem sido executados. Por conseguinte, a ideia segundo a qual a pintura do Quattrocento reflete o contexto da nova arquitetura é absolutamente fantástica. A arquitetura do Renascimento foi pintada antes de ser construída. Daí o extraordinário interesse dessas obras,

continente à condição de conteúdo. Passa da condição de suporte constituinte da estrutura pictórica a motivo representacional.

Esta delimitação *a priori* é determinante para pensarmos o formato quadrangular do suporte, ou o quadro-limite como dispositivo. Tal formato não se apresenta como suporte passivo onde serão dispostas as tintas que configurarão a pintura.

Conforme Maurice Mouillaud e Jean-François Têtu,

os dispositivos não são somente aparelhos tecnológicos, de natureza material. O dispositivo não é o suporte inerte de enunciado, mas um lugar (*site*) onde o enunciado toma forma. (...) O lugar (*site*) assume o papel de um “formante”, ou de uma matriz, de tal maneira que certo tipo de enunciado somente pode aparecer “*in situ*”. Do mesmo modo como ressalta Stéphanie Katz, “não é o suporte que induz o sentido, mas o dispositivo construído a partir deste suporte”.²⁸⁶

Ou seja, quando escolho um suporte tradicional, o formato quadrangular da tela, já estão inscritos nele uma série de pressupostos. O quadro-limite condicionaria, nesse sentido, a enunciação visual construída por este dispositivo, onde estão implicados, conforme as divisões de Marin²⁸⁷: o *espaço representado* (a composição da pintura), o *espaço de visibilidade* (o espaço do espectador) e o *espaço de representação* ou *plano de representação* (delimitado pela transparência da quarta parede do cubo cênico). Este recorte (a *coupure*) semiótico torna-se aqui necessário não como instrumento interpretativo da

vistas de arquitetura ou não. Foi o sonho dos desenhistas e dos pintores baseado numa educação positiva do gosto que os pedreiros realizaram lentamente, apenas no século XVI”. Ver Pierre Francastel. *Pintura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p.41.

²⁸⁶ Citado por Louise Charbonier em *Cadre et regard; généalogie d'un dispositif*. Paris : L'Harmattan, 2007, p. 22. Ver KATZ, S. « Les dispositifs de l'infigurable » in : *Le cadre et l'écran*. Paris : L'Harmattan, 2007, p. 15.

²⁸⁷ Ver Louis Marin em "Le cadre de la représentation" in : *De la représentation*. Paris, Gallimard, 1994, p. 342-363.

pintura, da imagem final, mas como instrumento analítico e de desconstrução importante a uma poética que pretende tomar como assunto o próprio processo que a engendra, ou seja, seu próprio processo de produção.

As imagens perspectivadas que chegam, hoje, até nós por diversos meios além da pintura, como a imagem fotográfica, a “tela” de TV, o monitor do computador, o cinema, etc., são constituídas com base nesse mesmo dispositivo. É o funcionamento deste quadro, determinado pela interligação dos espaços citados acima, que engendra o sentido, e não o quadro-limite em si.²⁸⁸

Nesse sentido, Jacques Jussele, tomando *As meninas* de Velásquez como paradigma, demonstra que o quadro-limite, “além de sua função implicativa, está a serviço de um projeto normativo. Não redutível a uma figura de estilo, o quadro cuja forma privilegiada pelo Ocidente é o retângulo, participa da organização imaginária e simbólica de nossas representações e, portanto, aquela de nossa posição de sujeito frente ao mundo”.⁷ Construir a pintura a partir da ideia do quadro como dispositivo, como dispositivo enunciativo, tem como objetivo demonstrar, como já teria dito Damisch, que a pintura não somente se mostra, mas também se pensa e dá a pensar.²⁸⁹

²⁸⁸ Quanto à fotografia, cabe ressaltar um aspecto essencial que se explicita no *espaço representado* e que se diferenciaria da pintura. Segundo Dubois, em pintura, o quadro é oferecido de antemão e sobre ele a imagem vai sendo construída. “Estando esse espaço ali de início, o pintor só tem de introduzir seu sujeito nele: de imediato está na *adjunção*. E de imediato ele *compõe* em função dos limites que lhe são dados, esboça a organização das formas, distribui a superfície, reserva zonas, dispõe suas camadas coloridas, insinua toques de amarelo, vermelho, etc. Ou seja, o quadro pictural é um universo fechado, que basta a si mesmo, sem abertura. (...) Já o espaço fotográfico não é determinado, assim como não se constrói. Ao contrário, é um espaço que deve ser capturado (ou deixado de lado), um levantamento do mundo, uma subtração que opera em bloco”. Ver Philippe Dubois em *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993, pp. 177-178. Conforme o autor, em primeiro lugar, o fotógrafo sempre recorta, separa, inicia o visível. Deste golpe, desta “machadada”, surge, implícito na imagem, o fora de campo, o fora de quadro. Para o autor, o corte seria o aspecto que definiria o espaço propriamente fotográfico. Sendo assim, ele define o espaço fotográfico a partir de quatro categorias: *espaço referencial*, *espaço representado*, *espaço de representação* e *espaço topológico*. “É uma articulação entre esses quatro espaços que cada fotografia sempre coloca em jogo no próprio gesto da tomada e com efeitos extraordinariamente variáveis”. Ibid. p. 179. Para o que me interessa, no quadro-limite como dispositivo, o fora de campo estaria implícito e enunciado no *espaço representado*. A questão do corte será importante, como veremos adiante, para uma pintura que parte da observação da fotografia. Sendo assim, a ideia, ou seria melhor dizer, a representação do corte fotográfico em pintura será explicitada.

⁷ Ver Jacques Jussele em “Un rectangle nommé Ménines ou sage comme une image” in : *Penser, cadrer: le projet du cadre*. Paris :L’Harmattan,1999, p.76.

²⁸⁹ Ver Hubert Damisch *El origen de La perspectiva*. Madrid: Alianza Forma, 1997, p. 370-371.

Pintar a imagem do próprio espaço onde a pintura será exposta tem como objetivo evidenciar a relação de continente e conteúdo entre arquitetura e pintura e ao mesmo tempo referir-se ao quadro como objeto, como um constructo cultural. A imagem arquitetônica representada é autorreferencial, na medida em que faz menção ao próprio espaço que a expõe, que lhe dá visibilidade. Mas a autorreferencialidade em pintura tem a função, por sua vez, de remeter aos mecanismos que engendram esta representação, nesse caso, o funcionamento do quadro limite, o quadro como dispositivo. Nesse jogo especular e oscilatório entre o espaço de dentro do quadro e de fora do quadro, o espectador passa a estar implicado. O que lhe é oferecido é a representação do espaço de contemplação no qual ele está, também, inserido.

Somado a isso, pintar a imagem do próprio espaço de exposição não seria pensar também na inelutável ligação entre a pintura e as instituições que a apresenta?

Paralelamente ao processo de autonomização da arte, vemos surgir os museus, as feiras internacionais e as galerias. Se, em determinada época, a união entre pintura (retábulos) e arquitetura fundava o espaço do sagrado, o espaço expositivo moderno, a galeria e o museu fundam o espaço *consagrado* à Arte – espaço ideal de isolamento, visibilidade e legitimação. O quadro como objeto (pintura e quadro-limite) apresenta-se indissociável do espaço de exposição, da parede do cubo branco.²⁹⁰ Segundo Krauss, “dada sua função de suporte material da exposição, a parede da galeria tornou-se o significante de inclusão e pode, portanto, ser considerada *per se* uma representação do que poderíamos chamar de ‘exposicidade’”.²⁹¹ A história da arte moderna está correlacionada à história da constituição dos espaços de visibilidade da própria arte.²⁹²

²⁹⁰ A pintura, como vimos, sempre esteve condicionada aos espaços de sua apresentação. As transformações, ao longo da história, das funções da pintura estão *pari passu* com as transformações ocorridas em seus modos de apresentação.

²⁹¹ Ver Rosalind Krauss em “Os espaços discursivos da fotografia” in: *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gile, 2002, p. 41-42.

²⁹² A arte moderna foi pouco a pouco tomando consciência e posse do espaço de exposição como conteúdo. A estética da superfície e da autodefinição começa a empreender um movimento de distensão entre o limite da tela e a parede. Nos anos 50 e em Pollock, vê-se a transformação e redução da “janela” em direção à *muralidade*. Ver Clay, J. “Contre-Preuve” in: *Architecture - Arts Plastiques: pour une histoire interdisciplinaire des pratiques de l'espace*, Paris: Corda, 1979. p 137-188. Mais adiante, a pintura construída como estrutura, veja-se Frank Stella, transforma completamente a relação entre a parede e a obra. “Agora participante da arte em vez de um suporte passivo para ela, a parede tornou-se o foco de ideologias opostas; e cada novo avanço tinha de se apresentar com uma atitude com relação a ele. (...) Depois de se tornar uma força estética, a parede modificou tudo o que era exposto nela. A parede, contexto da arte, adquiriu uma riqueza de conteúdo que ela legou sutilmente à arte”. Ver Brian O’ Doherty em *No interior do cubo branco: A ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 23.

Nesta pesquisa a representação *en abyme* do próprio espaço expositivo tem como objetivo evocar tanto a relação histórica entre pintura e arquitetura e suas implicações na determinação do formato quadrangular do quadro quanto o espaço simbólico que legitima a arte. A autorreferencialidade aqui diz respeito ao lugar que dá visibilidade à pintura, aos espaços de representação nos vários sentidos que este termo pode abarcar.

Considerações finais

O viajante, chegando ao alto da colina, senta-se e olha antes de retomar seu caminho, agora em declive. Procura distinguir para onde o conduz afinal aquela estrada sinuosa que tomou, que lhe parece perder-se nas sombras e, pois finda o dia, na noite. Assim o autor imprevidente para por um instante, retoma fôlego e se pergunta com inquietação onde o levará sua narrativa.²⁹³

É dessa forma que André Gide interrompe abruptamente sua narrativa, para o desconcerto do leitor, antes de dirigir-se à terceira e última parte de seu romance. Nesse momento, o autor faz um balanço do que valeu a pena ter escrito, dos personagens que mais admira e daqueles que deixou pra trás por serem “talhados em matéria sem densidade”.

Este trecho me parece oportuno, não porque ainda terei que lhes oferecer um derradeiro capítulo, mas porque a conclusão deste percurso, da construção de uma tese em Poéticas Visuais, não deve apresentar-se como um fim, mas como o topo de uma colina, de onde se pode avistar um horizonte de possibilidades. Não é o fim de uma narrativa, mas um ponto específico de uma linha que se estende em dois sentidos. Possuidora de um passado, projeta-se para o futuro.

Uma das principais dificuldades encontradas durante este percurso fora o risco de redução que implica toda formulação ou aplicação de conceitos. O trabalho artístico tem caráter polissêmico, e, particularmente, considero que nossa grande dificuldade, como artistas, é empreender este recorte. Ao focar uma única questão e ao tentar aprofundá-la o melhor possível, corre-se o risco de deixar de fora outras tantas possibilidades de aproximação da obra. Utilizando uma metáfora fotográfica, cria-se um *fora de campo*. Por outro lado, a verificação em profundidade de uma questão gera muitas possibilidades de interpretação e solução a partir de um único problema.

²⁹³ Cf. André Gide. *Os moedeiros falsos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 195.

Em janeiro de 2008, apresentei meu projeto de pesquisa durante as aulas de meu coorientador, o professor Marc Jimenez, na Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne. Após minha explanação, Jimenez apontou três caminhos de investigação em minha pesquisa: o primeiro, mais interessante aos seus olhos, seria o das relações entre fotografia e pintura; o segundo seria a investigação sobre a *mise en abyme*; o terceiro estaria focado nas relações entre pintura e arquitetura. Às suas sugestões, respondi explicando-lhe que eu intuía, apesar da falta de clareza no momento, que a questão da pesquisa tratava-se do entrelaçamento destes três pontos. Pressentia que havia ali um ponto importante de intersecção, semelhante a uma zona de confluência. Alguns meses se passaram, e o *Território partilhado*, como eu esperava, tomou corpo. Espaço de produção, espaço de representação e espaço de apresentação viam-se então entrelaçados, mas esta zona inaugurava, fundava, a verdadeira questão a ser discutida: a autorreferencialidade e suas funções. Esta zona apresenta-se como um espaço de autorreflexividade onde estão implicados o artista, a obra e o espectador. Trata-se de um espaço de interrogação sobre as capacidades de significação da linguagem pictórica. A possibilidade de um processo autorreflexivo em pintura, hoje, significa um movimento não apenas para dentro, mas para os lados, sempre em relação. A pergunta a ser formulada pela pintura pode ser semelhante àquela que fazemos sobre nós mesmos: o que é do outro que também me constitui?

Não foi sem dificuldades que tentei hierarquizar as três instâncias representadas em meu trabalho. Como se apresentam em circularidade, assemelham-se à circularidade impressa em *Clairvoyance* de René Magritte. Qualquer ponto pode ser tomado como a origem.

O estudo da importância dos *documentos de trabalho* em meu processo artístico abriu um campo de possibilidades para a representação em pintura e para instaurar novos procedimentos autorreferenciais. Quando o *documento* migra para dentro da pintura como motivo representacional, faz menção ao próprio processo de produção da pintura que o apresenta. O *documento* faz parte da história de sua produção. Nesse sentido, assistimos a uma interpolação de tempo.

Os *documentos de trabalho* são constituintes do espaço de produção, do espaço do atelier. Seu modo de arquivamento e seleção, a forma como são manipulados, transformados, enquadrados e observados interpenetram a obra acabada. Quando saem dos “bastidores” e passam a atuar tanto como motivo representacional quanto obra, buscam trazer a nu ao menos uma parcela dos *atos de fé* que construíram sua visibilidade.

Do meu ponto de vista, quando os *documentos de trabalho* do artista são apresentados concomitantemente às suas obras, eles nos remetem, imaginariamente, ao seu processo criativo, um processo em que o sensível e o inteligível estão interconectados. Apropriando-me dos termos da edificação, trazer os *documentos* para dentro ou para o lado da obra construída, acabada, seria o mesmo que deixar até os andaimes à mostra.

A fotografia, como *documento de trabalho*, proporcionou-me refletir sobre a representação em geral. Com relação ao diálogo que tentei empreender entre as duas linguagens, cabe salientar o papel importante da observação de suas convenções e especificidades. A análise de tais especificidades não tinha em vista a determinação da pureza de cada uma das linguagens, mas, antes, a possibilidade de mescla, mistura, confusão e ambiguidade. Neste *território partilhado*, pintura e fotografia comungam e diferenciam-se, questionam-se reciprocamente. Apesar de suas diferenças, comungam essencialmente em uma função primeira: como dispositivos que se oferecem ao olhar, são objetos intermediários, de religação do ser com o mundo. Tanto na fatura, guardadas suas diferenças, quanto no ato de contemplação da imagem, o que se abre é um vaso comunicante entre o eu e o mundo, o interior e o exterior. A imagem funda um espaço de pensamento e o olho, como nos diz Merleau-Ponty, “realiza o prodígio de abrir à alma aquilo que não é alma”.²⁹⁴

Do ponto de vista da fatura, observar as convenções e especificidades da fotografia possibilitou-me experimentar novos procedimentos em pintura em termos de cor, de luz, de pincelada. Quando da busca por um tratamento mais “realista”, mais fidedigno à cópia fotográfica, foi necessário um exercício extremo de observação e aplicação de técnicas ainda não utilizadas. Uma pintura mais lisa, uniforme, onde as pinceladas não devem ser aparentes, foi requisito para a obtenção de um aspecto mais fotográfico. Em sentido inverso, na fotografia, foi buscado um aspecto pictórico através da frontalidade das imagens, de planos de cor e texturas, das inversões em negativo e da falta de nitidez. Desse diálogo, surgem trabalhos como *Pintura latente* (Fig.) e *Território partilhado* (Fig.).

A presença do dispositivo fotográfico tanto na captura das imagens dos espaços expositivos quanto do espaço de produção desencadeou a representação *en abyme*. Este recurso possibilitou colocar as três instâncias da pintura (espaço de produção, espaço de representação e espaço de apresentação) em circularidade infinita, ao mesmo tempo em que se apresentou como recurso fundamental para amalgamar pintura e fotografia em *território partilhado*. Tal recurso tornou

²⁹⁴ Maurice Merleau-Ponty em “O olho e o espírito”, in: *Merleau-Ponty*, Col. Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 108.

possível articular inúmeros jogos de rebatimento entre as imagens, além de fazer a obra alimentar-se continuamente de seu próprio processo. Esse processo autofágico revela um aspecto positivo que considero de suma importância, na medida em que se apresenta como um momento de reflexão – um momento em que a pintura se interroga sobre seu processo de constituição, sobre suas capacidades e sobre as implicações de seus modos de apresentação.

Se, conforme Stoichita, o *mise en abyme* presente na pintura holandesa do século XVII estaria *pari passu* com o advento do Sujeito cartesiano, com a autoreflexividade do pensamento, com o *Cogito*, eu diria que este recurso operacional tem sua função ampliada na contemporaneidade. Além de um recurso metapictural, autorreferencial, como vimos em *Inversões em Branco*, em *Cenário de produção* ou em *Reflexões sobre (a) tela*, a repetição *en abyme* realiza a remissão ao mundo das imagens em geral ou, dito de outro modo, à era da reprodutibilidade técnica, à era da “cultura fotográfica” na qual o artista se vê submerso – uma era, como afirmaria Grundberg, em que o mundo se apresenta mais “como uma infinita parede de espelhos, como um lugar onde todos nós somos imagens e onde tudo que conhecemos são imagens”.²⁹⁵

Portanto, hoje, a utilização da *mise en abyme* permite à pintura referir-se ao mundo das representações cada vez mais consciente da relatividade e parcialidade de nosso acesso à “realidade”. Refletir sobre a produção de imagens implica discutir a relação entre representação e verdade, entre representação e construção de realidade. Poder-se-ia dizer, então, que estas representações de representações não nos remetem ao Sujeito, mas à consciência da mediação, através da qual é possível ao Sujeito existir, ou seja, na linguagem. Arriscar-me-ia a dizer que o equivalente ao *Cogito*, hoje, seria então o *tingo ergo sum*, como já o teria dito André Chastel²⁹⁶ em outra situação. *Figuro, logo, sou*, resgatando-se o sentido etimológico do termo no latim *tingo, fingere*, de figurar, de dar forma a qualquer substância plástica, de representar. Represento, logo, sou. Existo na linguagem, através das representações. Estas, por sua vez, estão sempre condicionadas à cultura, nunca fixas e sempre à mercê dos processos inconscientes (certos *documentos de trabalho* não o comprova?).

²⁹⁵ Ver Andy Grundberg e Kathleen McCarthy Gauss. *Photography and art: interactions since 1946*. New York: Abbeville Press, 1987, p. 207.

²⁹⁶ Ver Andre Chastel. *Fables, formes, figures II*. Paris : Flammarion, 2000, p. 76.

Por fim, gostaria de apontar um último aspecto que a representação *en abyme* nos coloca e intensifica: a implicação do tempo, não apenas da imagem, mas do nosso. Há alguns anos, li um artigo do pintor Luiz Paulo Baravelli que até hoje me faz refletir. Nesse artigo, o artista tenta diferenciar a pintura das artes narrativas, buscando uma razão para a sua persistência durante milhares de anos, bem como para sua atual pertinência. Distinguindo-a das demais artes narrativas, como o cinema, o teatro e a dança, e de outras artes dependentes do tempo de percurso (escultura e instalação) ou conectadas ao instante (fotografia), nos diz que estar na pintura é estar “à parte do tempo”.

A leitura das formas narrativas é sempre, metaforicamente, da esquerda para a direita, um movimento paralelo à página, à tela do cinema, ao desenrolar do tempo. Mas a leitura de uma pintura é de fora para dentro, “perpendicular” à superfície pintada. De cada vez o espectador vê tudo, de uma vez. A cada nova visão, esse tudo se aprofunda, indefinidamente. O tempo, dizem os cientistas, foi uma invenção engenhosa da natureza para que tudo não acontecesse de uma vez só. Mas a pintura é estar à parte do tempo. Diz-se que a pintura é coisa para adultos, para aqueles que já perceberam como a vida é curta e frágil e que a única luta real é contra o tempo. Quando eu era garoto, adorava cinema e especialmente musicais, mas ficava sempre me perguntando o que acontecia depois do grande finale. É claro que não acontecia nada, e eu saía do cinema com uma angústia vaga. Hoje sei que toda narrativa acaba um dia e nos deixa um sentido subjacente de *finitude* e de mortalidade. Aí fui ser pintor (como tanta gente antes de mim) para tentar viver pra dentro e pra sempre.²⁹⁷

O que faz eco em meus pensamentos é este “viver para sempre”. De forma ideal, a representação *en abyme*, em uma circularidade sem fim, não almejaria e intensificaria este desejo de viver para sempre? “O nascimento da imagem – nos diz

²⁹⁷ Ver Luiz Paulo Baravelli em “De fora para dentro” in *Guia das Artes*, nº 18, p. 62, São Paulo, 1990.

Debray – está envolvido com a morte. Mas se a imagem jorra dos túmulos é por recusar o nada e para prolongar a vida”.²⁹⁸ A repetição *en abyme* não seria uma forma de estender o tempo, mesmo que o consiga em idealidade? Recorrendo a outro exemplo da literatura, não foi através da narrativa de uma história dentro da outra, durante mil e uma noites, que Sherazade venceu o próprio infortúnio, a sua degola, conforme nos conta Borges?²⁹⁹ Em meu trabalho, as repetições de *Ensaio* e as multiplicações de *Cenário de produção*, por exemplo, não apontariam para uma obra sempre em processo, com a pretensão de ser cumulativa e infinita? Mais do que representar a finitude do pintor ou da heroína que tenta se perpetuar através da arte, a *mise en abyme* em pintura não almejaria a própria perpetuação da linguagem, em uma atitude de resistência àqueles discursos que desqualificam sua sobrevivência?

No entanto, há um detalhe importante a ser considerado na fábula mencionada acima que aponta para um risco no qual todo processo autorreferencial pode incorrer. Por pouco, nos lembra Borges, Sherazade não lhe conta, como última história, a história das *Mil e uma noites*. Se o fizesse, colocaria o Rei em circularidade infinita. No lugar disso, mostra-lhe seu filho. Mas não estaria aí, aliás, um aspecto ao qual o escritor não deu atenção, ou seja, como Sherazade perpetua sua vida ao reproduzir-se? Mas este reproduzir-se depende inelutavelmente do outro, não se trata de uma autorreprodução. O produto deste “casamento”, deste “partilhamento”, gera uma nova vida, uma nova narrativa. Essa é uma questão fundamental que a presente pesquisa buscou responder, ou seja, que a sobrevivência da pintura, hoje, está condicionada aos casamentos que venha a fazer e à total liberdade de misturar-se e nutrir-se de domínios que um dia foram prescritos como não sendo os seus.

No “alto desta colina”, avisto, em meu trabalho, uma situação de risco inerente a todo processo que se pretende autorreferencial, ou seja, o encaminhamento de um processo que pode resultar em um terreno estéril onde só a tautologia pode vir a germinar. E essa via já nos é conhecida. Um dos caminhos mais promissores deverá ser a ampliação deste *Território Partilhado*, de modo que a rede de significações se torne mais abundante. Um processo que deve ser semelhante à vida, em que a diversidade de experiências, trocas e contatos torna os indivíduos sempre mais interessantes, sem deixar de ser autorreflexivo. Com isso, desejo já apontar para investigações futuras em que as imagens fotográficas devem

²⁹⁸ Regis Debray em *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Rio de Janeiro:Vozes, 1993, p.22.

²⁹⁹ Ver Jorge L. Borges em *Obras completas*. Vol. IV. São Paulo: Globo, 1999, p. 504.

extrapolar o espaço da arte, de forma que o poder evocativo das imagens alcance maior plenitude. Nutrir-se das imagens literárias pode vir a ser, também, um caminho instigante.

A grande potencialidade da pintura é poder condensar, através de sua materialidade, sempre dirigida aos olhos, forma e *Ideia*. A pintura funda a união entre o sensível e o inteligível. Em vista disso, engana-se quem afirma que a contemplação é ato passivo – antes, se trata de um ato reflexivo, mas, para quem deseja empreendê-lo, será necessário mergulhar, de preferência, *en abyme*!

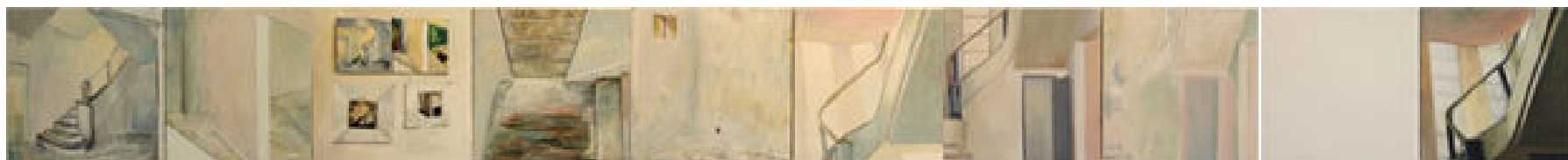
ANEXOS

Lista de imagens

1 – Marilice Corona - “Inversões em branco”, 2005 – acrílico sobre tela – 30 x 300cm.....	204
2 – Marilice Corona - “Inversões em branco”, 2005 – acrílico sobre tela – detalhe.....	205
3 – Marilice Corona - “Transparência”, 2005 – acrílico sobre tela - 90 x 260cm.....	206
4 – Marilice Corona - “Espaço de exposição”, 2005 – acrílico sobre tela – 30 x 224 cm (5 telas de 30 x 40cm).....	207
5 - Marilice Corona - “Espaço de exposição”, 2005 – acrílico sobre tela – 30 x 224 cm (5 telas de 30 x 40cm).....	208
5a - Marilice Corona - “Espaço de exposição” e “Opacidade” - Montagem para o Museu do Trabalho – POA/RS, 2007.....	209
6 - Marilice Corona - “Opacidade”, 2006 – fotografia – 75 x 115cm.....	210
7 - Marilice Corona - “Ensaio”, 2006 – acrílico sobre tela – 60 x 600cm (20 telas 24 x 18cm).....	211
7a – Marilice Corona - “Ensaio”, 2006 – acrílico sobre tela – 60 x 600cm (20 telas 24 x 18cm) Montagem na Galeria Arlinda Correia Lima – Palácio das Artes – BH/MG, 2006.....	212
8 - Marilice Corona - “Ensaio”, 2006 – acrílico sobre tela – 60 x 600cm (20 telas 24 x 18cm) Montagem para o Museu do Trabalho – POA/RS.....	213
9 - Marilice Corona - “Sobreposição de tempo”, 2006 – acrílico sobre tela – 60 x 200cm.....	214
10- Marilice Corona - “Sobreposição de tempo”, 2006 em processo.....	215
11 - Marilice Corona - “Sobreposição de tempo”, montagem na Galeria Arlinda Correia Lima – Palácio das Artes – BH/MG, 2006.....	216
12 - Marilice Corona - “Freeze”, 2006 – acrílico sobre tela – 40 x 120cm.....	217
13 - Marilice Corona - “Cenário de produção”, 2006 – acrílico sobre tela – 100 x 150cm.....	218
14 - Marilice Corona - “Cenário de produção” – detalhe.....	219
15 – Marilice Corona - Marilice Corona Documentos de trabalho de “ Cenário de produção”.....	220
16 - Marilice Corona - “Cenário de produção” – em processo - detalhe.....	221

17 - Marilice Corona - “Cenário de produção” – Montagem Museu do Trabalho.....	222
18 – Marilice Corona - “Espaço de trabalho”, 2007 – Gravura em metal - água tinta, água forte, ponta seca.....	223
19 – Marilice Corona - Documento de trabalho, 2007.....	224
20 – Marilice Corona - “Espaço de exposição II” em processo, 2007 (acrílico sobre tela e fotografia digital).....	225
21 - Marilice Corona - “Espaço de Exposição II”, 2007 – acrílico s/ tela – 4 telas de 20 x 30 cm.....	226
22 - Marilice Corona - I - “Espaço de Exposição II”, 2007.....	227
23 – Marilice Corona - II “Espaço de Exposição II”, 2007.....	228
24 – Marilice Corona - III “Espaço de Exposição II”, 2007.....	229
25 – Marilice Corona - IV “Espaço de Exposição II”, 2007.....	230
26 – Marilice Corona - “Esquecimento”, 2007 – acrílico s/ tela - 5 telas de 20 x 30 cm.....	231
27 – Marilice Corona - I “Esquecimento”, 2007.....	232
28 – Marilice Corona - II “Esquecimento”, 2007.....	233
29 – Marilice Corona - III “Esquecimento”, 2007.....	234
30 – Marilice Corona - IV “Esquecimento”, 2007.....	235
31 – Marilice Corona - V “Esquecimento”, 2007.....	236
32 – Marilice Corona - Documentos de trabalho - Atelier – pinturas em processo, 2007.....	237
33 – Marilice Corona - “Arquivo”, 2007 – acrílico s/ tela – políptico 80 x 320cm.....	238
34 – Marilice Corona - “Arquivo” – detalhe.....	239
35 – Marilice Corona - “Arquivo” – montagem no Museu do Trabalho, 2007.....	240
36 – Marilice Corona - “Pintura latente”, 2007 – Fotografia digital e pintura em acrílico sobre tela – 70 x 140 cm.....	241
37 - Marilice Corona - “Pintura latente”, 2007 – Montagem no Museu do Trabalho, 2007.....	242
38 – Marilice Corona - “Passagens”, 2007 – em processo – acrílico s/ tela – tríptico – 150 x 450 cm.....	243
39 - Marilice Corona - “Passagens”, 2007 – em processo.....	244
40 - Marilice Corona - “Passagens”, montagem no Museu do Trabalho, 2007.....	245
41 – Marilice Corona - “Documents de travail”, 2008 – montagem com 162 fotografias digitais em 18 chapas de foam board.....	246

42 - Marilice Corona - “Documents de travail”, 2008 – Detalhe.....	247
42b - Marilice Corona - “Documents de travail”, 2008 – Detalhe.....	248
42c - Marilice Corona - “Documents de travail”, 2008 – Detalhe.....	249
43 - Marilice Corona - “Documents de travail”, 2008 – Montagem na Sala Lúcio Costa ,Maison du Brésil, Cité Universitaire, Paris, 2008.....	250
44 - Marilice Corona - “Documents de travail”, 2008 – Montagem na Sala Lúcio Costa ,Maison du Brésil, Cité Universitaire, Paris, 2008.....	251
45 - Marilice Corona - “Território partilhado”, 2008 - pintura em acrílico s/ tela e fotografia digital – cada módulo com 20 x 30 cm.....	252
46 – Marilice Corona - I “Território partilhado”, 2008 acrílico s/ tela.....	253
47 – Marilice Corona - II “Território partilhado”, 2008 – fotografia digital.....	254
48 - Marilice Corona - “Território partilhado”, montagem na galeria de arte da FUNDARTE, Montenegro/RS, 2008.....	255
49 – Marilice Corona - “Cenário de produção de cenário de produção”, 2009 – acrílico s/ tela – 30 x 20 cm.....	256
49a – Marilice Corona - Cenário de produção de cenário de produção em processo, 2009.....	257
50 – Marilice Corona - Documentos de trabalho de “Cenário de reflexões”, 2009.....	258
51 – Marilice Corona - Documentos de trabalho – Atelier, 2009.....	259
52 – Marilice Corona - “Cenário de Reflexões” em processo, 2009.....	260
53 – Marilice Corona - “Cenário de Reflexões”, 2009 – acrílico s/ tela – 20 x 30 cm.....	261
54 – Marilice Corona - “Reflexões sobre (a) tela”, 2009 – acrílico sobre tela – 100 x 100 cm.....	262
54a – Marilice Corona – Documentos de trabalho - “Reflexões sobre (a) tela”, 2009.....	263
55 – Marilice Corona - Documento de trabalho de “Reflexões sobre (a) tela”, 2009.....	264
56 – Marilice Corona - Documento de trabalho – Atelier, 2009.....	265



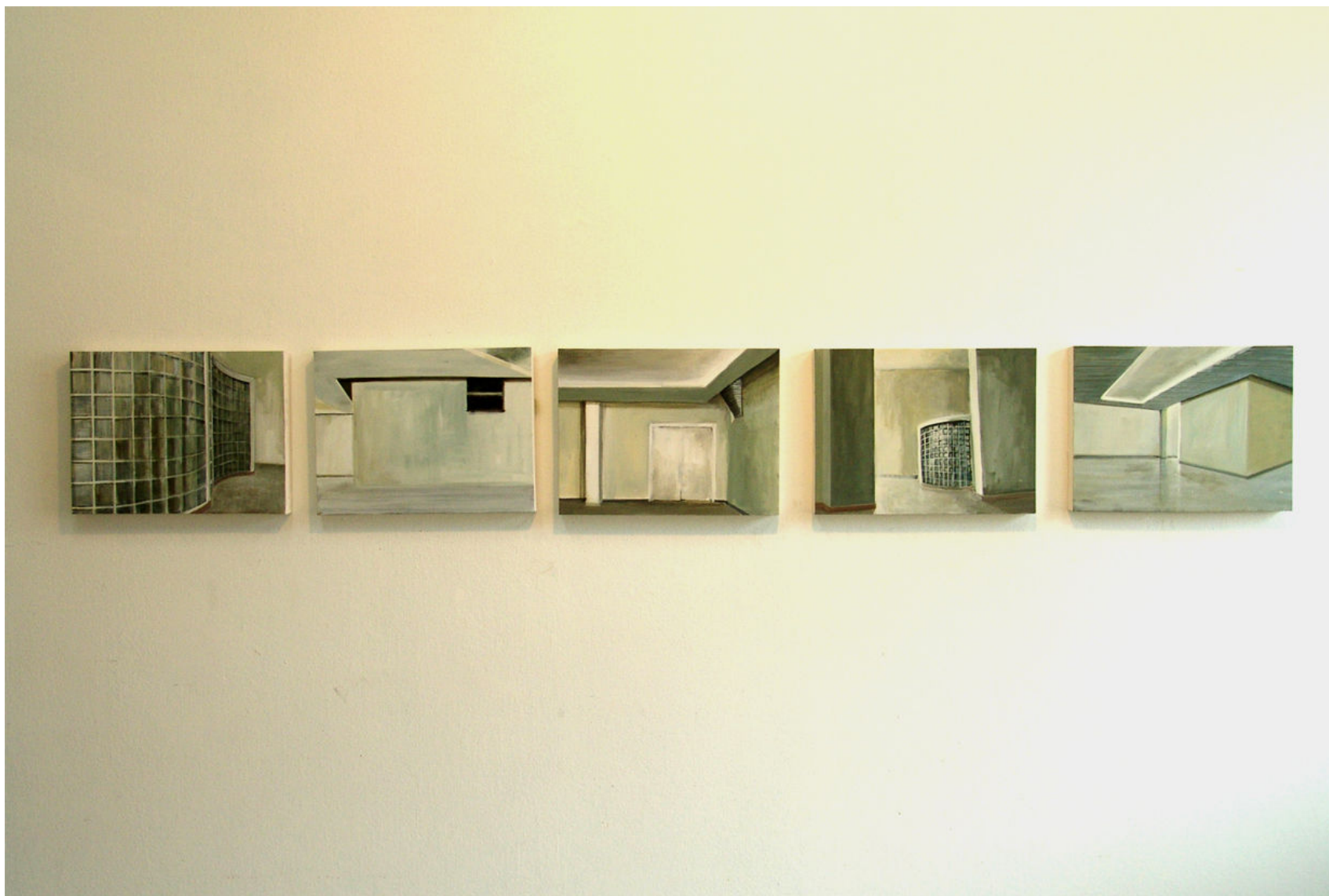
1 - "Inversões em branco", 2005 – acrílico sobre tela – 30 x 300cm



2 - "Inversões em branco", 2005 – acrílico sobre tela - detalhe



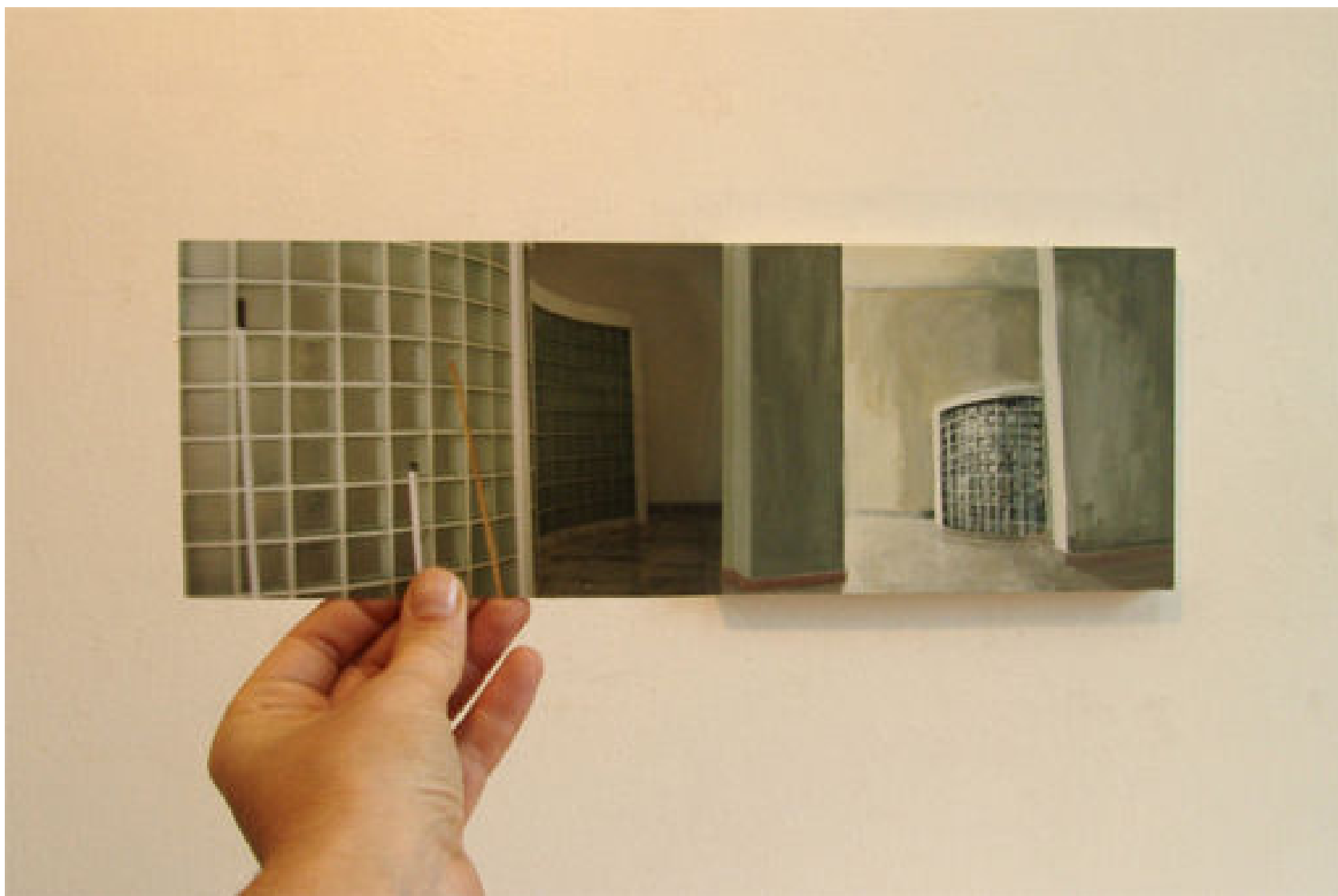
3 - "Transparência", 2005 – acrílico sobre tela - 90 x 260cm



4 - "Espaço de exposição", 2005 – acrílico sobre tela – 30 x 224 cm (5 telas de 30 x 40cm)



5 - "Espaço de exposição", 2005 – acrílico sobre tela – 30 x 224 cm (5 telas de 30 x 40cm)



6 - "Opacidade", 2006 – fotografia – 75 x 115cm



7 - "Ensaio", 2006 – acrílico sobre tela – 60 x 600cm (20 telas 24 x 18cm)



8 - "Ensaio", 2006 – acrílico sobre tela – 60 x 600cm (20 telas 24 x 18cm) Montagem para o Museu do Trabalho – POA/RS



9 - "Sobreposição de tempo", 2006 – acrílico sobre tela – 60 x 200cm



10- "Sobreposição de tempo", 2006 em processo



11 - "Sobreposição de tempo", montagem na Galeria Arlinda Correia Lima – Palácio das Artes – BH/MG, 2006.



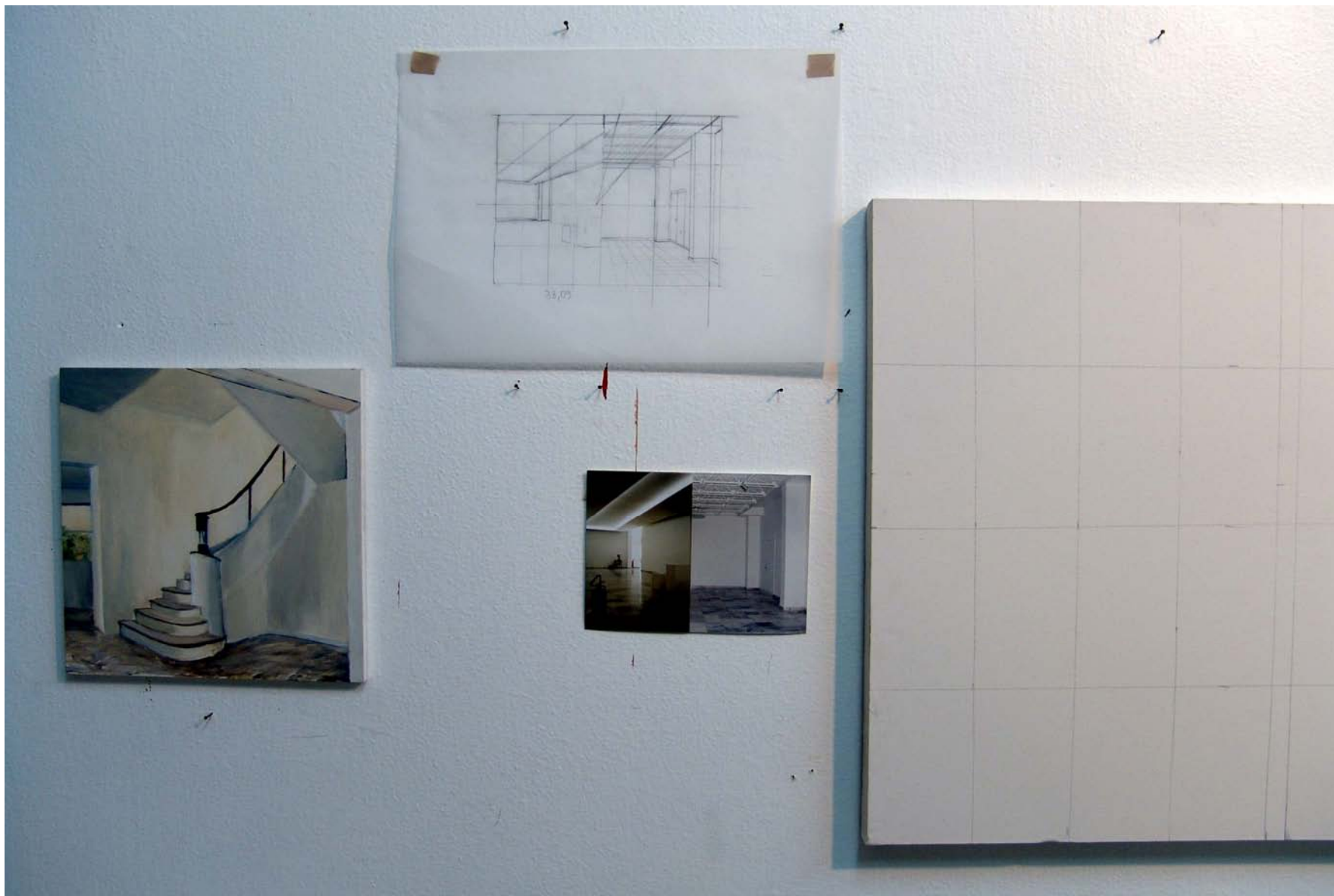
12 - "Freeze", 2006 – acrílico sobre tela – 40 x 120cm



13 - "Cenário de produção", 2006 – acrílico sobre tela – 100 x 150cm



14 - "Cenário de produção" - detalhe



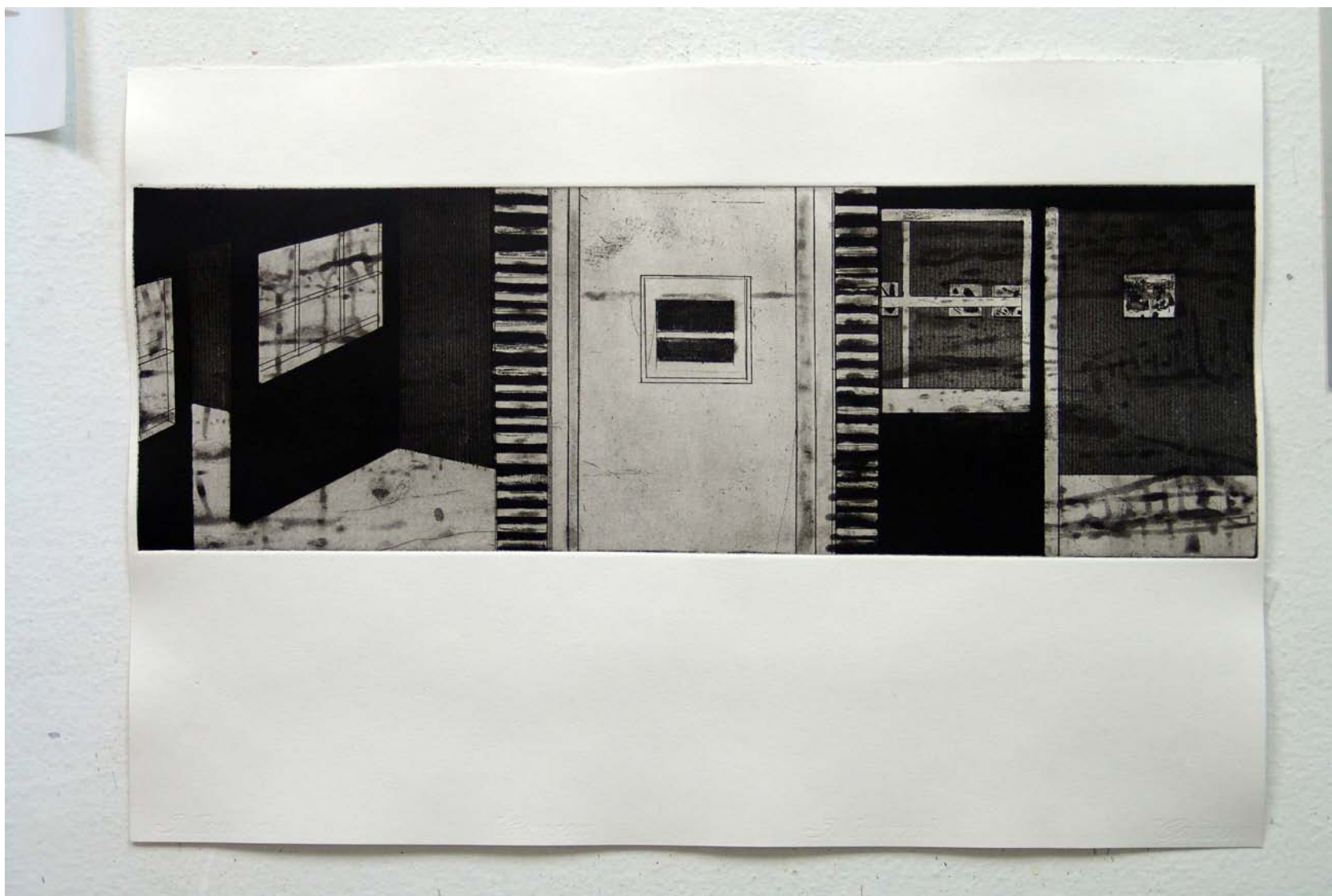
15 – Documentos de trabalho de “ Cenário de produção”.



16 - "Cenário de produção" – em processo - detalhe



17 - "Cenário de produção" – Montagem Museu do Trabalho



18 – “Espaço de trabalho”, 2007 – Gravura em metal - água tinta, água forte, ponta seca e



19 – Documento de trabalho, 2007



21 - " Espaço de Exposição II", 2007 – acrílico s/ tela – 4 telas de 20 x 30 cm



22 - I - "Espaço de Exposição II", 2007



23 – II “ Espaço de Exposição II”, 2007



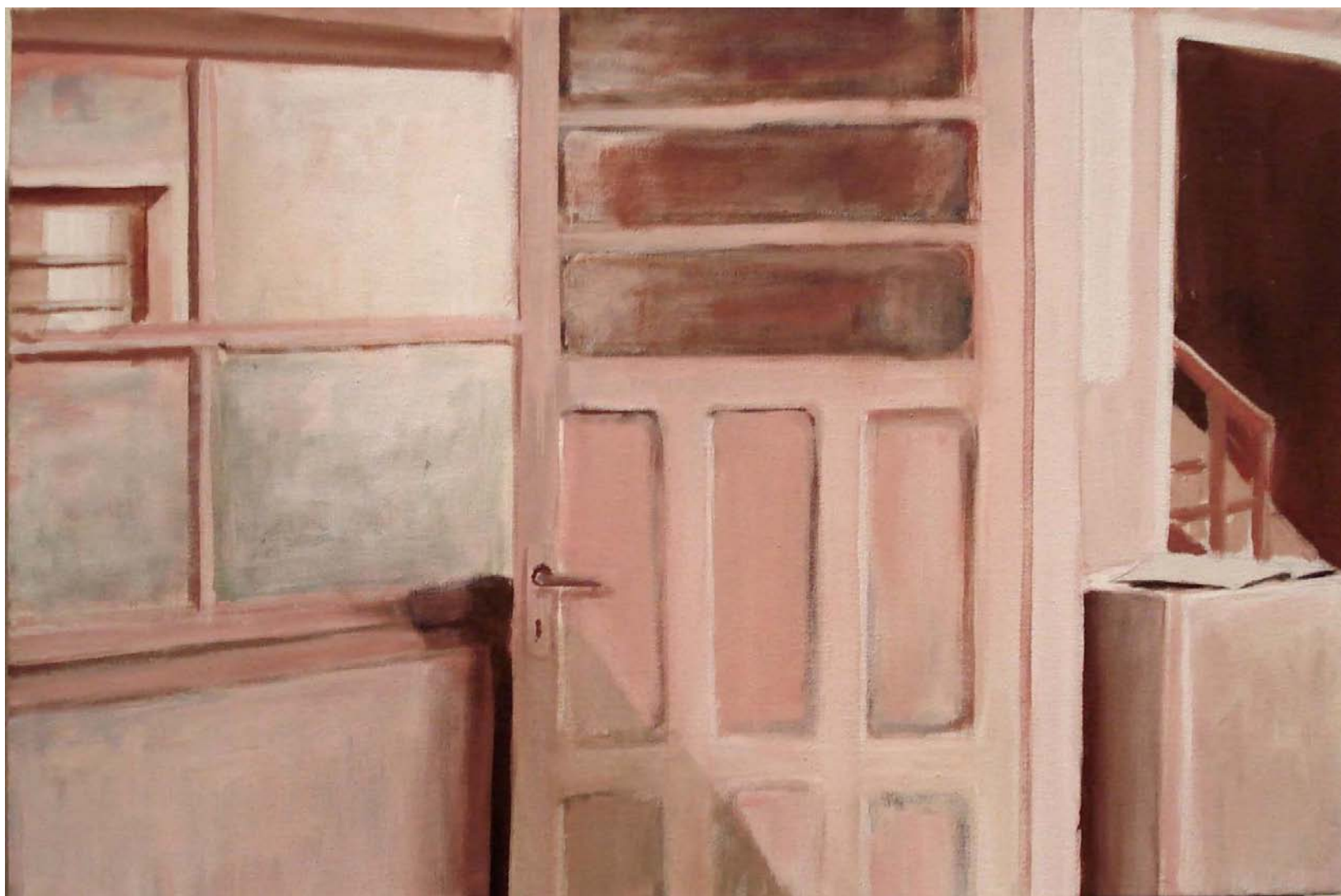
24 – III “Espaço de Exposição II”, 2007





26 – “Esquecimento”, 2007 – acrílico s/ tela - 5 telas de 20 x 30 cm







29 – III “Esquecimento”, 2007

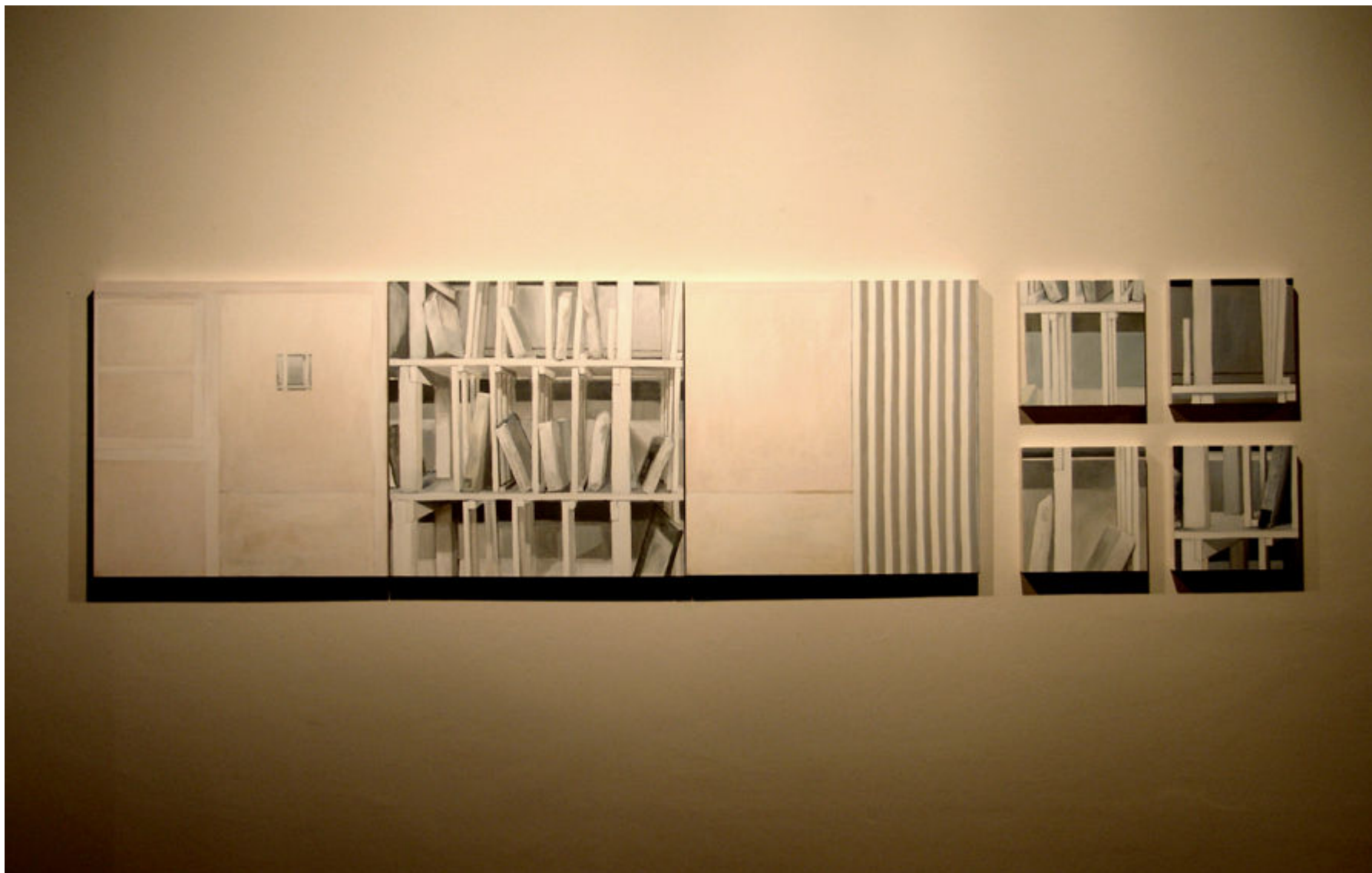


30 – IV “Esquecimento”, 2007



31 – V “Esquecimento”, 2007





33 – “Arquivo”, 2007 – acrílico s/ tela – políptico 80 x 320cm



34 – “Arquivo” - detalhe



35 – “Arquivo” – montagem no Museu do Trabalho, 2007



36 – “Pintura latente”, 2007 – Fotografia digital e pintura em acrílico sobre tela – 70 x 140 cm



37 - "Pintura latente", 2007 – Montagem no Museu do Trabalho, 2007.



38 – “Passagens”, 2007 – em processo – acrílico s/ tela – tríptico – 150 x 450 cm



39 - "Passagens", 2007 – em processo



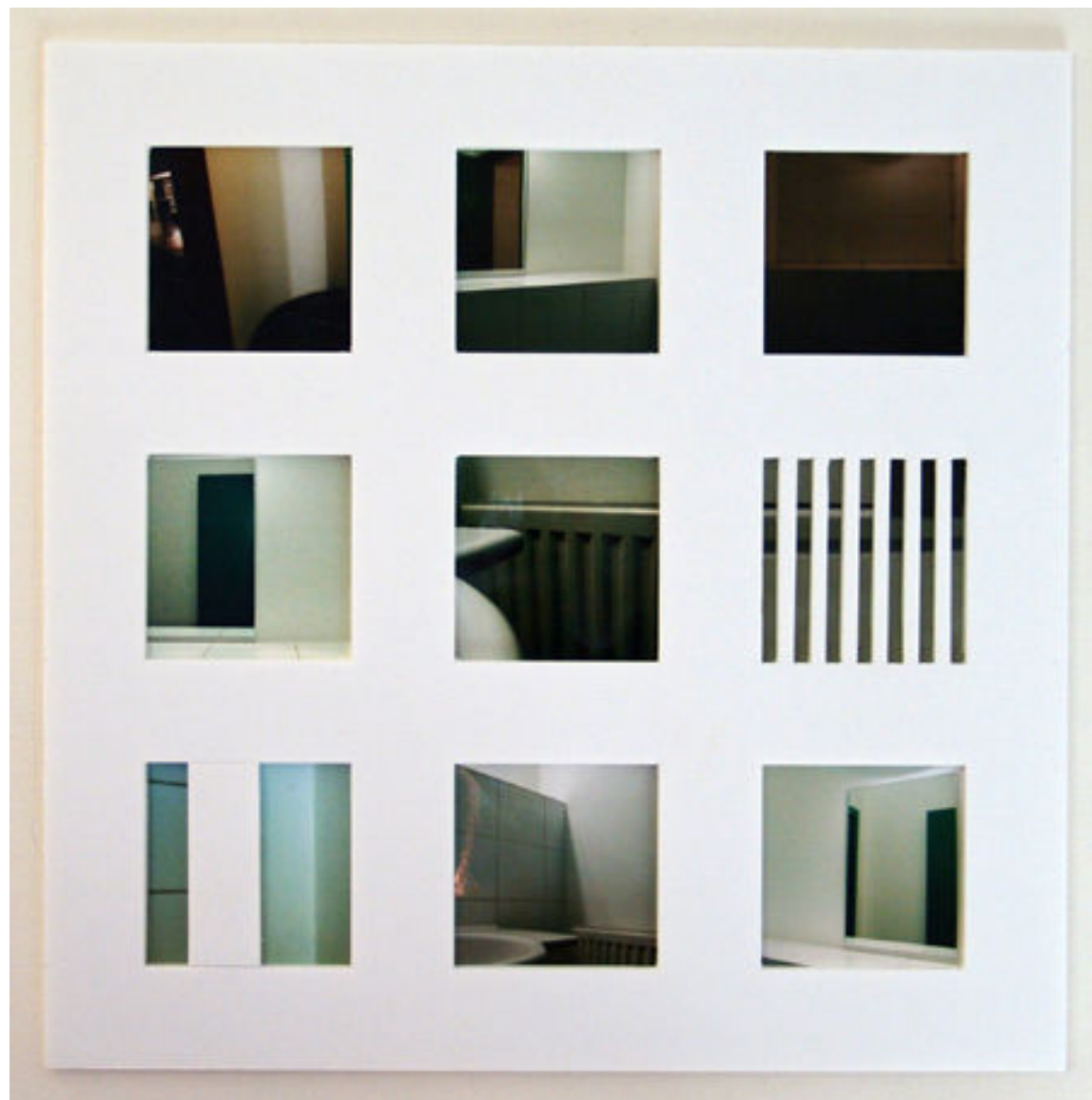
40 - "Passagens", montagem no Museu do Trabalho, 2007



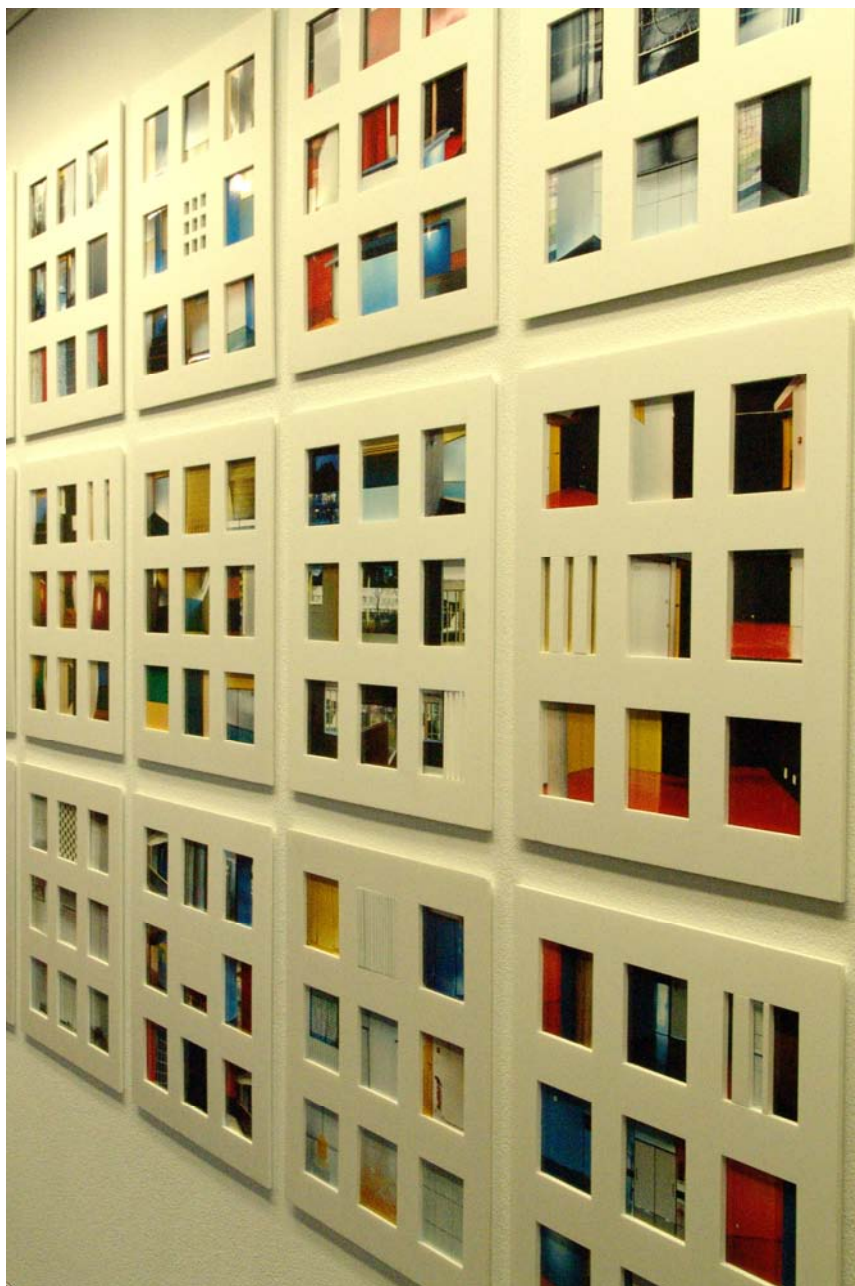
41 – “Documents de travail”, 2008 – montagem com 162 fotografias digitais em 18 chapas de foamboard.



42 - "Documents de travail", 2008 – Detalhe.



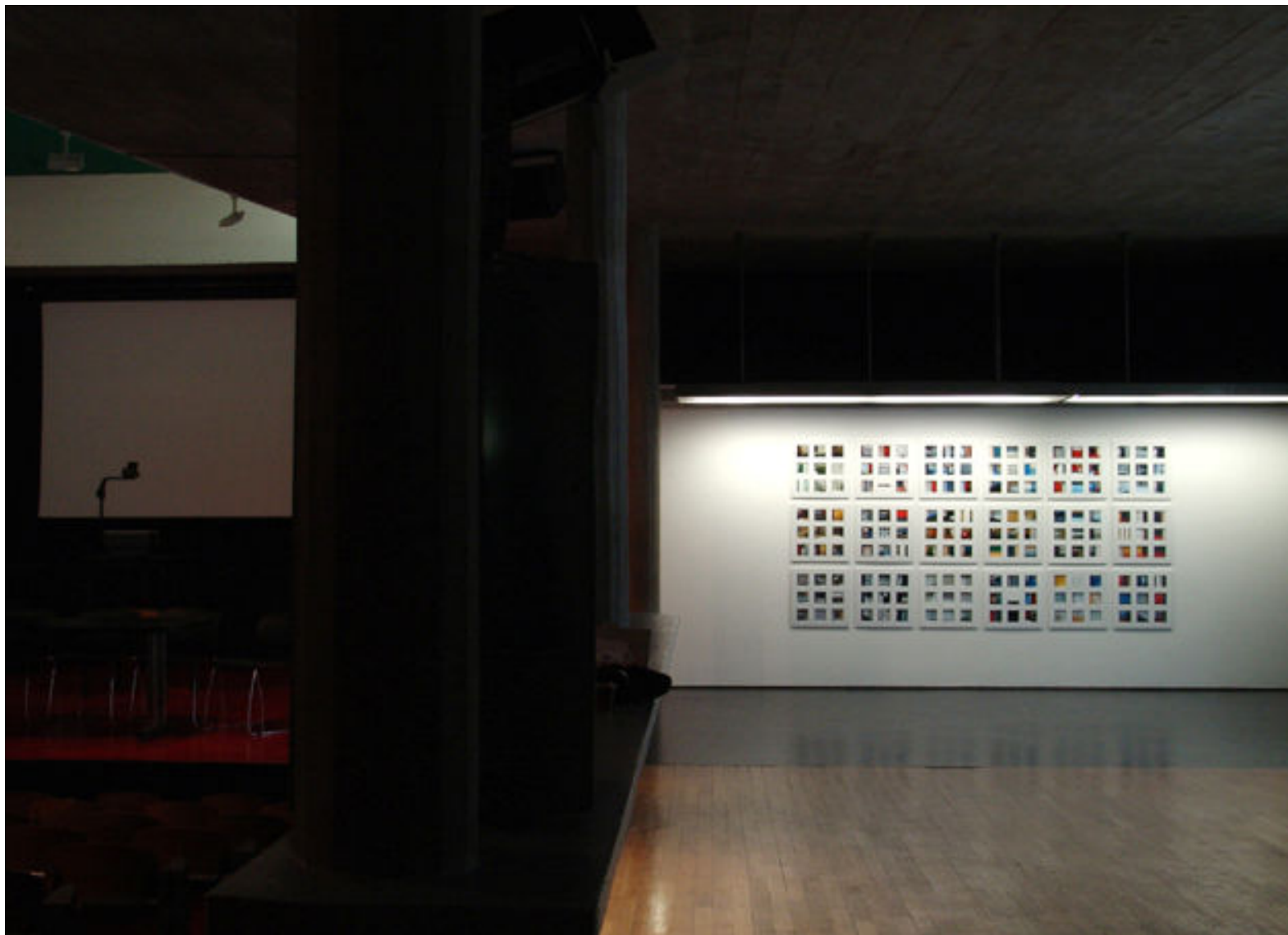
42b - "Documents de travail", 2008 – Detalhe.



42c - "Documents de travail", 2008 – Detalhe.



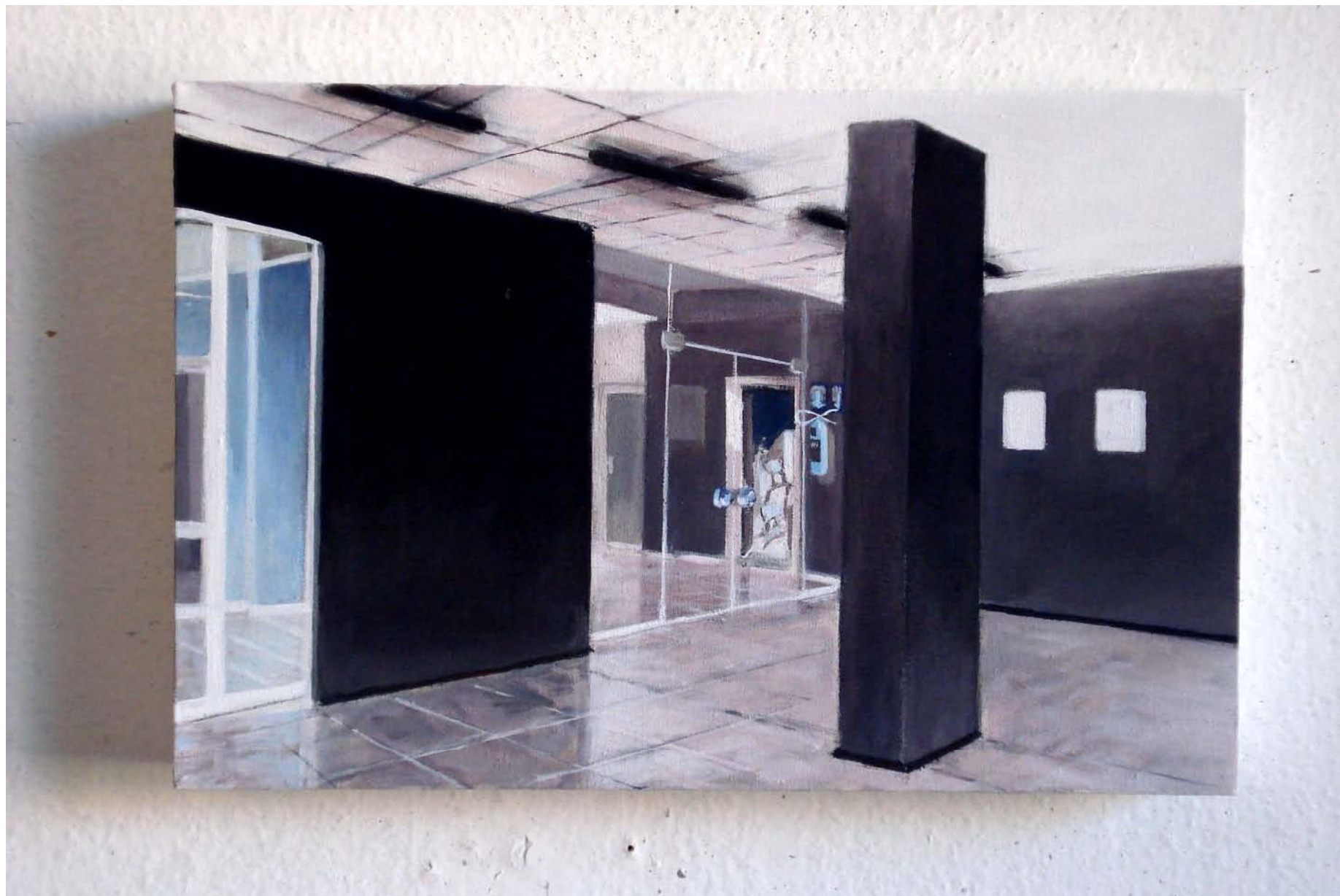
43 - "Documents de travail", 2008 – Montagem na Sala Lúcio Costa ,Maison Du Brésil, Cité Universitaire, Paris, 2008



44 - "Documents de travail", 2008 – Montagem na Sala Lúcio Costa ,Maison Du Brésil, Cité Universitaire, Paris, 2008



45 - "Território partilhado", 2008 - pintura em acrílico s/ tela e fotografia digital – cada módulo com 20 x 30 cm



46 – I “Território partilhado”, 2008 acrílico s/ tela





48 - "Território partilhado", montagem na galeria de arte da FUNDARTE, Montenegro/RS, 2008



49 – “ Cenário de produção de cenário de produção”, 2009 – acrílico s/ tela – 30 x 20 cm.

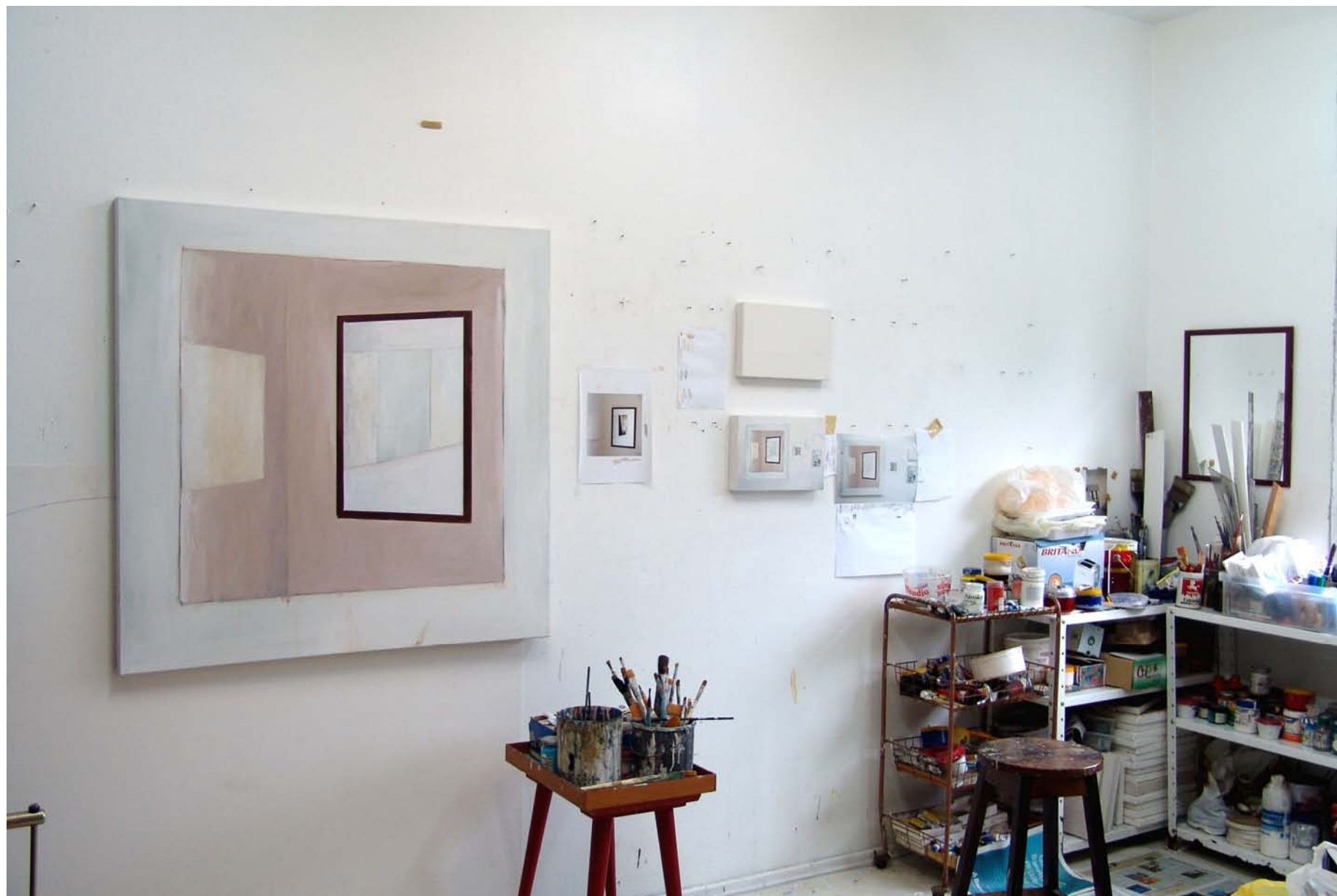


49a – “Cenário de produção de cenário de produção” em processo, 2009



50 – Documentos de trabalho de “Cenário de reflexões”, 2009





52 – “Cenário de Reflexões” em processo, 2009.



53 – “ Cenário de Reflexões”, 2009 – acrílico s/ tela – 20 x 30 cm



54 – “Reflexões sobre (a) tela”, 2009 – acrílico sobre tela – 100 x 100 cm



54a – Documentos de trabalho de “Reflexões sobre (a) tela”, 2009



55 – Documento de trabalho de "Reflexões sobre (a) tela", 2009



Montagem na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Instituto de Artes da UFRGS – Porto Alegre, out. 2009



Território Partilhado II - Montagem na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Instituto de Artes da UFRGS – Porto Alegre, out. 2009



Território Partilhado II - Montagem na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Instituto de Artes da UFRGS – Porto Alegre, out. 2009

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, L.B. *Da pintura*. Campinas: Ed. Unicamp, 1999.
- ALMEIDA, M. J., “O estúdio de televisão e a educação da memória” disponível em <http://www.scielo.br/pdf/%0D/es/v25n86/v25n86a16.pdf> acesso em 26/08/2009.
- _____. *O teatro da memória*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2005.
- ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever*. São Paulo: Edusp, 1999.
- ARASSE, D. *L'ambition de Vermeer*. Paris : Adam Biro, 2001.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Edusp, 1980.
- ANKER, V. e DÄLLENBACH, L. em « La réflexion spéculaire dans la peinture et la littérature récentes in : *Art international*. Vol. XIX/ 2 février 1975. p. 28.
- ARISTÓTELES *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Edusp, 1980.
- AUBRY, B. “ “Le mariage du pinceau et de la lentille” : La peinture hybride de Richard Hamilton “. *Études photographiques*. Revue semestrielle, nº11, mai 2002 Paris Société Française de Photographie, 2002
- AUMONT, J. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1995.
- BACHELARD, G.. *A poética do espaço*, São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARTHES, R. *A câmera clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, W. “A imagem de Proust” in: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. “Escavando e recordando” in: *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOREL, F. *Le peintre et son miroir*. Tournai : La Renaissance du Livre, 2002.
- BORGES, J.L. “Quando a ficção vive na ficção” in: “Textos cativos” in: *Obras completas de Jorge Luis Borges*, vol. IV. São Paulo: Globo, 1999.
- BOSI, E.. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*, São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BREUVART, Valerie (org.) *Vitamin P: new perspectives in painting*. New York: Phaidon, 2002.
- BRINKER, H. *O zen na arte da pintura*. São Paulo: Pensamento, 1985.

- BRITO, Ronaldo. "Contra o olhar eunuco", in: *Revista Módulo*, nº 71, p. 40, Rio de Janeiro, 1982.
- BRUNO, G. em *Public intimacy: architecture and the visual art*. Cambridg: Mitt Press, 2007.
- BUCHLOH, B. "Gerhard Richter's Atlas: the anomic archive" in: *Photography and painting in the work of Gerhard Richter: four essays on Atlas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000.
- CALLOIS, R. em "Mimetismo e psicastenias legendárias" in: *Revista Che Vouí*, ano 1, num. 0, Cooperativa Cultural Jacques Lacan. Porto Alegre, outono de 1986.
- CHASSEY, E.de. *Platitudes: une histoire de la photographie plate*. Paris: Gallimard, 2006.
- CHASTEL, A. *Fables, formes, figures II*. Paris: Flammarion, 2000.
- _____ *Histoire du retable italien : des origines à 1500*. Paris : Editions Liana Levi, 2005.
- CHARBONIER, Louise.. *Cadre et regard; généalogie d'un dispositif*. Paris : L'Harmattan, 2007.
- CHENG, F. *Vide et plein: La langage pictural chinoisa*. Paris : Seuil 1991.
- CRIMP, D. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- CORONA, M. "A pintura como experiência: do corpo operante do pintor ao corpo operante do espectador" in: *Revista Fundarte - Artes visuais: Poéticas, pesquisa e ensino*. Montenegro, ano III, v.III, n. 6, p. 43-48, jul. a dez. de 2003.
- _____ *(In)Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambigüidades*. Dissertação de mestrado em Poéticas Visuais pelo PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre, 2002.
- _____ "Meus documentos: a casa e o espaço da memória" in: *As Partes*. Revista do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, n 2, semestral, p. 6-9, 2007.
- COTRIM, C. e FERREIRA, G. (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- COTRIM, C. e FERREIRA, G. e (org.) ". *Escritos de artistas: anos 60/70*. Jorge Zahar : Rio de Janeiro, 2006
- CHEVRIER, Jean-François. "Between the fine arts and the media (The german exemple: Gerhard Richter)". In: *Photography and painting in the work of Gerhard Richter: four essays on Atlas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000.
- DÄLLENBACH, L. *Le récit spéculaire : essay sur la mise en abyme*. Paris : Seuil, 1977.
- DANTO, A. *Tansey: visions and revisions*, Nova York: Harry N. Abrams, 1992.
- DEBRAY, Régis . *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Rio de Janeiro:Vozes, 1993.
- DESGOUTTE, J. P. *Le cadre et l'écran*. Paris : L'Harmattan, 2005.

- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 2000.
- DURAND, R. *Contre/Image*. Paris : Carré d'Art, 2004.
- _____ *Territoires partagés: peinture et photographie aujourd'hui*. Vence : Skira, 2007.
- FERREIRA, G. (Org.) *Escritos de Artistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- FERGUSON, R. *The undiscovered country*. Los Angeles: University of California, 2005.
- FONT-RÉAULX, D. "Courbet, un utopiste à l'épreuve de la politique" in : *Gustave Courbet* (catálogo da exposição). Paris : Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2007.
- FOUCAULT, M. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Col. Ditos & Escritos, vol.III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FRIEDEL, H. *Gerhard Richter – Atlas*. Londres: Thames & Hudson, 2006.
- FUSCO, Renato de. *História da arte contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença Ltda., 1988.
- GEORGEL, P e LECOQ, A. M. *La peinture dans la peinture*. Dijon : Musée de Beaux-Arts de Dijon, 1983
- GIDE, A. *Os moedeiros falsos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- _____ *Journal 1889-1939*. Paris: Gallimard, 1951
- _____ *Journal des faux-monnayeurs*. Paris: Gallimard, 1948.
- GLASMEIER, Michael. "Peinture, photographie et autres réalités". In : *Cher peintre... peintures figuratives depuis l'ultime Picabia*. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2002.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- _____ "El espejo y el mapa : teorías de la representación pictórica" in: *La image y El ojo*. Madrid: Debate, 2000.
- GONÇALVES, F. *Où se trouve le dessin ? : une idée de dessin dans l'art contemporain*. Tese de Doutorado em Poéticas Visuais pela Université de Paris I – Panthéon Sorbonne, Paris-France, 2000.
- GRIMM, C. " Histoire Du cadre: um panorama" *Revue de l'Art*, nº76, 1987, p. 15-20.
- GREENBERG, C. "A crise da pintura de cavalete" in: *Arte e cultura*. São Paulo: Ed. Ática, 1989.
- GRUNDBERG, A. "Photographic culture in a drawn world" in: *Crisis of the real*. New Jersey: Aperture, 1999.

- GRUNDBERG, Andy. e GAUSS, Kathleen McCarthy. *Photography and art: interactions since 1946*. New York: Abbeville Press, 1987.
- GRIMM, C. "Histoire du cadre un panorama. » in : *Revue de l'Art*, n 76, pp. 15-20. Paris, 1987.
- HARISSON, M. *Francis Bacon: La chambre Noire: la photographie, le film et le travail du peintre*. Paris: Actes Sud, 2006. Edição original: HARRISON, M. *In câmera: Francis Bacon. Photography, film and practice of painting*. Londres, 2005.
- HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto. Redescobrimdo a técnica perdida dos grandes mestres*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- JUSSELE, J. "Un rectangle nommé Ménines ou sage comme une image" in : *Penser, cadrer: le projet du cadre*. Paris : L'Harmattan, 1999.
- KOSINSKI, D. *The artist and the câmera: Degas to Picasso*. Dallas: DallasMuseum of Art, 2000.
- KRAUSS, R. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 1990
- _____ *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma, 1996.
- LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas por Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LACLOTTE, M. *Polyptiques: Le tableau multiple du moyen âge au vingtième siècle*. Paris : Museu do Louvre, 1990.
- LEBENZTEJN, J.C. "A partir du cadre" in : *Le cadre et le socle dans l'art du 20è m siècle*. Dijon, Université de Bourgogne, 1987.
- LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da poesia*. (SELIGMANN-SILVA, M. introdução, tradução e notas). São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LICHENSTEIN, J. *A cor eloqüente*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- _____ (Org). "Roger de Piles" in *A pintura*. Vol. 3 A idéia e as partes da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- _____ (Org.) "Roger de Piles – Curso de pintura por princípios: Do colorido" in *A pintura*. Vol. 9. O desenho e a cor. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- _____ *Luc Tuymans*. New York: Phaidon, 2003.
- MACHADO, A. "A fotografia como expressão de um conceito" disponível em [HTTP://www.studium.iar.unicamp.br/doi/arlando.htm](http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/arlando.htm) acesso em: 11/01/2007.

- MAGRITTE, R. *Écrits complets*. Paris: Flammarion, 2001.
- MELCHIOR-BONNET, S. *Histoire du miroir*. Paris: Imago, 1994.
- MAIURI, A. *La peinture romaine*. Col. Les grands siècles de la peinture. Genève : Skira, 1953.
- MARIN, L. *De La représentation*. Paris : Gallimard, 1994.
- MARQUES, M. O., *Escrever é preciso: o princípio da pesquisa*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2001.
- MARTINS, L.R. “A reinvenção do realismo como arte do instante” in *Arte e ensaios*. (Org.) Glória Ferreira , Paulo Venâncio Filho Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ - V.8, núm. 8 Ano VIII, nov.2001.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*, São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____ “O olho e o espírito”, in: *Merleau-Ponty*, Col. Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- MEURIS, J. *René Magritte*. Lisboa: Benedikt Taschen, 1993.
- MOLES, A. *A criação científica*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- MÖNIG, R. “The picture looking back” in *Mark Tansey*. German: Kerber Verlag, 2005.
- MONTFRANS, M.V.. *Georges Perec: La contrainte du réel*. Amsterdam: Atlanta, GA, 1999.
- NOCLIN, Linda. *El Realismo*. Madrid: Alianza Forma, 2004.
- _____ “The realist criminal and the abstract law” in *Art in America*, Nova York: Art in America, 1973.
- OVIDE. *Les métamorphoses*. Paris: Flammarion, 1966.
- OWENS, Craig. *Beyond Recognition: representation, power and culture*. Los Angeles: University California Press, 1994.
- PASSERON, R. *L'Oeuvre Picturale et les fonctions de l'apparence*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1996.
- PASTA,P. “O evento em pintura” in *Revista Ars*. São Paulo: Eca/USP, 2004, p. 128-133.
- PEREC,G. *A coleção particular*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____ *A vida modo de usar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- PÉTRY, C. (Org) *À travers le miroir de Bonnard à Buren*. Editions de la Réunion des musées nationaux : Paris, 2000.
- PHAY-VAKALIS, S. *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter*. Paris : L'Harmattan, 2001.
- POINSOT, J.M. “Avant-propos” in *Les artistes contemporains et l'archive*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- REED, Davis “The mourning after: panel of discussion” in: *ArtForum*. March 2003. FindArticles.com.04 Feb.2007.
http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_41/ai_98918657 acesso em fevereiro de 2007.

- RICHTER, G. *Gerhard Richter: textes*. Dijon: Les presses Du Réel, 1999, p. 210.
- RIOUT, D. *La peinture monochrome: histoire et archéologie d'un genre*. Paris : Éditions Jacqueline Chambon, 2003.
- ROGIERS, P. *Magritte et la photographie*. Amsterdam : Ludion, 2005.
- SATIÉ, A. *Réflexions sur Le Carré blanc sur blanc de Malévich et sur l'oeuvre imaginaire, vierge d'intervention, d'Isadore Isou*. Éditions Mona Lisait, Paris, 2000.
- SAGER, Peter. *Nuevas Formas de realismo*. Madrid: Alianza Forma, 1986.
- SHAPIRO, M. "Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel", in : *Style, artiste et société*, Paris : Gallimard, 1982.
- SHARF, A. . *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza Forma, 2005.
- Schefer, J.L. *La lumière et La table : dispositifs de La peinture hollandaise*. Paris : Maeght Éditeur, 1995.
- SHORE, S. *The nature of photographs*. New York: Phaidon, 2007.
- SLIVE, Seymour em *Pintura holandesa: 1600-1800*, São Paulo, Cosac & Naify, 1998.
- SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SOULEZ, G. (org.) *Penser, cadrer: Le projet du cadre*. Paris : Harmattan, coll. Chmps Visuels, n° 12-13, janvier 1999.
- SOURIAU, E. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Quadriage/PUF, 2004.
- SOUZA, O.M. "A mis en abyme em *Les faux-monnayeurs* de Gide". Disponível em www.ufes.br/~mlb/fronteiras/texto.asp - acesso em 11/01/2009.
- SPETH-HOLTERHOFF, S. em *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au siècle XVII*. Bruxelles : Elsevier, 1957.
- STEINBERG, Leo. "Outros critérios", in: *Clement Greenberg e o debate crítico*, org. Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello. Rio de Janeiro: Funarte / Jorge Zahar, 1997.
- STELLA, F. *Working space*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- STOICHITA, V. I. *L'instauration d'un tableau: Métapeinture à l'aube des temps modernes*. Genève: Droz, 1999.
- _____ *Brève histoire de l'ombre*. Genève : Droz, 2000.
- SWELL, D.(org.) *Thomas Eakins*. Philadelphia: Yale University Press, 2001.
- TANSEY, M. *Mark Tansey: Visions and revisions*, by DANTO, A. C. N.Y.: Harry N Abrams, 1992.
- TAYLOR, M.C. *The Picture in question: Mark Tansey & the ends of representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.

- TUYMANS, L. "Juan Vicente Aliaga in conversation with Luc Tuymans" in: *Luc Tuymans*. New York: Phaidon, 2003.
- _____ *Doué pour la peinture : conversations avec Jean-Paul Jungo*. Genève : MAMCO, 2006
- VALÉRY, P. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VENTURI, R. "Em regardant l'œuvre de Luc Tuymans : six brèves réflexions in : *Ligeia, Dossiers sur l'Art – Renouveau de la peinture*. XIX anée, n 65-66-67-68, p. 105-118. Paris, jan-jun de 2006.
- VINCI, L. da. *Tratado de la pintura*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1943.
- WAJCMAN, G. *Fênêtre: chroniques du regard et de l'intime*. Paris : Éditions Verdier, 2004.
- WERTHEIM, M. *Uma história do espaço: de Dante à Internet*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- WOLF, L. *Après le tableau*. Paris : Klincksieck, 2005.
- _____ *Vie et mort du tableau : 1. Genèse d'une disparition*. Paris : Klincksieck, 2004.
- _____ *Vie et mort du tableau: 2. La peinture contre le tableau*. Paris : Klincksieck, 2004.
- WÖLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- WOODWARD, R. "Como os realistas podiam ser tão realistas" in *Zero Hora*, Porto Alegre, 01 de dez. de 2001. Cultura - Artes. pp. 4-5.
- WUNEMBURGER, J.J. *Philosophie des images*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.
- YATES, F. A. *A arte da memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.
- ZIELINSKY, M.. Catálogo da exposição Arquivos Abertos. Porto Alegre: UFRGS. Instituto de Artes. Pinacoteca Barão de santo Ângelo, 2008.

8. CURRÍCULO

MARILICE CORONA
Porto Alegre/RS - 1964
mvcorona@terra.com.br

FORMAÇÃO ACADÊMICA

- 1988** - Bacharelado em Artes Plásticas / pintura – Instituto de artes da UFRGS – Porto Alegre - RS
- 1990** - Bacharelado em Artes Plásticas / desenho – Instituto de Artes da UFRGS – Porto Alegre - RS
- 2002** - Obtenção do grau de mestre no Curso de Mestrado em Poéticas Visuais do Programa de Pós—Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS – Porto Alegre – RS
- 2005** - Ingresso no Curso de Doutorado em Poéticas Visuais do PPG em Artes Visuais do Instituto de artes da UFRGS – Porto Alegre – RS
- 2009 – Obtenção do grau de Doutor em Poéticas Visuais pelo** do PPG em Artes Visuais do Instituto de artes da UFRGS – Porto Alegre – RS -Doutorado- sanduíche – Paris I - Université de Paris I - Panthéon-Sorbonne com a co-orientação de Marc Jimenez - Directeur du Laboratoire d'Esthétique théorique et appliquée – Paris – França

ATIVIDADES DOCENTES

Atualmente é professora do Curso de Artes Visuais da Ulbra-Canoas/RS, do Curso de Comunicação Digital da UNISINOS e do Curso de Design de Moda e Design de Interiores da Rede Metodista – IPA.

EXPOSIÇÕES COLETIVAS LOCAIS

- 1988**- Salão Nacional Universitário de Arte Contemporânea - MARGS - Porto Alegre – RS
- 1989**- Coletiva de Inauguração da Galeria João Fahrion - MARGS - Porto Alegre / Pelotas – RS
- 1990 - 9º Salão de Artes Plásticas Câmara Municipal de Porto Alegre - PRÊMIO INCENTIVO À CRIATIVIDADE - MARGS - Porto Alegre – RS
- 1991** - Atitudes Contemporâneas - Galeria de Arte da Casa de Cultura Mário Quintana - Porto Alegre – RS
- Catálogo Geral - MARGS - Porto Alegre – RS
- 1992** - 360 de Pintura Agora – MAC/RS Casa de Cultura Mário Quintana - Porto Alegre – RS
- Preto no Branco - Sala Augusto Meyer - Casa de Cultura Mário Quintana - Porto Alegre – RS
- 1993** - Pequeno Gesto - Galeria Gestual - São Leopoldo - RS / Espaço Cultural Yázigi Sonilton Alves - Porto Alegre - RS / Espaço Cultural Yázigi Vitória - Vitória – ES
- Uma Ante-Sala para Joseph Beuys - Espaço Cultural do Edel Trade Center - Porto Alegre/RS
- Arte Sul 93 - MARGS - Porto Alegre – RS
- O Livro como Suporte - MARGS - Porto Alegre – RS-
- 1994**- Nova Pintura Figurativa - MAC/RS - Casa de Cultura Mário Quintana - Porto Alegre – RS
- 1995** - Paisagem de Verão - MAC/RS - Casa de Cultura Mário Quintana - Porto Alegre – RS
- Águas de Março - MAC/RS - Casa de Cultura Mário Quintana - Porto Alegre – RS
- 24 Quadros por Segundo - Uma Homenagem ao Cinema Gaúcho - Usina do Gasômetro - Porto Alegre – RS
- 1996** - Paisagem x Paisagens - Pinacoteca Barão de Santo Ângelo - Instituto de Artes - UFRGS - Porto Alegre – RS
- Arte Sul 96 - MAC/RS - Casa de Cultura Mário Quintana - Porto Alegre – RS
- 25x25cm - Pinacoteca Barão de Santo Ângelo - Instituto de Artes - UFRGS - Porto Alegre – RS
- 1997** - Pinturas – com Luiz Antônio Felkl e Teresa Poester – Galeria 24 de Outubro - Espaço de Artes – Porto Alegre – RS

- 1998** - Pinturas – com Luiz Antônio Felkl – Casa 26 Equipe de Artws – Porto Alegre – RS
 - Olhares Sobre Cyro – MARGs – Porto Alegre – RS
 - Vista de Porto Alegre x Um Novo Olhar – MARGs – Porto Alegre – RS
- 1999** - Projeto João Fahrion 10 anos – galeria Sotero Cosme – MAC /RS – Porto Alegre – RS
- 2000** - Sobre Desenho – Galeria Iberê Camargo – Porto Alegre – RS
 - Navegar – Sala Berta Locatelli - MARGs - Porto Alegre – RS
 - Documentos de Trabalho – Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Instituto de Artes – UFRGS – Porto Alegre – RS
- 2001** - Sobre Tela – Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Instituto de Artes da UFRGS Porto Alegre – RS
 - Da Pintura – Usina do Gasômetro – Porto Alegre – RS
- 2002** - Correndo Risco II – Museu do Trabalho – Porto Alegre - RS
- 2007** - Cidades Imaginadas de Érico Veríssimo – MARGs – Porto Alegre – RS
 - Desenhos – Espaço Cultural ESPM – Porto Alegre – RS
- 2008** - Arquivos Abertos – Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Instituto de Artes da UFRGS – Porto Alegre – RS

EXPOSIÇÕES COLETIVAS NACIONAIS

- 1990** - Salão Paranaense - MAC/PR - Curitiba – PR
- 1991** - 9º Mostra do Desenho Brasileiro – MAC/PR – Curitiba - PR
 - 48º Salão Paranaense – MAC/PR – Curitiba – PR
 3ª Bienal Nacional de Santos – Centro Cultural Patrícia Galvão – Santos – SP
- 1992** - Pequeno Gesto – Espaço Cultural Yázigi Vitória – Vitória - ES
 - Pinturas e Objetos com Karin Schneider – Centro de Criatividade – Curitiba - PR
- 2000** - 7º Salão Nacional Victor Meirelles – Museu de Arte de Santa Catarina – Florianópolis – SC

2005 - Projéteis de Arte Contemporânea 2004 – Galerias da Funarte – Rio de Janeiro - RJ

2007 – Cidades Imaginadas de Érico Veríssimo – Arquivo Nacional – Rio de Janeiro - RJ

EXPOSIÇÕES COLETIVAS INTERNACIONAIS

1996 - Porto Alegre em Montevideo - Montevideo - Uruguai

- Porto Alegre em Buenos Aires - “25x25cm” - Centro Cultural Recoleta - Buenos

Aires – Argentina

1999 - 3º Intercâmbio de Arte Postal – The Ball State University – Indiana - EUA

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

1990 - Desenhos - Galeria João Fahrion - MARGS - Porto Alegre – RS

1991 - Pinturas - Galeria de Arte da Casa de Cultura Mário Quintana - Porto Alegre – RS

1993 - Pinturas - Casa de Cultura Percy Vargas de Abreu Lima - Caxias do Sul – RS

- Pinturas – Centro de Criatividade – Curitiba – PR

1995- Paisagem Monocular - Instalação - Torreão - Porto Alegre - RS

- Pinturas - Galeria Sotero Cosme - MAC/RS - Casa de Cultura Mário Quintana - Porto Alegre - RS

- 2002** - (In)Versões – Pinturas – Galeria Bolsa de Arte de Porto Alegre – Porto Alegre - RS
- 2003** - “Construturas” – desenhos – Galeria Iberê Camargo – Usina do Gsômetro – Porto Alegre - RS
- 2006** - “Espaços de Exposição” – pinturas – Galeria Arlinda Corrêa Lima – Palácio das Artes - Belo horizonte – MG
- 2007** - “Espaços de Exposição” – pintura, fotografia e gravura – Museu do Trabalho – Porto Alegre – RS
- 2008** - Méthodes et Mesures com Mário Azevedo – Sala Lúcio Costa – Maison du Brésil – Paris - France
- “Espaços de Exposição” – Pintura e fotografia – FUNDARTE – Montenegro, RS

OBRAS EM ACERVO

- Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul - Casa de Cultura Mário Quintana - Porto Alegre – RS
- Espaço Cultural Yázigi Sonilton Alves - Porto Alegre – RS
- Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli – Porto Alegre - RS

DISTINÇÕES PROFISSIONAIS

- 1990** – Prêmio Incentivo à Criatividade – 9º Salão de Artes Plásticas Câmara Municipal de Porto Alegre – MARGS – Porto Alegre – RS
- 1999** – 3º Lugar – 3º Intercâmbio de Arte Postal – The Ball State University – Indiana – EUA
- 2008** – II Prêmio Açorianos de Artes Plásticas – Destaque em Pintura – Secretária Municipal da Cultura – Prefeitura de Porto Alegre - RS

