

# Pintura e documentos de trabalho: considerações sobre uma relação dinâmica

Marilice Corona

Conselho editorial

**Resumo** Este artigo tem como objetivo analisar e demonstrar como os documentos de trabalho e, especificamente as imagens fotográficas, podem invadir e perpassar a obra desde seu processo de criação até sua situação de apresentação.

**Palavras-chave:** documentos de trabalho, pintura e fotografia.

**Title** *Painting and working documents: their dynamics*

**Abstract** This article aims to analyze and demonstrate how the working papers, and specifically the photographic images, can invade and pervade the work since its creation process until its situation of presentation.

**Keywords:** working papers, painting and photography.

## Introdução

As abordagens e análises que se pode empreender sobre os arquivos e documentos de artistas são inúmeras, no entanto, o objetivo deste artigo será analisar, do ponto de vista do artista-pesquisador, a presença e o papel dos chamados *documentos de trabalho* desde o momento de produção ao momento de apresentação das obras. Mas o que vem a ser um *documento de trabalho*? Segundo o artista e professor Flávio R. Gonçalves, que desde o ano 2000 pesquisa sobre o assunto, o termo fora encontrado no catálogo da exposição retrospectiva de Francis Bacon, realizada em 1996, no Centro George Pompidou, em Paris (Gonçalves, 2000: 41). Tal termo diz respeito à coleção de imagens fotográficas oriundas de jornais, revistas e outras fontes das quais o artista se servia para a realização de suas pinturas. Pode-se dizer, então, que os *documentos de trabalho* tratam-se do conjunto de referências, objetos, escritos, imagens e fotografias que conformam e habitam o cenário de produção do artista. A princípio, são vistos como pertencentes ao momento anterior à obra acabada. No entanto, partindo de minha própria experiência em pintura e da análise dos *documentos* (imagens e escritos) de artistas como Mark Tansey e Gerard Richter,

este artigo tentará demonstrar como os *documentos de trabalho* e, especificamente as imagens fotográficas, podem invadir e perpassar a obra desde seu processo de criação até sua situação de apresentação.

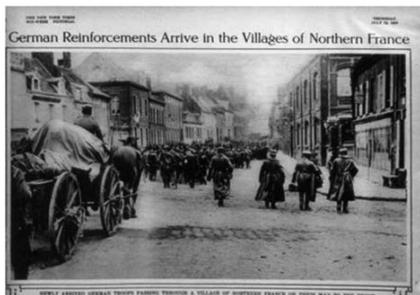
O documento de trabalho pode invadir a obra de modo involuntário e, nesse caso, tal fato vem a ser descoberto posteriormente à produção da obra. Mas o *documento* também pode participar da obra de modo consciente, intencional, e pode até mesmo ser construído. Para o momento interessa-me falar dessa relação dinâmica que se estabelece entre a pintura e seus documentos quando existe a intencionalidade de colocar esta relação em marcha. Sendo assim, pergunta-se: O pintor, ao prestar a atenção na natureza das fotografias que lhe servem de *documento*, encontra ou formula novas questões para sua obra? De que modos? E pergunta-se ainda: quando e como um documento pode vir a tornar-se obra? E, do ponto de vista da obra acabada e, em situação expositiva, quais seriam as implicações no momento em que se efetua o deslocamento dos documentos do cenário de produção para o cenário de apresentação? Tais documentos atuam de forma meramente didática, explicativa ou possibilitam gerar uma gama maior de significações?

### 1. Tansey e sua biblioteca de imagens

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.

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 (n. 1949, San Jose, Califórnia), 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 *Lifé*. 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*



esquerda—direita / cima—baixo

**Figura 1** Mark Tansey, *Occupation*, 1984. Óleo sobre tela, 142x203cm. Coleção particular. Fonte: Tansey (2005, p.33).

**Figura 2** Documento de trabalho, fotografia. Fonte: Tansey (2005, p.61).

**Figura 3** Documento de trabalho: recorte de jornal. Fonte: Tansey (2005, p.62).

**Figura 4** Documento de trabalho: recorte de jornal. Fonte: Tansey (2005, p.61).

*– de retóricas pictóricas e dos significados a estas relacionados. Colectionar imagens é aceitar, como recurso, representações da experiência humana de muitas culturas e tempos – como também de nossas experiências diretas e indiretas (Tansey, 1998: 131).*

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 (Figuras 1,2,3,4,5). 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 (Figuras 6,7,8,9). No caso de Tansey, além de toda a relação



**Figura 5** Documento de trabalho:  
fotocópia e colagem. Fonte: Tansey (2005, p.33).

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. Nesse sentido, os *documentos* propõem questões à pintura que podem ir além do aspecto semântico da imagem. A atenção do pintor 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.

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. 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.

## 2. Subversões e inversões de Gerard Richter

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. Como já teria indagado Zielinsky:

*o que vem a ser a 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? (Zielinsky, 2008: 6).*

Nesse caso, torna-se imprescindível lembrarmos de *Atlas*, de Gerhard Richter (Dresden, 1932). 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. 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. 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. Nesta contingência histórica, afora a memória da guerra, torna-se evidente a posição do pintor frente à situação da pintura em meio à reprodutibilidade 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.

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 ilusionis-



cima - baixo

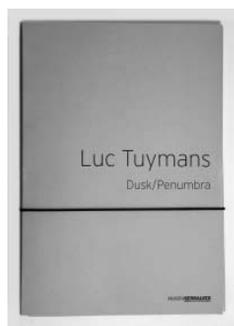
**Figura 6** Thomas Eakins, *Shad fishing at Gloucester on the Delaware River*, 1881 - Óleo sobre tela, 30,5 x 46cm. Philadelphia Museum of Art.

**Figuras 7,8,9** Documentos de trabalho. Fotografias de Thomas Eakins usadas como referência. New Jersey, 1881. Fonte: Swell, p. 136.

tas 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. 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?

De algumas décadas para cá, observa-se que inúmeras exposições têm sido organizadas de modo a apresentar, conjuntamente às obras, os arquivos ou



**Figura 10** (esquerda) Catálogo da exposição *Penumbra*, de Luc Tuymans. Museu Serralves, Porto, Portugal.

**Figuras 11 e 12** (direita) Fac-símiles dos documentos de trabalho que compõe o catálogo da exposição *Penumbra* de Luc Tuymans. Museu Serralves, Porto, Portugal.

documentos de trabalho dos pintores. Veja-se o exemplo da exposição *Penumbra*, do pintor belga Luc Tuymans (Mortsel, 1958), apresentada pelo Museu Serralves, na cidade do Porto, em 2006. Nessa ocasião foram exibidas 21 obras do artista, realizadas entre 1978 e 2004 e acompanhadas dos mais diversos documentos de trabalho do pintor, tais como: materiais de leitura, fotografias, vídeos, imagens de referência, maquetes e outros. O próprio catálogo da exposição fora criado em formato inusitado (Figuras 10, 11, 12). Trata-se de uma pasta contendo textos diversos e vários fac-símiles dos documentos de trabalho do artista.

Apresentar as obras acompanhadas de seus documentos 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. Como já teria apontado Corpet, por ocasião do colóquio *Les artistes contemporains et l'archive*, em 2001, em Rennes, “o arquivo não faz a obra: ele é a obra em se fazendo” (Corpet, 2004: 43), sendo que a relação dinâmica entre obra e documentos se explicita na apresentação.

#### **Referências**

- Corpet, Olivier. (2004) “L’archive-oeuvre” in *Les artistes contemporains et l'archive. Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation. Actes de colloque.* Presses universitaires de Rennes. ISBN-10: 2868479731
- Danto, Arthur & Mark Tansey (1992) *Tansey: visions and revisions.* New York: Harry N. Abrams. ISBN 0-8109-3912-6/ ISBN 0-8109-2499-4.
- Friedel, Helmut. *Gerhard Richter (2006)* Atlas. Londres: Thames & Hudson,
- Gonçalves, Flávio (2000) *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.
- Mark Tansey (2005) Catálogo. Kleve: Museum Kurhaus Kleve.
- Swell, D. (org.). (2001) *Thomas Eakins.* Catálogo. Philadelphia: Yale University Press.
- Zielinsky, Mônica (2008) *Arquivos Abertos.* Texto de apresentação do catálogo da exposição. Porto Alegre: UFRGS. Instituto de Artes. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.

#### **Contactar o autor:**

mvcorona@terra.com.br