



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

Denise Spier

PINTURA EM CAMPO EXPANDIDO

Porto Alegre

2010

Denise Lau Spier

PINTURA EM CAMPO EXPANDIDO

Monografia apresentada junto ao curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na área de História, Teoria e Crítica de Arte como requisito à obtenção de título de Bacharel.

Orientador:

Prof.^a Doutora Daniela Pinheiro Machado Kern

Membros da Banca:

Prof.^a Doutora Blanca Brites

Prof.^a Doutora Umbelina Maria Duarte Barreto

Porto Alegre

2010

Imagem da Capa:
Escapando de la crítica, 1874
Pere Borrel del Caso
Óleo sobre tela

AGRADECIMENTOS

A meu marido, por sua paciência e apoio incondicional, e por sua dedicação nos momentos difíceis. À Carolina e Cassiano, meus filhos, do mesmo modo.

À professora Daniela Kern, por sua sensibilidade e dedicação como orientadora. Tendo o privilégio de ser sua aluna por duas vezes, a imagem que guardo de suas aulas é a melhor que um aluno pode ter : a disposição, bom humor e a paixão com que se relaciona com a história da arte é contagiante e exemplar.

Às professoras Blanca Brites e Umbelina Barreto, agradeço por terem apostado em mim e me honrarem com suas presenças. Suas opiniões serão sempre muito importantes para mim.

A meus amigos e colegas, que, de tantas formas diferentes contribuíram, mesmo sem o saber, emprestando-me seus ouvidos, tempo e mãos.

O campo expandido permite que as obras de arte sejam "revestidas" de significados, não apenas de representações de significados, impostos de fora para dentro, isto é, as verdadeiras, estas são as que permanecem, e se soubermos como identificá-las estaremos investindo em sua essencialidade. Por isso quero agradecer de modo especial ao professor Gustavo Fares, da Lawrence University, cujo ensaio ajudou a alavancar esta monografia, e também por ter gentilmente permitido minha livre tradução e inclusão de seu estudo, como parte do meu trabalho.

Ao artista Chris Dorosz, que ao me falar pessoalmente sobre seu trabalho usou palavras tão sinceras que não pude me furtar de usá-las por causa da poesia que carregam e da identificação com minha própria proposta de trabalho na pintura. Assim, além da sua arte, que é especial e motivou minha pesquisa, suas palavras também serão sempre lembradas:

"Firstly everything I do is within the framework of painting".

A pintura contemporânea sobrevive numa condição ontológica que se debate entre duas contradições aparentes: por um lado, há a materialidade física que a tela possibilita numa relação directa com o corpo através da sua expressão paradigmática, o toque; por outro, tal como no passado se previu quando se compreendeu ser a superfície uma abstracção (ou metáfora) do espaço tridimensional e lugar da ilusão, há a própria abertura da noção de toque que, do gesto aristotélico às sucessivas inovações protésicas, veio acarretar a expansão do espaço pictórico a objectualidades antes insuspeitadas, permitindo ler o olhar, o dispositivo e o pensamento da pintura na génese ou meandros de tantas produções artísticas de hoje. Oriundas da teoria mais típica da composição, toque, quadro, matéria e ilusão, superfície e espaço são, assim, noções em permanente interacção e questionamento que habitam a tela, o ecrã e aquilo a que se tem chamado práticas expandidas, tecendo no presente da pintura um cenário de extraordinária vitalidade, em contacto com o mundo e os imaginários que o povoam¹.

Isabel Sabino

¹ Isabel Sabino, Touch-screen: o presente da pintura, da tela ao quadro indeterminado. Curso de Doutoramento – Conferências Públicas 2009/10. Disponível em: <http://www.fba.ul.pt/pls/portal/docs/1/270073.PDF> acessado em outubro/2010

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO | 07 |
| 1. PAINTED IN THE EXPANDED FIELD: UM ESTUDO DE GUSTAVO FARES | 11 |
| 2. CHRIS DOROSZ: THE PAINTED ROOM | 21 |
| 3. A PINTURA EXPANDIDA DE FRANZ ACKERMANN | 31 |
| 4. FORMAS DO HABITAR: PINTURA NO CAMPO EXPANDIDO - MARK TITMARSH | 41 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 48 |
| REFERÊNCIAS | 51 |
| APÊNDICES I – III | |
| I - PINTURA NO CAMPO EXPANDIDO | 54 |
| GUSTAVO FARES | |
| II - FORMAS DE HABITAR: PINTURA NO CAMPO EXPANDIDO | 65 |
| MARK TITMARSH | |
| III - O ADVENTO DA PINTURA EXPANDIDA | 76 |
| PACO BARRAGÁN | |
| ANEXOS A – B | |
| A - REGISTROS DE CORRESPONDÊNCIA ELETRÔNICA | 85 |
| B - REGISTRO DE ENTREVISTA | 94 |

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo reunir artistas e teóricos-artistas em torno de um mesmo tema: o campo expandido da pintura. E partindo das noções de Rosalind Krauss relativas à escultura, tecer considerações sobre o campo da pintura e atividades a ela relacionadas. Apresentando artistas que desde o início deste milênio vêm se destacando dentro do cenário mundial, dá enfoque ao tratamento da pintura em suas diferentes práxis. Para discutir sobre esses *novos formatos* da pintura, o trabalho traz três estudos de reflexão histórica e teórica, cujos autores oferecem algumas propostas para melhor compreender o campo que a pintura ocupa hoje.

Minha primeira pesquisa no sentido de explorar o conceito de *pintura expandida* foi destinada à monografia² para o bacharelado em pintura, em 2008 (embora, na época, o termo “expandido” ainda não tivesse sido utilizado). A pesquisa de então, fora feita junto à execução de um trabalho tridimensional inspirada em alguns dos princípios de artistas neoconcretos, como Aluisio Carvão³ e em Hélio Oiticica. Com este último, a empatia se deu devido ao seu desejo de tornar a obra completa com a interação do observador.

Com isto em mente, concebi que minha pintura sobre tela (no caso, uma pintura de 2005) poderia ser trazida para o espaço real e assim possibilitar uma experiência, em certo sentido, como a experiência da qual Oiticica nos falava⁴. Para este *expandir* da pintura, utilizei os termos *pintura reencarnada*⁵. Identifiquei-me com a *tomada de consciência do espaço como elemento ativo*, como Oiticica se referia, e

² Denise Spier. *Processo de Criação Artística: Uma pintura reencarnada e um olhar em direção à crítica genética*. Porto Alegre, 2008. UFRGS, Monografia.

³ Aluísio Carvão (Pará, 1920- 2001). Pintor, escultor, ilustrador, ator, cenógrafo, professor.

⁴ Hélio Oiticica. “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade” (1962). IN *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Seleção e comentários Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006, p. 82

⁵ Termo usado por Angélica de Moraes e atribuído por ela a obras e situações artísticas revestidos da presença pictórica. Moraes, Angélica de. *Pintura Reencarnada*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

com a questão do *fundo* “sobre” o qual a pintura acontece. Este *sobre* passou a ser, então, uma questão importante para mim:

Toda a minha transição do quadro para o espaço começou em 1959. Havia eu então chegado ao uso de poucas cores (...). Isto, a meu ver, não significava somente uma depuração extrema, mas uma tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo, insinuando-se aí, o conceito de tempo. Tudo o que era antes fundo, ou também suporte para o ato ou estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo; a cor quer manifestar-se íntegra e absoluta nessa estrutura quase diáfana, reduzida ao encontro dos planos ou à limitação da própria extremidade do quadro. Paralelamente segue-se a própria ruptura da forma retangular do quadro.⁶

Obter de uma imagem criada através das ferramentas tradicionais⁷ da pintura a experiência do toque se tornara, entretantes, um desafio: o de transpor para o perceber *tátil*, as formas antes perceptíveis apenas visualmente.

Aluisio Carvão, por sua vez, querendo dar à *cor* uma concretude, criou o seu *Cubocor*:⁸. Seu gesto e sua obra são assim descritos por Anna Maria Martins: “Carvão vai além da tela na afirmação da fisicalidade da cor. Para dar corpo ao pigmento (...) como se ele fosse o próprio objeto, (...) destacando ainda mais a alternativa encontrada por ele para escapar da bidimensionalidade”.⁹

Foi pensando nesta fisicalidade¹⁰ da pintura, – no sentido de transpor a realidade ilusória da pintura - que *Jiuliette Reencarnada*¹¹ fora concebida, e que a pintura *Jiuliette*¹² viria a ter sua nova versão tridimensionalizada.

⁶ Ibidem.

⁷ Com exceção do uso de bastidor que formata a tela, uma vez que eu procurava fugir à regra e usar novos suportes e formatos para o suporte clássico.

⁸ Aluísio Carvão - *Cubocor*. A cor, sua matéria, intensidade, duração, se desdobra, em 1960, do espaço bidimensional da tela para a tridimensionalidade em *Cubocor*, considerado por alguns críticos como ponto alto de sua pesquisa, sendo simultaneamente objeto e cor, elemento pictórico e espacial. PONTUAL, Roberto. Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1987. p. 278.

⁹ Anna Maria Martins. *Aluísio Carvão*. RJ: GMT Editores/Sextante, 1999

¹⁰ Assim como veremos mais tarde no artista contemporâneo Chris Dorosz.

¹¹ Escultura em resina e fibra de vidro sobre materiais diversos medindo 2m por aprox. 0.80cm de diâmetro, de 2008.

¹² Título da pintura em pigmento acrílico sobre tela. Dimensões 240 x 090 cm, realizada em 2005, a qual deu origem à escultura *Jiuliette Reencarnada*, em 2008.

O trabalho aqui apresentado vem de desdobramentos destas pesquisas as quais discutem, como já foi dito, alguns conceitos da pintura referentes à sua fisicalidade e aos modos de entendê-la dentro do atual contexto da arte.

É impossível falar sobre *pintura expandida* sem relacionar o assunto à noção de *campo ampliado* que foi trazida ao debate por um ensaio de Rosalind Krauss em 1979, *A escultura no Campo Expandido*¹³. Nesse ensaio a historiadora aborda a questão da especificidade dos meios artísticos, focando relações entre a escultura pós-moderna, a arquitetura e a paisagem. Desde então alguns teóricos da arte têm se valido de seus estudos e dado continuidade aos mesmos considerando, porém, a pintura como ponto central.

De modo a ilustrar o que quero dizer, falaremos um pouco das reflexões de alguns desses autores, que escreveram seus estudos baseados em Krauss, como é o caso de um artista e professor australiano cujo artigo publicado em 2006, em dado momento faz referência ao seu embasamento:

Eu estou usando o termo pintura expandida em referência ao ensaio de Rosalind Krauss “Sculpture in the Expanded Field”. Escrito em 1979, ela observou que ‘surpreendentes coisas vieram a ser chamadas de escultura’ e que a categoria da escultura vinha sendo esticada de modo a ficar ‘infinitamente maleável’¹⁴. Naquele momento, uma clássica mudança paradigmática estava ocorrendo na escultura. (...). Uma mudança similar ocorreu na pintura, mas como Krauss observou na conclusão de seu ensaio, era para ser entendida em termos de ‘singularidade e reprodutibilidade’. Na década seguinte, pintura e a maioria das outras disciplinas foram discutidas exatamente naqueles termos.¹⁵

A partir deste e de escritos semelhantes, então, passei a identificar outros autores que em nossos dias, têm utilizado o termo *expandido*, ou *ampliado*, que Krauss utilizara ao relacionar a escultura pós-moderna a outras atividades com as

¹³ Rosalind Krauss. *A Escultura em Campo Ampliado*. Trad. Elizabeth Carbone Baez.. Revista Gávea, nº 1, PUCRJ, 1984, p. 87-93. Título original: Sulpture in the Expanded Field. Artigo publicado em *October* / MIT Press, vol. 8. (Spring, 1979), p. 30-44.

¹⁴ Rosalind Krauss ‘Sculpture in the expanded field’, in her *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, Cambridge, MIT press, 1985, p, 277. KRAUSS apud MARK TITMARSH em artigo de 2006, p. 27.

¹⁵ Mark Titmarsh. *Shapes of Inhabitation: Painting in the Expanded Field*. Art Monthly Australia #189 May 2006. p.27. Disponível em: <http://www.marktitmarsh.com.au/> Acessado em: 01/12/2010

quais a mesma vinha historicamente se incorporando; e do mesmo modo artistas que o fazem em relação a seus trabalhos.

Cada um dos artistas aqui relacionados nos abre uma questão, com perguntas diretas deles próprios, usadas aqui para criar uma espécie de dinâmica entre as diferentes abordagens durante a leitura (destacarei ao final de cada capítulo ou assunto pertinente).

Finalmente, ao trazer publicações recentes e seus autores, este estudo pretende esclarecer um pouco mais de que forma a pintura é entendida sob a perspectiva do campo expandido, de modo a poder colaborar como material para consultas acadêmicas, ao mesmo tempo em que se propõe a oferecer um registro de pensamentos sobre conceitos que estão sendo internacionalmente discutidos precisamente neste momento.

1. PAINTED IN THE EXPANDED FIELD:
UM ESTUDO DE GUSTAVO FARES



Gustavo Fares

"Landscapes-Frozen Lakes" Series

Como anteriormente mencionado, Rosalind Krauss, em seu ensaio, demonstrou suas ideias através de diagramas nos quais a escultura estava relacionada a não-paisagem e a não-arquitetura. Recentemente, foram publicados estudos baseados neste ensaio, porém tendo a pintura como elemento central. Este é o caso de nomes da arte contemporânea atual, como o de Gustavo Fares, que gostaria de apresentar.

Gustavo Fares¹⁶ é artista, estudioso da arte latino-americana, e professor desta disciplina na Universidade de Lawrence, Wisconsin, onde atualmente faz parte do corpo diretivo daquele departamento. Em 2004, este estudioso publicou um ensaio em que coloca a pintura no retângulo de Greimas,¹⁷ assim como fizera Krauss em relação à escultura.

Em seu ensaio *Painting in the Expanded Field*,¹⁸ Fares inicia descrevendo duas tendências de pluralismo na arte de hoje: “o fato de que não há estilos de arte dominantes” e que encontrar uma “linguagem pura” é praticamente impossível; a outra tendência em que o termo é usado é para descrever um “vale-tudo”, em que inexistem critérios de qualidade, e em que predomina um estado de “tolerância que tudo aceita como válido”¹⁹. Sob esta perspectiva, ele cita Arthur Danto²⁰, o qual propôs, por sua vez, duas interpretações do termo “pluralismo”. A primeira apresenta o conceito como o resultado natural das mudanças sofridas pela arte

¹⁶ Gustavo Fares (1957, Argentina). Possui doutorado em literatura latino-americana pela University of Pittsburgh, mestrado em Pintura e Litografia pela West Virginia University e um J.D. Law Degree pela Universidad de Buenos Aires, Argentina. Atualmente leciona Artes Visuais latino-americanas, na Lawrence University, Wisconsin, desde 2000. Disponível em: <http://www.lawrence.edu/fast/faresg/art/vitae.htm> Acesso em 30/09/10.

¹⁷ Algirdas Julien Greimas (Rússia, 1917-1992). “O retângulo/quadrado semiótico consiste na representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer. Partindo da noção saussureana de que o significado é primeiramente obtido por oposição entre, ao menos, dois termos, o que constitui uma estrutura binária (Jakobson), chega-se ao quadrado semiótico por uma combinação das relações de contradição e asserção. Este é um procedimento estruturalista na medida em que um termo não se define substancialmente, mas sim pelas relações que contrai.” António Fidalgo, Universidade da Beira Interior. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/fidalgo-quadrado-semiotico1.html> Acesso em: 02/10/10

¹⁸ FARES, Gustavo. *Painting in the Expanded Field*. Janus Head - Journal of Interdisciplinary Studies in Literature, Continental Philosophy, Phenomenological Psychology, and the Arts, 7.2. Trivium Publications, p. 477-487, Winter 2004 |. Disponível em: <http://www.janushead.org>. Acesso em: 21/09/10

¹⁹ Ibidem, *Painting in the Expanded Field*. p.477.

²⁰ DANTO apud FARES, 2004, p.477. Arthur Danto (1924), filósofo e crítico de arte americano.

desde os anos 60, tendo sido este o ponto de partida da disseminação da crise²¹ do objeto de arte - de modo marcante através da obra do artista Andy Warhol²², qual seja, a distinção entre o objeto de arte e o objeto comum. Naquele momento em que o objeto artístico igualava-se ao objeto real, a distinção entre ambos se tornou cada vez mais difícil, passando a ser um assunto mais de ordem filosófica do que propriamente da arte²³. Este era o cenário das *Brillo-boxes* de Warhol e dos *ready-mades* de Duchamp. Chegara o tempo em que o artista e o objeto artístico pareciam definitivamente libertos de quaisquer convenções.

O outro significado do termo "pluralismo", segundo Danto, de acordo com Fares, seria o "vale tudo", ' "uma falha"²⁴ do artista, do crítico e do mundo da arte em geral em empenhar-se em conduzir a arte de modo a fazê-la cumprir um papel relevante nos debates culturais dos dias de hoje"²⁵. Fares reconhece, assim como Danto, o pluralismo como "uma tendência hegemônica cultural".

O crítico de arte, historiador e artista Robert Morgan²⁶ - também citado no estudo - classifica o pluralismo na arte em dois tipos, que chama de "sintomático" e de "significante" (*significant*). O sintomático é como o "espetáculo" das teorias de

²¹ Interessante ler também sobre este assunto na atualidade em The New York Times de 26/01/2009 o artigo de Ken Johnson "Aesthetic withdrawal in the quest of ideas" ['Retirada da estética em busca de ideias'], sobre a exibição "*The Space of the Work and the Place of the Object*" at SculptureCenter. Disponível em: http://sculpture-center.org/content/press/NYtimes01_23_09.pdf. Acesso em: 25/11/10.

²² Andy Warhol ou Andrew Warhola (1928 – 1987) pintor, gravurista e cineasta norte-americano, foi um dos líderes do movimento pop.

²³ "A pintura contemporânea tem feito as fronteiras do meio 'infinitamente maleável' bem como 'surpreendentes coisas vieram a se chamar de pintura'. Um conceito expandido de pintura pode ser identificado como tendo suas raízes na arte-objeto, instalação, minimalismo, conceitualismo, arte povera, fluxus, Rauschenberg, Pollock, Duchamp e Picasso". (Titmarsh, 2006,p.28)

²⁴ No texto original, em inglês, "*The second meaning of "pluralism," as "anything goes," characterizes a failure...*", o termo *failure*, transcrito aqui como 'falha', pode ser interpretado ainda como uma insuficiência, um fracasso ou incapacidade, de acordo com as traduções do termo e seriam igualmente cabíveis dentro do sentido da frase.

²⁵ Fares, *Painting in the Expanded Field*. p. 478.

²⁶ Robert C. Morgan é crítico de arte, curador, artista, escritor e historiador de arte. MFA em escultura pela Universidade de Massachusetts, Amherst (1975) e doutorado em história da arte contemporânea pela School of Education de Nova York (1978). Dr. Morgan vive em Nova York, onde leciona na Escola de Artes Visuais e é Professor Adjunto no Departamento de Artes do Pratt Institute no Brooklyn e professor emérito de História da Arte no Instituto de Tecnologia de Rochester. A citação consta na bibliografia de Fares: Morgan, Robert. *Duchamp y los artistas contemporáneos posmodernos*. Buenos Aires: EUdeBA, 2000.

Guy Debord ²⁷, um evento que diz mais respeito ao mercadológico do que à arte. Opostamente a este, o tipo ‘ “significante” tende a ser mais íntimo ’ ²⁸e pode ser expresso por uma variedade de estilos e formas. Além disso, uma arte “significante” pode também apresentar a possibilidade de incorporar um lugar de resistência contra a noção de que toda a cultura é predeterminada e carece de originalidade.

Chamando a atenção para a incessante proclamada morte da arte, e da pintura de modo especial, nos últimos 20 anos, uma maneira de evitar o que ele chama de *an early dismissal of art* ²⁹, Fares aponta como caminho ações críticas, como já são encontradas em determinadas obras, textuais ou visuais, como as considerações de Krauss sobre a escultura, e a interpretação de Fredric Jameson ³⁰ de um texto moderno de Joseph Conrad [*Lord Jim*] ³¹, no qual este autor faz uso do retângulo Greimas, como o faria Krauss posteriormente.

Nesta altura de seu ensaio, Fares passa a demonstrar o paralelo que traçou entre os trabalhos dos dois autores e apresenta sua proposta, que tem por fim compreender e situar a pintura lógica e historicamente, relacionando-a com outras manifestações artísticas.

²⁷ Guy Ernest Debord (1931 - 1994), francês; foi escritor e teórico marxista e um dos pensadores da Internacional Situacionista; seus textos foram a base das manifestações do Maio de 68, sendo *A Sociedade do Espetáculo* um de seus trabalhos mais conhecidos.

²⁸ Fares, *Painting in the Expanded Field*, p. 478.

²⁹ “*The myriad of styles and objects that populate the art-world, together with the tendency that accepts everything as valid and predetermined, in other words “pluralism” have given many a critic pause and impelled him/her to declare art over, even dead.(...) One of the ways to avoid an early dismissal of art in general, and of painting in particular, can be found in a kind of critical and self-conscious gesture present in certain readings of verbal and/or visual texts. Such a gesture, I propose, could help locate painting in its historical and logical contexts, while also providing a way of thinking about the discipline in the current cultural arena rather than advocating or predicting its early dismissal or its death*”. (Fares, p. 478-479).

³⁰ JAMESON apud FARES, 2004, p. 479-480.

³¹ Novela de Joseph Conrad originalmente publicada em capítulos na revista *Blackwood's* entre 1899 e 1900 e após em livro, neste mesmo ano, sob o título *Lord Jim*.

Proponho usar Greimas de forma similar a Jameson e Krauss, a fim de promover uma compreensão da pintura como um campo que pode ser enriquecido e expandido por três elementos: as noções de singularidade / reprodutibilidade, o expediente dos espaços afins da matemática,³² e a história. O resultado dessa compreensão da pintura será um campo expandido que nos permitirá conceituar melhor a estrutura lógica e o desenvolvimento histórico da disciplina em um mundo de arte pluralista.³³

Krauss, em seu clássico ensaio, enumera áreas de práticas artísticas que a partir dos anos 1960 passaram a ser relacionadas à escultura e que antes não eram reconhecidas como tal, entre elas os *site-specific*, obras semi-arquitetônicas e as *land-art*³⁴; e cita Barnett Newman que ainda nos anos 50 afirmara: “Escultura é aquilo com que você se depara quando se afasta para ver uma pintura”³⁵.

Abaixo, estão reproduzidos seus dois retângulos de Greimas, para posterior comparações com as versões de Fares e de Barragán que, do mesmo modo, serão ilustradas mais adiante:

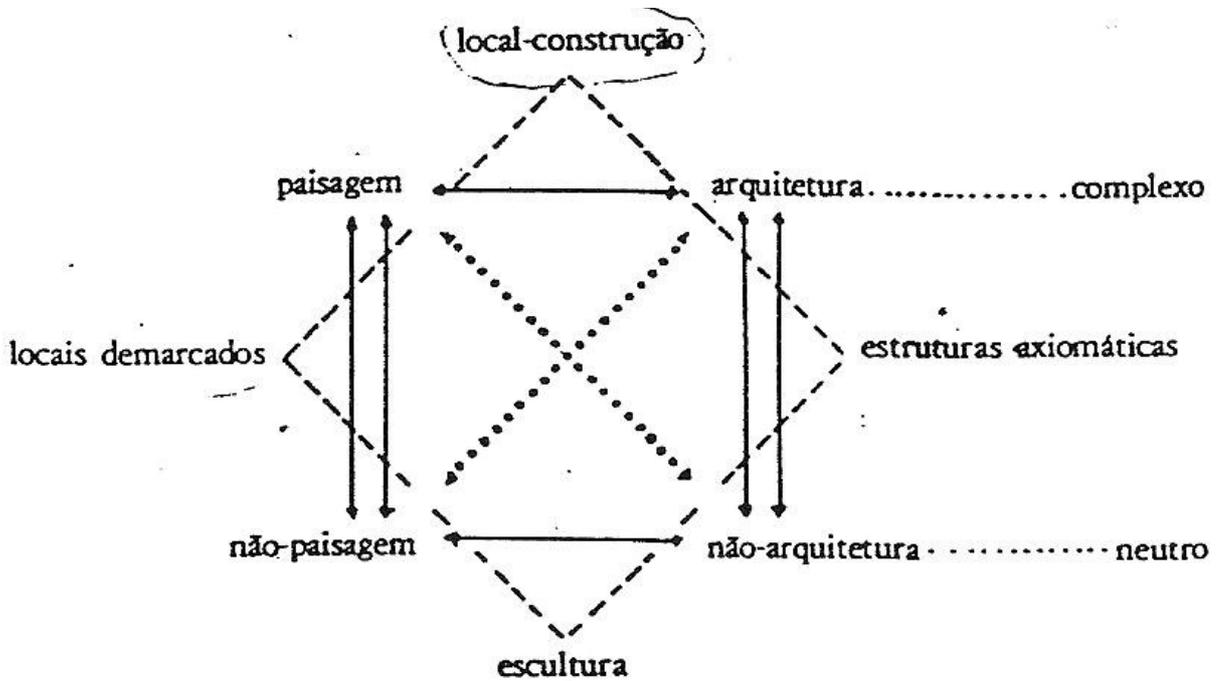
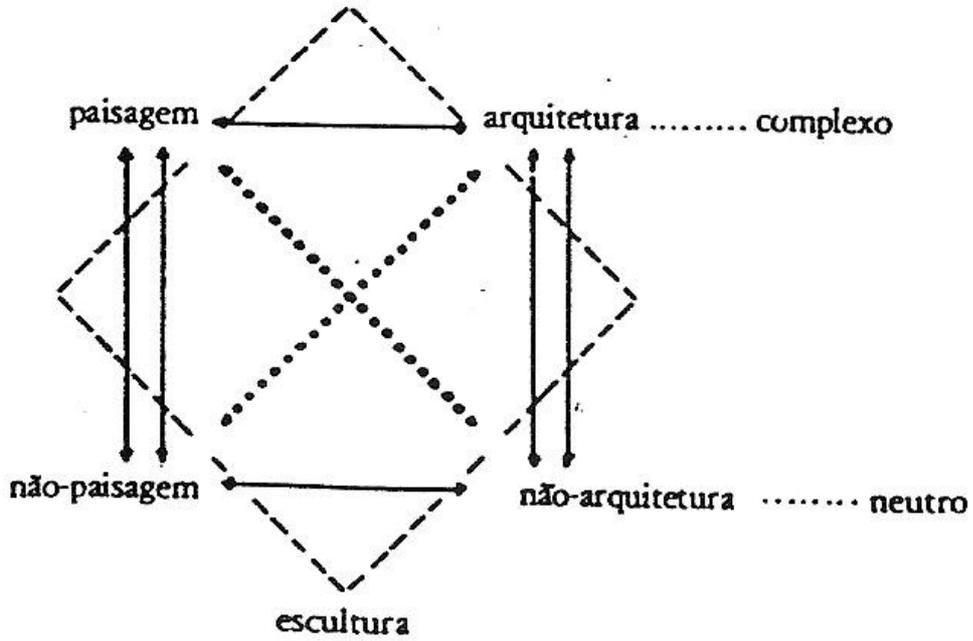
³² Em matemática, um espaço afim é uma estrutura geométrica que generaliza as propriedades afins do espaço euclidiano. Em um espaço afim, pode-se subtrair pontos para obter vetores, ou adicionar um vetor para um ponto para obter um outro ponto, mas não se pode somar pontos. Em particular, não há ponto distinto, que sirva como uma origem. Disponível em: <http://escience.anu.edu.au/lecture/cg/Maths/affineSpace.en.html>. Acesso em: 28/11/10.

³³ Fares, *Painting in the Expanded Field*. p 482.

³⁴ *Ibidem*, p. 480

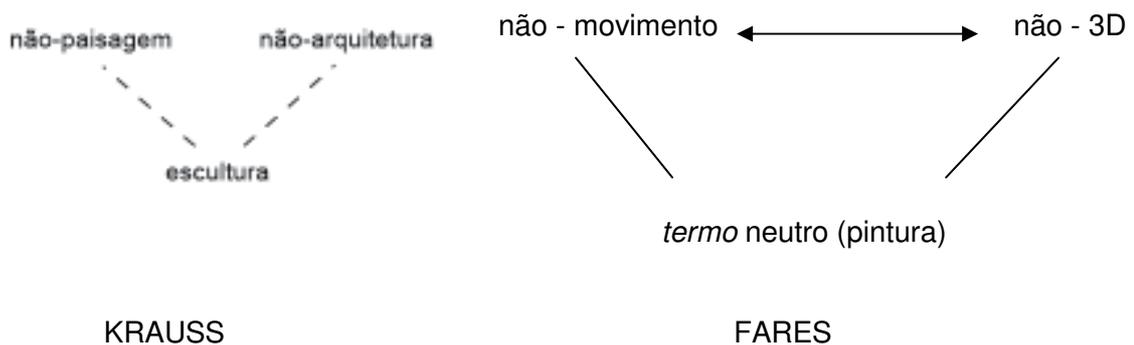
³⁵ NEWMAN apud KRAUSS, 1979, p. 89

Retângulos Greimas de Krauss aplicados à escultura³⁶



³⁶ Krauss, Sculpture in the expanded field, p. 90-91

Gustavo Fares reconstrói o diagrama em que Rosalind Krauss centrara a escultura e posteriormente também um retângulo de Greimas, e nos coloca as perguntas: “com o que se pareceria a pintura em campo expandido? E quais as conseqüências que uma tal leitura da pintura poderia ter para a compreensão do meio em um mundo da arte pluralista?” ³⁷



Para tentar responder a estas questões, Fares lembra que, na conclusão de seu estudo, Krauss sugere as categorias binárias de singularidade / reprodutibilidade, para a aplicabilidade de seu esquema no caso da pintura modernista, as quais – segundo ela - “provavelmente fariam oposição” ³⁸ a outro conjunto de termos:

Fica óbvio (...) que a lógica do espaço da práxis pós-modernista já não é organizada em torno da definição de um determinado meio de expressão, tomando-se por base o material ou a percepção deste material, mas sim através do universo de termos sentidos como estando em oposição no âmbito cultural. (O espaço pós-modernista da pintura envolveria, obviamente, uma expansão similar em torno de um conjunto diferente de termos do binômio arquitetura/paisagem — um conjunto que provavelmente faria oposição ao binômio unicidade/reprodutibilidade). Conseqüentemente, dentro de qualquer uma das posições geradas por um determinado espaço lógico, vários meios diferentes de expressão poderão ser utilizados. Ocorre também que qualquer artista pode vir a ocupar, sucessivamente, qualquer uma das posições. ³⁹

³⁷ Fares, *Painting in the Expanded Field* p.480

³⁸ *Ibidem*, 481.

³⁹ Krauss, *Sculpture in the expanded field* p.93

Fares propõe, no entanto, que se considere os termos singularidade / reprodutibilidade “não opostos em suas naturezas” (*not as qualitatively opposing one another*), mas “como extremos de um mesmo domínio” (*but as the polar extremes of the same realm*) ; ou seja, pólos pertencentes a um mesmo espectro; e visto que pertencem ao mesmo território, propõe substituí-los, ou, incorporar outro par de termos bipolares ao retângulo: “**a tridimensionalidade e o movimento**, dois aspectos que faltam à pintura”: ⁴⁰

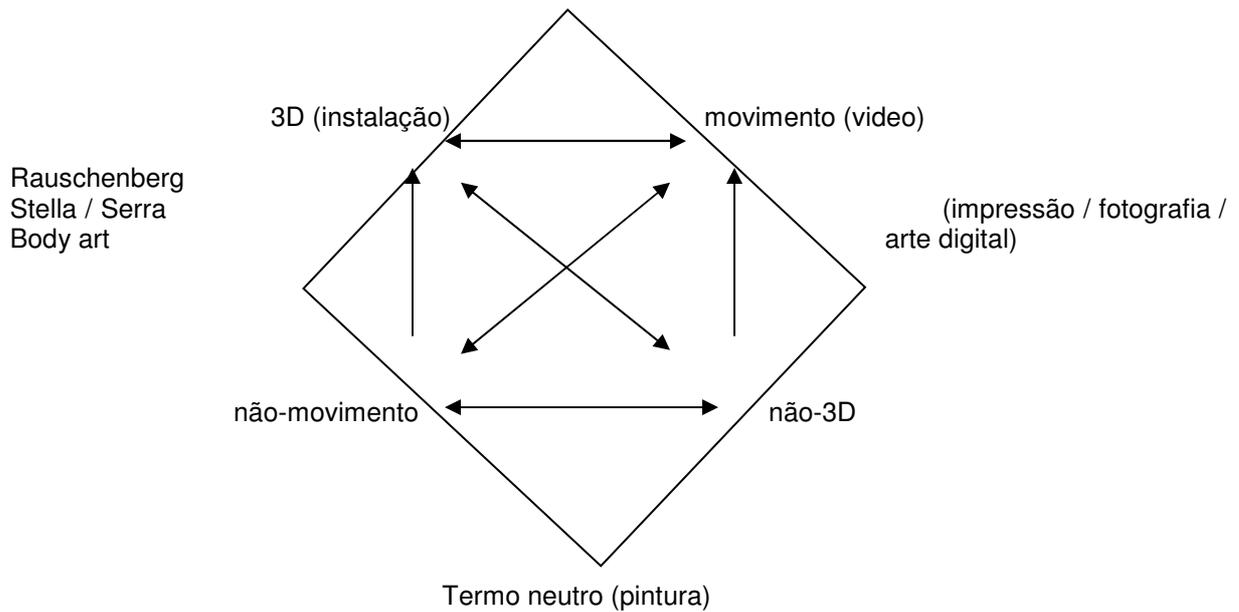
Movimento e 3D são dois distintos aspectos não presentes em pintura, como pintura em si, o ‘termo neutro’ no diagrama, não poderia ser usado como parte de qualquer um desses elementos. Em outras palavras, **a pintura, entendida de uma forma clássica, não** pode ter movimento, nem **poderia ser tridimensional** de nenhuma forma cabível, (...) **pois de outro modo entraria no domínio da escultura. No entanto**, para os atributos que faltam à pintura no esquema proposto, eu gostaria de acrescentar algumas características contraditórias (ou positivas), isto é, de **considerar em relação à pintura manifestações artísticas que sejam tridimensionais e tenham movimento.** ⁴¹

Após estas considerações, Fares apresenta então sua proposta esquemática de uso do retângulo Greimas para situar o campo da pintura:

Termo complexo (vídeo-instalação / performance)

⁴⁰ “*But it also seems possible to consider the terms Krauss suggests not as qualitatively opposing one another but as the polar extremes of the same realm. In other words, they are not opposed to one another because they have nothing in common, but rather because uniqueness is at the other end of the spectrum from reproducibility. By conceptualizing these terms as belonging to a spectrum, we are able to accept and call for intermediate stages between these two absolutes. I would indeed like to use Krauss’ uniqueness/reproducibility dimensions, but given that they belong to the same realm rather than to opposite ones, I propose to incorporate first a different pair of bipolar terms into the Greimas rectangle: three-dimensionality and movement, two aspects painting lacks*”.FARES, p.481

⁴¹ Ibidem



Aqui observamos nomes e categorias artísticas nos espaços intermediários entre os pólos, que foram acrescentados por ele: Rauschenberg, Stella e Serra + *body-art*, os quais podem se referir à singularidade; e as categorias impressão, fotografia e arte digital à reprodutibilidade.

O que queremos depreender deste estudo, afinal? Em primeiro lugar que este foi construído a partir da sugestão (provocação) que Krauss deixou no último parágrafo de seu ensaio, ou seja, o de que seu raciocínio fosse posteriormente aplicado à pintura; o que de fato tem sido feito, e o estudo recente de Fares é um exemplo. Isso tem como propósito organizar o campo expandido da categoria pintura, agrupando manifestações artísticas atuais que podem relacionar-se entre si e com a pintura sendo que estas são parte de seu campo, devido a essas possíveis relações, as quais ocorrem por afinidade ou oposição entre suas características.

Mas o que vamos destacar e manter como foco durante o presente trabalho, com exemplos concretos e dirigidos, serão os dois aspectos que faltam à pintura, o tridimensional e o movimento⁴², sobre os quais Fares segue aprofundando seu

⁴² Fares introduz estes termos relacionados à pintura a partir da página 481. Para o espaço tridimensional, ele usou um pequeno gráfico (p. 483) onde incluiu, além destes dois, o binômio singularidade / reprodutibilidade e o elemento histórico (p. 483-484). Interessante ler também a nota

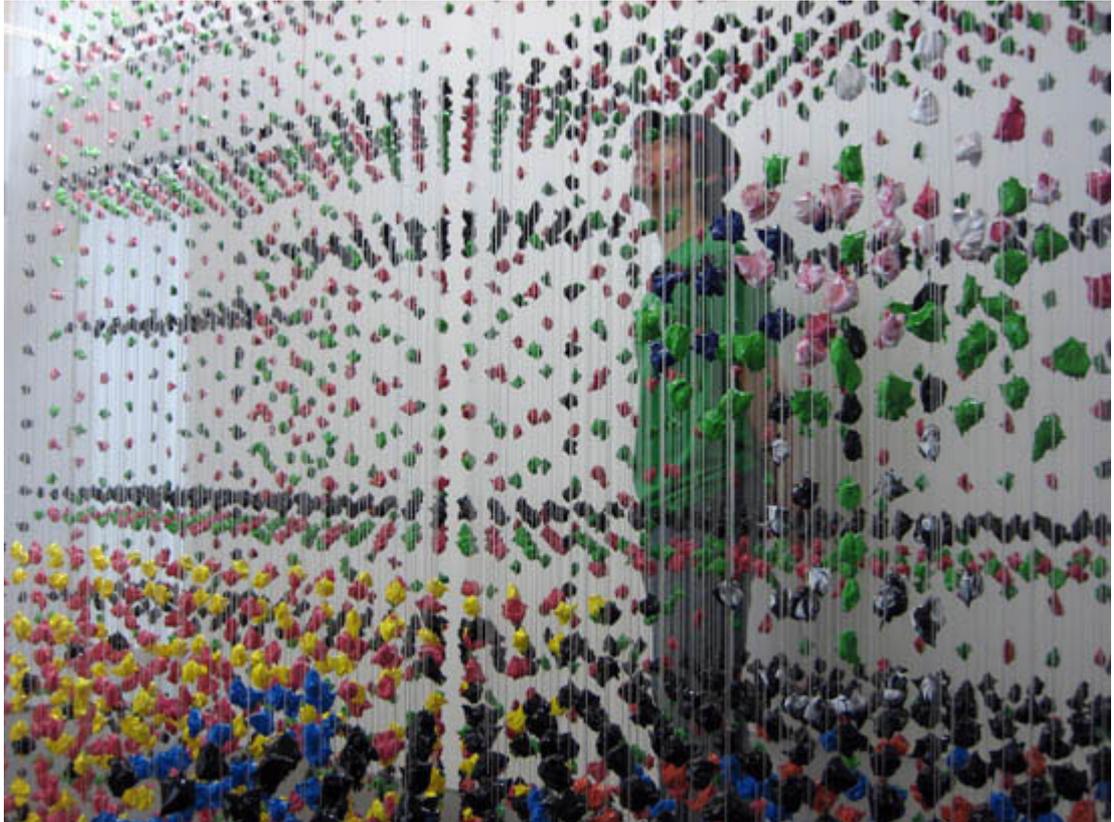
estudo adiante, mas no qual não iremos nos fixar, uma vez que a partir daqui uma aplicabilidade de parte do que foi visto, será experimentada.

“Com o que se pareceria a pintura em campo expandido?”⁴³

de nº 8, onde faz referência, em seu último parágrafo, a novos aspectos relacionados à pintura, que sua proposta permite incluir: “*New dimensions such as temporality or audio, for instance, could be added to movement, 3-D and uniqueness and, if fact, are being added all the time in performance or installation pieces, where the elements of time and sound are as important as the visual one*”.p. 485

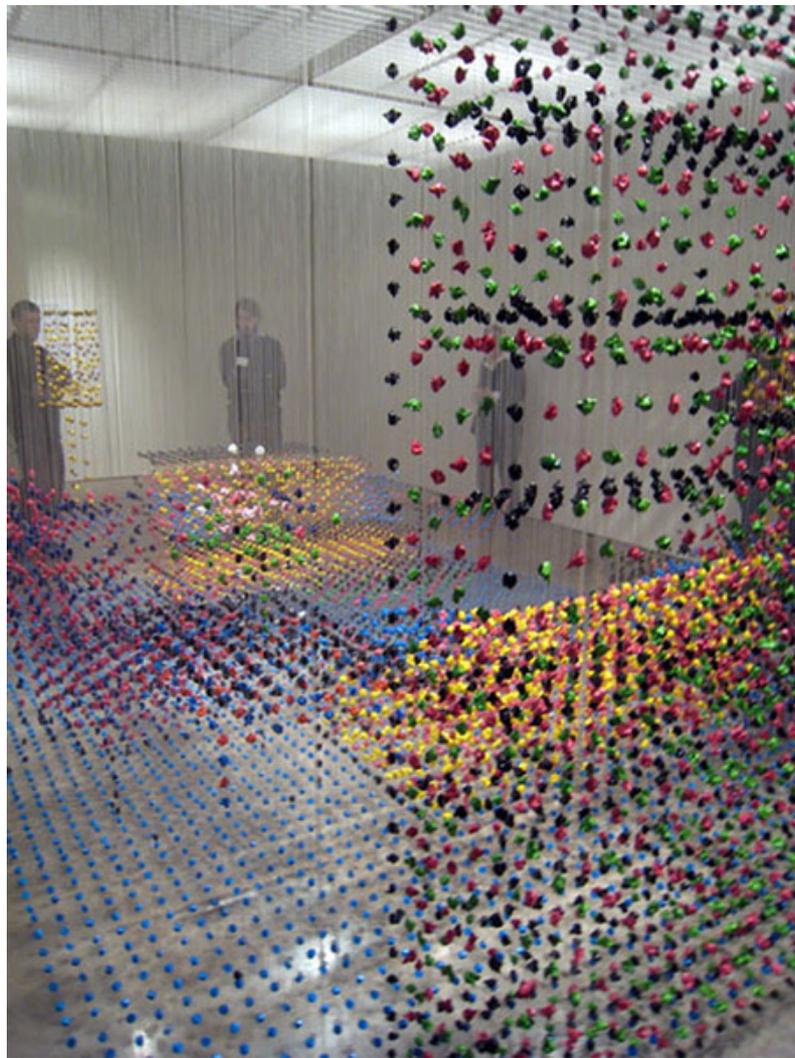
⁴³ Fares, *Painting in the Expanded* p. 480

2. CHRIS DOROSZ: THE PAINTED ROOM



Chris Dorosz
The Painted Room, 2008
Stasis painting

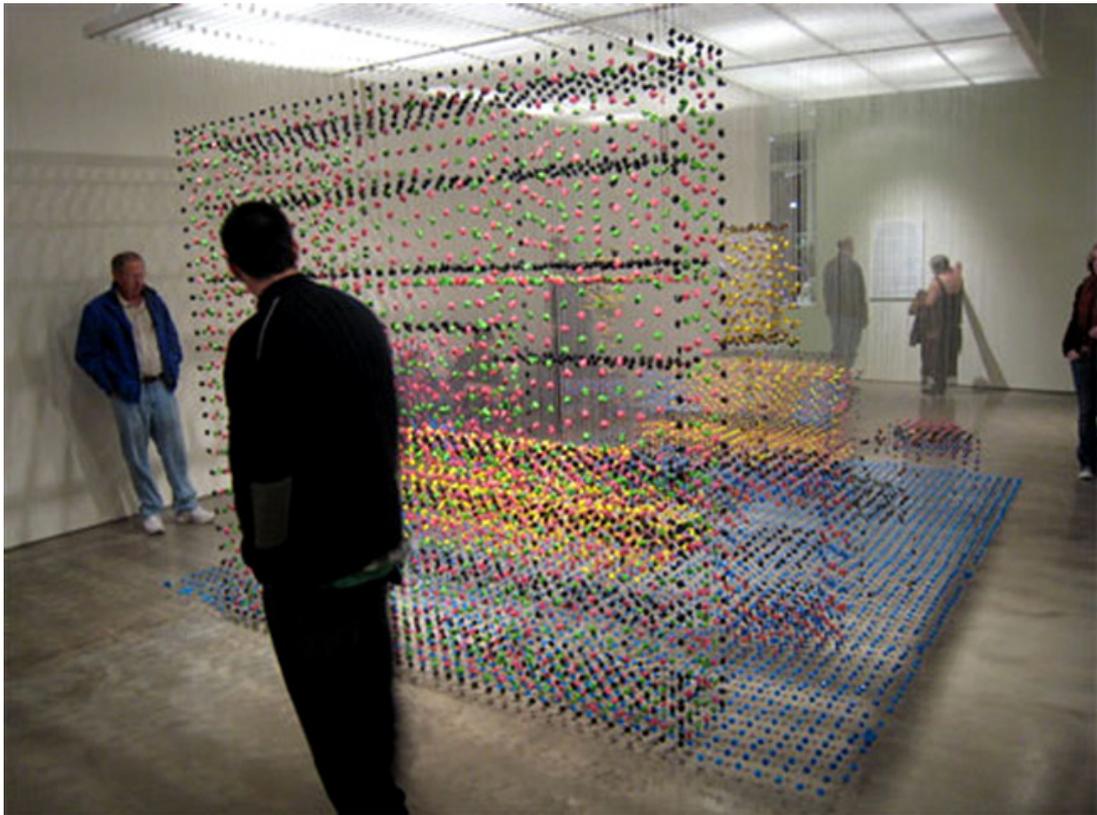
O artista canadense e estabelecido na Califórnia, Chris Dorosz ⁴⁴ e algumas de suas obras serão aqui apresentados para exemplificar um processo de criação pictórica, porém pensada para um espaço tridimensional. O uso da tinta na construção do trabalho é o ponto-chave das considerações que seguem e serão complementadas nos próximos capítulos. A obra principal chama-se *The Painted Room*, e a técnica usada em sua criação e em trabalhos com este mesmo princípio concentra significados essenciais sobre os conceitos da pintura



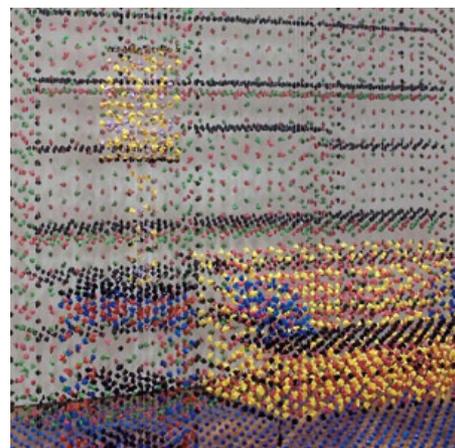
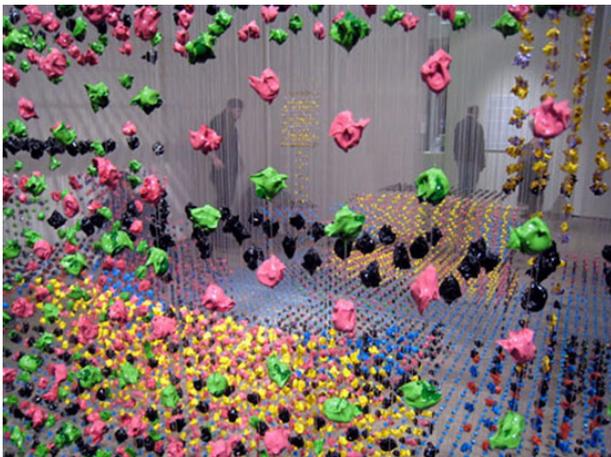
The Painted Room, 2008
Suspended splotches of acrylic paint on monofilament,
wood support, metal weights - Institute of Contemporary
Art (ICA) San Jose, CA 120h x 140w x 162.5l in.
[3.04 cm alt x 3.55 cm larg x 4.12.8 cm compr.]

⁴⁴ Chris Dorosz, Ottawa, 1972. Para biografia e obra ver site do artista disponível em: <http://www.chrisdorsz.com> Acesso em setembro/2010.

As “*stasis paintings*” são formadas por gotas capturadas de tinta ao cair (*trapping fallen paint drops*) distribuídas em uma grade construída com fios translúcidos na vertical. Através dos movimentos do observador em alinhamento e desalinhamento com estes “pixel-like paint drops” (gotas de tinta como-pixel) as pinturas construídas em *The Painted Room* ou em seus retratos em escala natural surgem e desaparecem diante do olhar do espectador.



The Painted Room
ICA - San Jose CA - Nov. 2008 - Jan. 2009



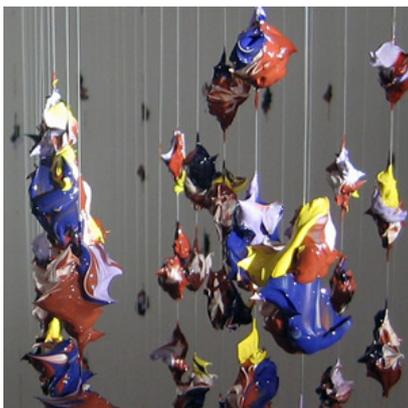


De acordo com a explicação do artista sobre sua técnica ⁴⁵ ele deixa que a própria viscosidade da tinta ao cair (*drop*), crie sua forma, uma grande ‘gota’ que se fixa ao fio sintético que ele utiliza como suporte e ao qual a tinta acrílica ficará presa. Mas estes pequenos e

relativamente uniformes ‘nacos’ de tinta (*splotches*) têm seus lugares certos onde cair: Dorosz parte de uma maquete – no caso de *The Painted Room*, uma recriação da sala de sua família – que constrói como base para sua ampliação no espaço de exposição. A visão do conjunto é efêmera, conquanto percebida através do posicionamento do espectador ao mover-se ao redor da instalação.

⁴⁵ “Chris Dorosz: The Painted Room”. http://www.chrisdorosz.com/PDF/2008_painted_room.pdf

Chris destaca que todo o trabalho que cria tem a moldura da pintura: “*Firstly everything I do is within the framework of painting*”⁴⁶



*Trapping fallen
paint drops*

Primeiramente o que me interessa sobre o meio é que ele tem uma historicidade automaticamente construída, isto é, o tempo passa e o gesto humano fica para trás. Para mim pintar torna-se um símbolo de fisicalidade em uma era que está se afastando dela. Nesse sentido (...) meu interesse em pintura se dirige para dentro do campo expandido através das possibilidades de usá-la como um meio escultórico, bem como para (...) esquadrihá-la e plotá-la sobre uma grade cartesiana 3-dimensional (...) Eu quero salientar que é importante que o trabalho tridimensional ainda é considerado uma pintura. Tal como acontece com a maioria dos artistas, a idéia do pensamento do "e se ?" ⁴⁷ antes de toda a teoria por trás disso era simples: com o que se pareceria uma pintura tridimensional? Em outras palavras, uma rede expandida, como a trama de uma tela, explodindo para dentro das três dimensões do espaço⁴⁸.

Ao conhecer sua obra mais de perto e nos darmos conta da sofisticada elaboração e minuciosa construção desta nova pintura (cada montagem leva cerca

⁴⁶ Trecho de depoimento do artista à autora em 21 de outubro de 2010.

⁴⁷ "There are many 'what-ifs?' converging in the piece: What if a pixel was a paint drop? What if everything was made from the same substance? What if a form could exist as solid and transparent at the same time? "What type of truth lies beneath the meaning we ascribe to surface? Trecho retirado do catálogo da exposição: "The Painted Room: Chris Dorosz" – Ontário- Canadá, 2007.

⁴⁸ Originalmente o conteúdo do texto de Chris Dorosz o qual me foi enviado por ele em 21/10/2010 é como segue: "Primarily what interests me about the medium is that it has an automatically built in historicity, that is, it is a symbol of recording history i.e. time passing and the human gesture left behind. For me paint becomes a symbol of physicality in an age that is moving away from it. In this sense, [If I'm understanding the theorists correctly] , my interest in paint moves into the expanded field through the possibilities of using it as a sculptural medium as well as for counting i.e.: gridding and plotting on a 3-dimensional Cartesian grid. You may also be interested to know that the initial process of my 3-dimensional work is to carve the form out of Styrofoam and then make cross-section templates. This is actually where most of the work takes place. These templates can then be used to create multiples of the pieces in the future. **I do want to stress that it is important that the three-dimensional work is still considered a "painting"**. As with most artists, the "what-if" idea before over thinking any theory behind it was simply: what would a three-dimensional painting look like? In other words, an expanded grid like the weave of a canvas exploding into three dimension space. The stasis series (found throughout my website...go to exhibitions/passing through) utilizes the same ideas but on a much smaller scale. I did a few versions of the 'Painted Room'."

de uma semana)⁴⁹, procuramos buscar referenciais na história e na atualidade, que possam ter contribuído para a geração destas idéias. Assim, um dos nomes que me veio à mente foi o de Rafael Soto⁵⁰; e, desse modo, lhe perguntei sobre possíveis conexões de seu trabalho com a obra daquele artista, Dorosz responde que *podem sim ser estabelecidas muitas ligações formais, – no caso dos filamentos verticais –* mas que conceitualmente, ambos acabam por divergir um do outro, uma vez que o trabalho de Dorosz faz conexões com a narrativa, “*ou seja, com imagens representacionais e o meio da pintura*”⁵¹ (refere-se também a Vuillard⁵², “*more as a source of inspiration*”, por causa de seus interiores desconstruídos e por seus densos pingos de tinta). Mais sobre a importância desta narrativa, podemos ler em catálogo da exposição de 2007:



Jean-Édouard Vuillard
Intérieur, 1920
Óleo sobre tela

Dorozz ressalta o paradoxo que ele acha fascinante entre a matéria fria, cinzenta e rígida de uma existência puramente material e o verniz de significado que atribuímos às coisas - a narrativa. Em última análise, esta é uma luta espiritual, localizada dentro do próprio meio. O que é particularmente emocionante sobre esta obra é o significado do espectador como um elemento no trabalho. [...] O trabalho expande sua prática em escala e conceito, alargando as

⁴⁹ Recomendo ver o processo de montagem da obra registrado em vídeo em: http://www.chrisdorosz.com/Pages/painted_room_2009.html

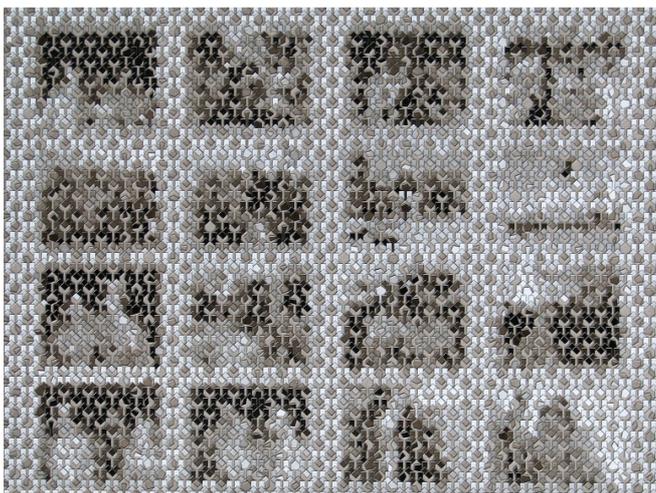
⁵⁰ Rafael Soto, artista venezuelano, que reside em Paris desde 1950.

⁵¹ O conteúdo original da entrevista é o seguinte:” **D.S. - Would you say to us if your work has some connection with Rafael Soto? And if it has any relation, there is another artist who you would like refer to? C.D. - Sure there's quite a lot of connections to be made between my work and Rafael Soto's. Although to be honest he is relatively new to me. It's funny how 'the times' can generate similar work independent of people knowing about one another. Besides the obvious formal connections of vertical filaments, conceptually it seems we're both interested in equalizing the perception of positive and negative space as a basis for questioning the nature of reality. Where we begin to diverge is the connections I'm making with narrative ie: representational imagery and the medium of paint.** Certamente há uma porção de conexões que podem ser feitas entre o meu trabalho e o de Rafael Soto. [...]. É engraçado como 'os tempos' podem gerar trabalhos semelhantes, independente das pessoas se conhecerem uma a outra. Além das óbvias ligações de ordem formal, dos filamentos verticais, conceitualmente, parece que estamos ambos interessados em equalizar a percepção do espaço positivo e negativo como base para questionar a natureza da realidade. [Porém] Onde começamos a divergir é nas conexões que eu estou fazendo com a narrativa, ou seja: imagens representacionais e o meio da pintura. (Entrevista e tradução da autora).

⁵² Jean-Édouard Vuillard (1868-1940) – Ilustrador do grupo Les Nabis e pintor francês pós-impressionista.

*fronteiras da pintura para lá do escultórico em uma instalação interativa.*⁵³

Seu mais novo trabalho são as “*staple paintings*”⁵⁴, uma série de trabalhos em que emprega outra técnica elaborada, que consiste, como ele diz, em ‘*aprisionar aquilo que não possui fisicalidade*’, dando um corpo’ às luzes espectrais. Através de grampos metálicos fixados sobre a tela, constrói pequenos compartimentos onde gotas de tinta permanecem isoladas em suas cores e a fusão se dá pelo olhar do observador, o qual é surpreendido pelas imagens que se forma diante de seus olhos. Uma série de telas que ainda precisa ser avaliada em sua justa medida.



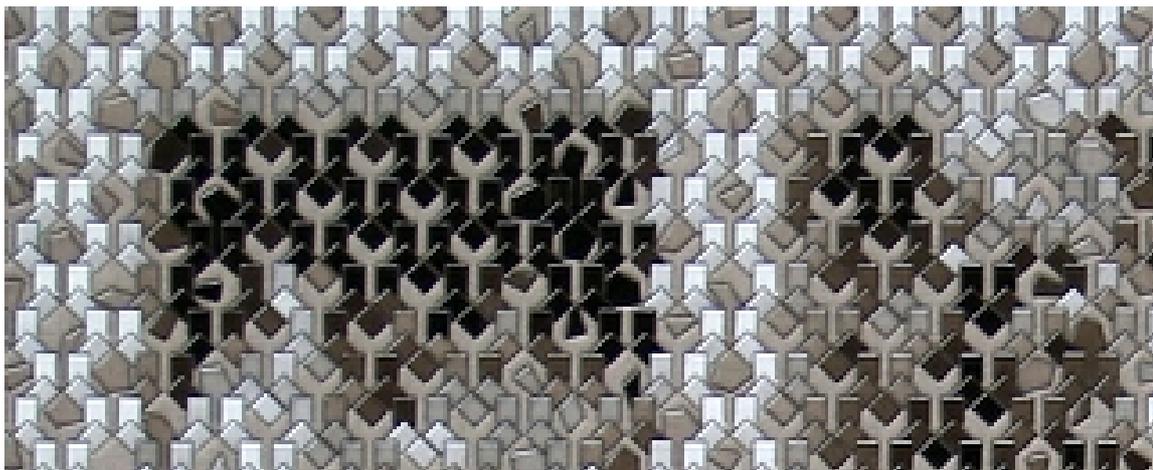
All my friends are jewels, 2006
Acrylic paint/medium,
Staples on canvas 48x36"

*The ‘staple painting’ series trap paint drops in a complex system of compartments made by arranging industrial staples on their sides across a canvas surface. My intent is to give a physical body to that which has none; the ephemeral specters of light off a monitor or a mirror. Yet the surface is still hard to pin down as the low relief of the metal staples catches light and shadow; shifting the idea of the surface as the viewer changes positions.*⁵⁵

⁵³ Trecho do texto do catálogo da exposição: “*The Painted Room: Chris Dorosz*” in Dr. Douglas Wright Education Gallery - Canadian Clay & Glass Gallery – Ontario / Canada - April 15 to June 3, 2007. Disponível no site do artista e em : <http://www.canadianclayandglass.ca/Chris%20Dorosz.html>

⁵⁴ Staples Paintings. Disponível em: http://www.chrisdorosz.com/Pages/archive_home.html Acessado em: 21/09/2010.

⁵⁵ Ibidem



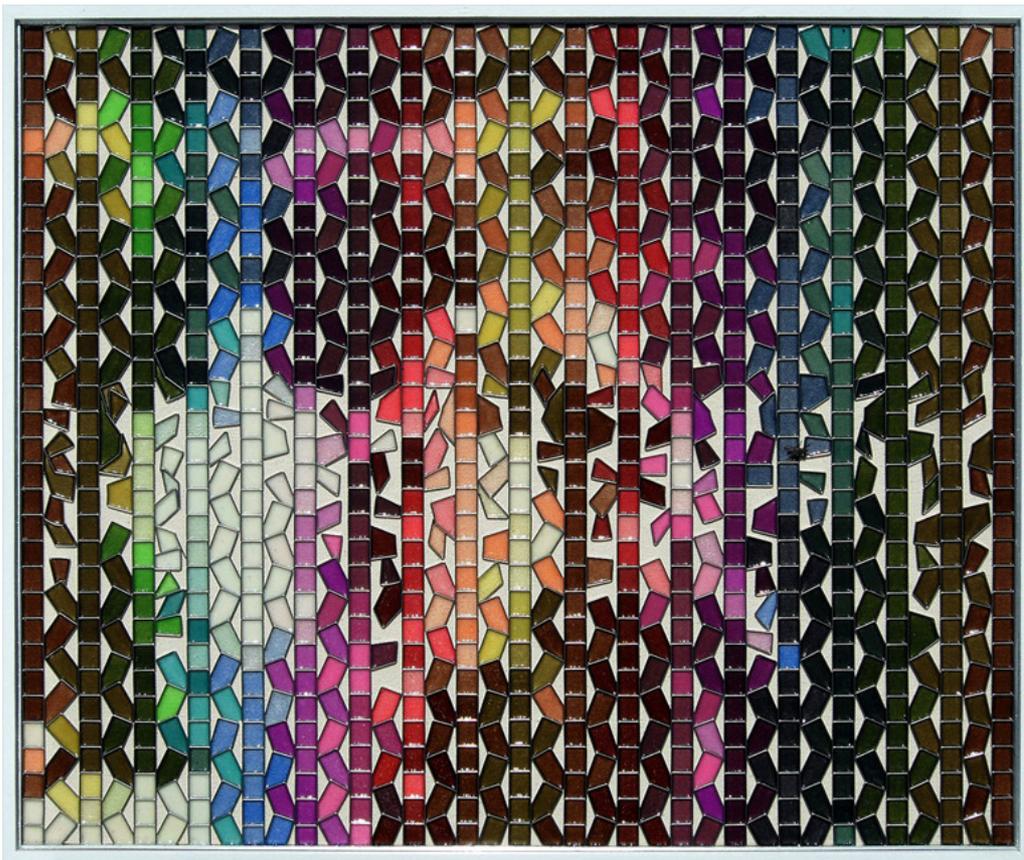
Detalhe da trama da tinta gel emoldurada por 'clipses' metálicos sobre tela.

Nesse novo trabalho, mais uma vez o artista Chris Dorosz explora *a unidade*, desta vez a unidade da cor-luz, em sua efemeridade translúcida; assim como no princípio da gota de tinta que cai, a cor-pigmento e sua função de 'bloco' na construção da representação da imagem. Esta última, uma unidade-cor que foi favorecida pelas mãos desse artista que deixou o suporte menos saliente. Ela e milhares de outras, que no decorrer da história estavam sempre próximas e acostumadas a se amontoarem, esparramarem ou se diluírem sobre uma superfície plana para juntas formarem uma imagem-ilusão, agora podem pender soltas no espaço através de suportes invisíveis, ou nem tanto, mas que só servirão para rabiscar um desenho no espaço real, para permitir que as verdadeiras protagonistas portadoras da cor – essa eterna efêmera – em um conjunto harmônico cuidadosamente combinado, formem, para o deleite do olhar imagens cognoscíveis, e cambiantes ao menor movimento do espectador.

Poderíamos dizer que o princípio utilizado em ambos os casos – *paint drops paintings* e *staple paintings* - se relaciona muito diretamente com o princípio impressionista do uso da tinta. A 'fusão ótica' sustentava que a mistura das cores, que até então sempre fora feita na palheta do pintor, poderia acontecer sobre a tela, mediante a aplicação dos pigmentos justapostos, sem o preparo prévio da tonalidade ou mesmo sua mistura na tela pelo gesto. Para contemplar a imagem suas cores eram aproximadas pela própria retina do observador, a uma certa distância da pintura. Equivaleria a dizer que os 'pigmentos' aumentados da técnica

de Dorosz, os quais encontram-se afastados uns dos outros, se ‘fundem’ de certa maneira, na percepção do todo, formando blocos de cores e por conseguinte de massa, compondo assim um quadro tridimensional.

Acredito, que tenha sido seguindo esse raciocínio – como o dos propósitos impressionistas – que o artista esteja atualmente desenvolvendo suas ‘*staple paintings*’. Embora reunindo materiais tão diversos como o são a tela de lona e os grampos de metal [os ‘clips’], Chris consegue arranjar os pigmentos sobre a tela e isolar cada tonalidade em seu compartimento, de modo a tornar perceptível através da fusão ótica as imagens que quer representar.



Three figures in a garden, 2010
Acrylic/gel medium, industrial staples on canvas
15x18"

“Com o que se pareceria uma pintura tri-dimensional ?”⁵⁶

⁵⁶ A pergunta de Dorosz é parte do texto de um catálogo de exposição de Chris Dorosz na Dr. Douglas Wright Education Gallery - Canadian Clay & Glass Gallery – Ontario / Canadá - April 15 to June 3, 2007 – Disponível em: <http://www.canadianclayandglass.ca/Chris%20Dorosz.html> Acessado em: 22/10/10

3. A PINTURA EXPANDIDA DE FRANZ ACKERMANN



Franz Ackermann ⁵⁷ é um artista muito festejado e conhecido por suas instalações, com pinturas de cores extremamente vibrantes e desenhos de linhas que causam sensações vertiginosas de movimento. Em suas instalações, Ackermann mescla fotografias dos locais por onde viaja, e este é um dado interessante onde se fundamenta de certa forma, todo o trabalho que vem realizando até aqui. A obra de Ackermann é centrada no tema da globalização e a partir de viagens que realiza desenvolve aquarelas ⁵⁸, desenhos, pinturas e esculturas que extrapolam suas fronteiras tradicionais, junto das quais incorpora objetos e fotografias, formando instalações.

Nestes conjuntos, que ocupam grandes áreas dos locais em que expõe, o artista produz seus “objetos pictóricos”, muitos dos quais aparecem representados em suas pinturas, e que por vezes se parecem com partes que se descolam das telas e se espalham pelo ambiente.



From Eden to Lima, 2007
Kunstmuseum - St. Gallen – Suíça

⁵⁷ Franz Ackermann nasceu em 1963 em Neumarkt St.Veit, no sul da Alemanha, reside e trabalha atualmente em Berlim

⁵⁸ A partir de pequenas aquarelas que faz para documentar suas percepções em grandes cidades, realizadas ainda mesmo durante as estadias, foi que realizou a *Mental Maps*, sua primeira grande série de pinturas em larga escala [Ásia, América do Sul e Austrália, 2003], usando mapas comuns cria sua própria interpretação do lugar.

From Eden to Lima, 2007
 "Objetos pictóricos"



Franz Ackermann, *African Diamond*, 2006, Mixed media on paper on Aludibond on wood. The Museum of Contemp. Art, Los Angeles [esq.]. Kunstmuseum - St. Gallen – Suíça



Suas obras esbarram em diversas questões da pintura ao mesmo tempo em uma única instalação: questões das cores; **a planaridade** (a forma e a natureza do suporte); **o movimento** (real no espaço); o abstrato e o figurativo; o geométrico e o orgânico; as dimensões e a relação com a arquitetura; os hibridismos (da fotografia a objetos comuns); a construção de elementos metálicos e em madeira compondo cenários.

As palavras grifadas são o que nos interessam aqui: a natureza do suporte e o movimento, aqueles aspectos historicamente negados à pintura. A obra de Ackermann é um constante exercício de estender fronteiras na pintura, daí sua importância. Suas obras reúnem questões da pintura e sua relação com outras atividades artísticas, como foi colocado no capítulo sobre o estudo de Gustavo Fares⁵⁹ : o par de termos bipolares incorporados por ele ao retângulo de Greimas, o qual Krauss usara para opor a escultura moderna à não-paisagem e à não-arquitetura (termos até então não relacionados à escultura).

Sobre sua proposta de formas de pensar na pintura em um campo baseado em relações entre as características 3D e de movimento ainda explica:

... podemos compreender (...) como dentro do uso expandido da categoria “pintura” outras manifestações artísticas as quais são hoje em dia consideradas como sendo independentes umas das outras (body-art⁶⁰ e arte digital) ou ainda radicalmente opostas à pintura como a arte-instalação. O esquema proposto pode permitir-nos pensar sobre estas e outras manifestações artísticas como partes do campo expandido da pintura. (...) a fotografia, a qual compartilha com a pintura a característica não-3D e de não ter movimento, (...) a instalação, a qual aparece na extremidade oposta da pintura no esquema proposto, mas que ao mesmo tempo explora algumas das mesmas questões que a pintura, ou seja, espaço, composição, cor e assim por diante.⁶¹

As pinturas-objeto *African Diamonds* da série *From Eden to Lima* de Ackermann – mostradas anteriormente - podem servir como exemplo formal para as

⁵⁹ Fares, *Painting in the expanded field*, 2004. p. 491- 482.

⁶⁰ Como artista referencial gostaria de sugerir o nome da norte-americana Alexa Made, contudo, embora similar, sua prática difere em alguns pontos desta categoria. Disponível em: <http://www.alexameade.com/> Acessado em: julho/2010

⁶¹ *Ibidem*, p. 482.

pinturas chamadas “tridimensionais”; e para ilustrar o “quesito movimento” temos três pinturas sobre suporte em formato circular que foram realizadas para a exposição *No Dierction Home* (2006, que veio ao Brasil ⁶² em 2007), duas das quais, presas a um eixo giratório em posição vertical e a terceira junto ao chão:



No Direction Home, 2007
Instalação
São Paulo



Quando fala em “tridimensionalizar a pintura”, o artista também se refere à composição de cenários, com iluminação especial, ambientes intimistas, que cercam

⁶² Galeria Fortes Villaça, São Paulo, 2007. Franz Ackermann, *No Direction Home*, 2007, instalação: 1 Pintura óleo sobre tela (280 x 210 cm), 1 Pintura de parede, 1 Pintura círculo giratório com 2 lados (262,5 x 220 Ø x 14 cm), 1 Estrutura de madeira pintada (giratória / 101,5 x 248 Ø cm) e 70 Fotografias (15 x 21 cm cada).

Disponível em: <http://www.fortesvilaca.com.br/artista/franz-ackermann/foto-6.html> Acessado em: 21/09/10

o espectador para que ele se sinta literalmente envolvido pela instalação “*como quem chega em casa*”. Em seus freqüentes depoimentos à imprensa cultural e em produção de textos, Ackermann usa esta expressão⁶³ para identificar seu trabalho. Lembremos também das indagações que deixamos para trás nos capítulos anteriores onde Dorosz propõe nos mesmos termos “Com o que se pareceria uma pintura tri-dimensional ?” e da perguntas de Fares “Com o que se pareceria a pintura em campo expandido?”



Home, home again, 2006

Installations Mixed media installation, dimensions variable

Kunstmuseum St.Gallen, Suíça⁶⁴

⁶³ Transcrição e tradução da autora (em “Anexos) de uma gravação da entrevista para a DW-TV por ocasião de sua exposição *Gateway-Getaway*, em Londres (2009): “Nesta instalação eu estava tentando fazer uma **pintura tridimensional** de modo que as pessoas ficassem completamente cercadas pela pintura; do mesmo modo como quando se entra em casa. Para que se sintam de fato envolvidos pela pintura”. Interview: to DW-TV. “Is postmodernism dead? German painter Franz Ackermann wants to pull viewers into his three dimensional paintings. They’re part of a new style globalized, migratory art being called Altermodern”. Interessante ver o vídeo com a entrevista. Video of the day | London DW-TV deutschewelleenglish . April 2009. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=J9fLY5qdAa8&feature=related> Acessado em 20/11/10

⁶⁴ Ambientes similares foram recriados para sua exposição *Gateway-Getaway*, 2009, em Londres.

Após vislumbrar esta pequena parte da considerável produção artística de Ackermann e de termos nos detido um pouco mais sobre o trabalho de Dorosz, podemos somar estas informações a nossa reflexão sobre as questões sintetizadas nas perguntas anteriores. Mas o australiano Mark Titmarsh tem algo a nos dizer ainda, no próximo capítulo, pois como ele afirma, trabalhos são identificados como pintura não com base em planaridade ou tela ou pincelada, mas por uma interpretação da pintura: o que junto a um momento histórico pode ser proposto como pintura”⁶⁵.

Ackermann: monumentalidade e desenhos vertiginosos



Franz Ackermann
Coming Home and (Meet Me) At the Waterfall, 2010
Acrylic on wall,
Dimensions variable
Dallas, USA



⁶⁵ Mark Titmarsh. Shapes of inhabitation: Painting in the expanded Field. Art Monthly Australia #189 May 2006.p.30. A tradução do artigo pela autora acompanha o presente trabalho: ver “Anexos Disponível em: <http://www.marktitmarsh.com.au/> Acessado em: 01/12/2010

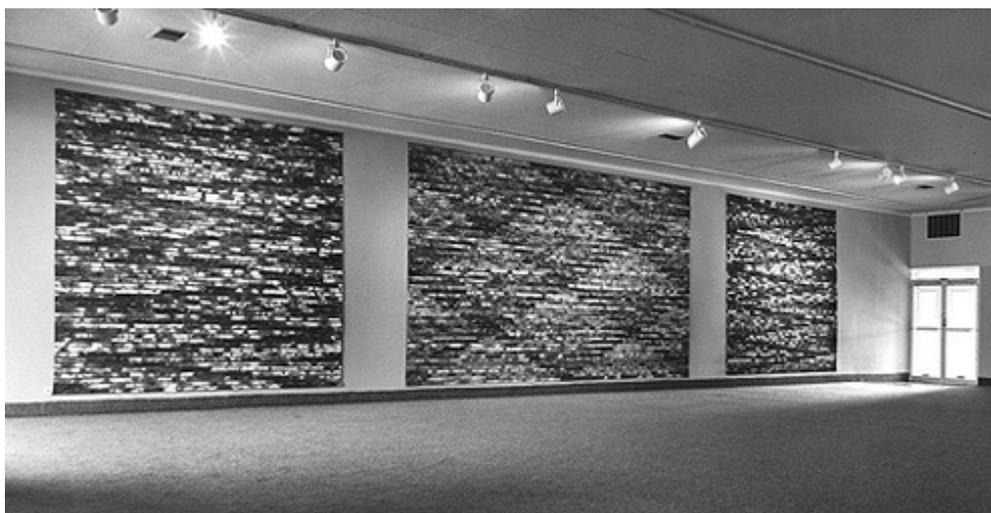


Franz Ackermann
Angeln, 2008
Oil on canvas
243 x 283 x 5 cm
© Meyer Riegger

“Quando uma escultura, uma instalação, uma fotografia ou uma construção é realmente uma pintura?”⁶⁶

⁶⁶ A pergunta é de Katy Siegl: *When is a sculpture, an installation, a photograph or a building really a painting?* E abre o ensaio de Mark Titmarsh *Shapes of inhabitation: painting in the expanded field*, p.27

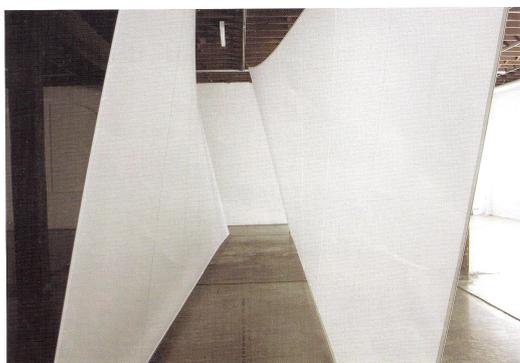
4. FORMAS DE HABITAR: PINTURA NO CAMPO EXPANDIDO
MARK TITMARSH



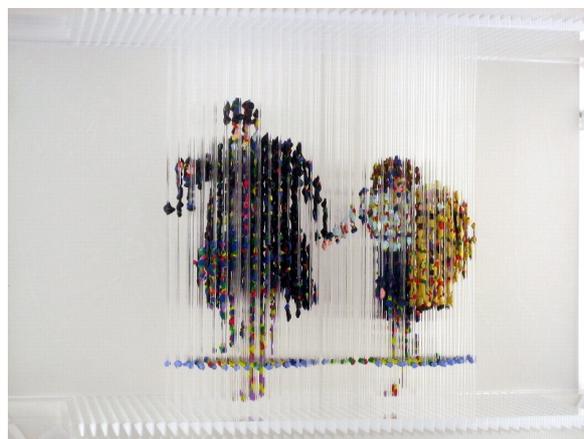
Allan McCollum
Constructed Paintings, 1970/71
Canvas strips, dye, adhesive caulking.
Installation: Jack Glenn Gallery,
Corona Del Mar, California

Assim como o professor Fares, Mark Titmarsh ⁶⁷ é um artista plástico e também professor universitário; reside e trabalha em Sydney, na Austrália. Em um artigo de 2006, *Shaped inhabitations: Pintura no Campo Expandido* confirma uma nova perspectiva no campo da pintura contemporânea: a de que artistas têm investido na exploração da pintura em termos de espacialidade e conceito. Suas colocações a respeito do campo expandido da pintura apontam para uma postura positiva frente às mudanças que percebe:

(...) Exibições⁶⁸ recentes evidenciam um engrandecimento de atividades alimentadas por uma nova atitude perante a pintura, (...) envolvidas com a **extensão espacial e conceitual da prática contemporânea da pintura**. (...) A cor, na forma de grandes quantidades ou em pigmento, pode tornar-se um sólido palpável ao invés de uma superfície infinitamente tênue.⁶⁹



Richard Dunn
Shadowzone, 2005
Installation: canvas fabric, light
Artspace, Sydney



Chris Dorosz
Stasis series. 2006/08
Sculptural paintings

⁶⁷ Mark Titmarsh (1955, Ingham, Australia) é um artista plástico estabelecido em Sydney e leciona na Visual Communication at the University of Technology.

⁶⁸ O autor faz referência a alguns eventos importantes para a pintura ocorridos em seu país (Sidney, 2003 e Brisbane, 2004) e apresenta análise de três instalações (Sidney, 2005) que considerou pertencerem ao campo expandido da pintura.

⁶⁹ Mark Titmarsh. *Shapes of inhabitation: Painting in the expanded Field*. Art Monthly Australia #189 May 2006. p. 32. Tradução da autora. Disponível em: <http://www.marktitmarsh.com.au/> Acessado em: 01/12/2010

Do mesmo modo que Titmarsh, Gustavo Fares, coloca a importância de se reconhecer a pintura como um campo expandido. E partindo dessa forma de ver fica mais fácil de situar como pintura, obras que legitimamente nos falam de pintura e discerni-las do *vale-tudo* do pluralismo na arte, ao qual Arthur Danto, Gustavo Fares e Titmarsh fazem referência. Importante recordar Fares quando diz:

O campo expandido da pintura (...) incorpora as noções de reprodutibilidade, singularidade, multidimensionais espaços afins, e história (...), questiona ao mesmo tempo em que relaciona a pintura a outras manifestações artísticas anteriormente vistas como diferentes ou mesmo opostas⁷⁰ a esta disciplina. (...) o campo expandido permite que as obras de arte sejam "revestidas" de significados, não apenas de representações de significados, impostos de fora para dentro por uma espécie de modismo *a-historical fashion*. (...) o campo expandido não é, portanto, *all-inclusive* e não-crítico. Em outras palavras, não é "pluralista" na medida em que este termo é identificado com uma atitude de "vale tudo" (...) mais relacionada ao mundo do espetáculo e da moda do que a um tipo de arte que é íntima e com poder de reflexão.⁷¹

Conforme Titmarsh, devemos ter em mente que há duas maneiras de se ver uma obra de arte entendida como pintura, dentro do contexto pluralista em que vivemos.

A superfície da pintura se torna **um lugar ao invés de uma janela** ou uma barreira (...). Os crivos da pintura expandida nos provam que **a pintura não é uma coisa, mas duas** (...) a "objetualidade" (thingleness) e sua "discursividade". Esta divisão inerente continuamente desloca-se de si mesma para outras formas de ser.⁷²

Após essas considerações, voltemos aos artistas dos quais temos falado. Quando pousamos nosso olhar sobre o trabalho de Chris Dorosz, *The Painted Room*

⁷⁰ Exemplificado pela arte- instalação.

⁷¹ Fares, *Painting in the Expanded Field*, p.485.

⁷² Mark Titmarsh. *Shapes of inhabitation: Painting in the expanded Field*. *Art Monthly Australia* #189 May 2006. p. 32. Tradução da autora. Disponível em: <http://www.marktitmarsh.com.au/> Acessado em: 01/12/2010

e também de suas sculptures paintings (como ilustram as imagens), podemos então percebê-los como instalações que estão dentro do campo expandido da pintura por causa de seu discurso. O mesmo ocorre com Franz Ackermann, porém em suas instalações o “tridimensionalizar” se dá de outra forma.

Observamos que nesta técnica ⁷³ que utiliza, Dorosz mantém “um” dos três membros do, outrora, *quórum* da pintura: tinta, tela e pincel ⁷⁴. O modo como usa a tinta em suas instalações é engenhoso, mas a essência deste fazer está em *como* ele entende a cor-pigmento em sua distribuição dentro do espaço tridimensional que cria. Aqui a pintura não só se expande espacialmente, por estar literalmente representada por um de seus tradicionais elementos, mas também conceitualmente; ou seja, por ambas as formas de se entender a pintura: em sua objetualidade e em sua discursividade - como nos atentam os professores.

Chris Dorosz
Stasis series. 2006/08
Sculpture paintings



⁷³ O mesmo artista, na outra técnica - *staple-painting*, descrita em seu capítulo - muda um pouco o foco que dá à pintura (apesar de continuar a tratar o pigmento como unidade), nele a matéria tinta perde o papel de ser representativa dentro de um espaço tridimensional como antes e volta para um status de achatamento, isto é, acontece o reverso do processo da pintura “tornar-se objeto”, ao voltar à condição do plano.

⁷⁴ Titmarsh, p. 27.



No trabalho de Franz Ackermann, eu diria que apesar da literalidade formal dos meios da pintura no emprego que faz dos três elementos tradicionais (também usa suportes planos), parece que seu interesse se concentra mais nos aspectos da espacialidade e ambientação, isto é, importa para ele que o resultado final seja uma

apresentação de *um conjunto* de pinturas – a instalação. E menos a pintura em sua essência, como o faz Dorosz. A relação primeira que Ackermann estabelece é a da pintura com o espaço, pois é abertamente declarada de uma forma vigorosa e onipresente. Não deixa dúvidas ao espectador de que nos fala de pintura. Uma pintura explorada no espaço da forma como é por Ackermann, seria uma pintura que expandiu no sentido do aproveitamento espacial, o qual enfatiza. Mas não estaria ela nos limites do “espetáculo”?

Titmarsh recorda que na história:

O neo-expressionismo no início dos anos 80 foi um breve ressurgimento da tradicional pictorialidade. Pouco tempo depois pintores voltaram ritualisticamente a abandonar suas habilidades em favor de práticas do *object-based*. O resultado, ao final dos anos 80, foi a criação de um novo meio, a arte instalação, porém arte ‘instalação’ continua um termo insatisfatório e provisório, que tem lutado para manter juntos vários elementos incompatíveis.⁷⁵ (...) A arte conceitual influenciou muitos artistas e escultores nos anos 80 a convergir ao mesmo domínio espacial, desse modo pintura conceitual e escultura conceitual são ambas chamadas de arte-instalação. Através do meio da instalação, a pintura afirma-se em termos espaciais e coloniza a terceira dimensão⁷⁶.

⁷⁵ Titmarsh, *Shapes of inhabitation: Painting in the expanded Field*, p.29.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 31.

De acordo com Titmarsh, quando nos perguntamos sobre se determinada obra “é” pintura, esta pergunta deveria ser formulada de outro modo e chama a atenção para o deslocamento que vem sofrendo a ênfase desta pergunta dentro de um passado recente,

A ênfase da pergunta sutilmente passou de “*o que é pintura*” para “*como é pintura*”. Como a pintura “é”, a natureza do seu ser, é parcialmente determinada por ferramentas como tinta, tela e pincel; a história de o que tem sido feito em pintura até o momento atual (...) e uma análise do conceito de ‘meio’, como uma gramática ou família de conceitos que se agrupam em torno do ‘meio’ da pintura⁷⁷.

Mark Titmarsh (1955, Ingham, Australia) é um artista plástico estabelecido em Sydney e leciona na Visual Communication at the University of Technology. He completed a practice led PhD in Painting at UTS in 2009 that was supported by a thesis entitled “The Being of Painting” that looked at the category of Expanded Painting and a new discourse of Post Aesthetics. Research interests Contemporary Art, Painting, Installation, Video, Hybrid Art Forms, Digital Media, Post Aesthetics, Post Modernism, Post Media Art, Heidegger, Heidegger and Art, Conceptual Art, Neo Conceptualism, Conceptual Painting, Expanded Painting, Art and Philosophy, Art History, Art Theory, Cultural Studies. Disponível em: <http://datasearch.uts.edu.au/dab/staff/design/details.cfm?StaffId=2171>
Acessado em: 29/11/2010.

⁷⁷ Ibidem, p.27.

“A ênfase da pergunta sutilmente mudou de ‘**o que é** pintura?’ para ‘**como é** pintura?’”⁷⁸

⁷⁸ Mark Titmarsh, *Shapes of inhabitation: Painting in the expanded Field*, p. 27.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Alexa Made
Natura morta, 2009
Body-painting, installation and performance
Washington, USA

Há aproximadamente quarenta anos atrás se caracterizava a pintura como *a mais retrógrada e conservadora disciplina nas artes visuais*⁷⁹. Hoje, quando se fala da crise da crítica de arte, na verdade, deveríamos nos referir como a crise dos critérios, porque estes sim são conseqüência primeira das transformações pela qual passou a pintura neste período. Há cerca de vinte anos, após o *revival* vivido pela pintura nos anos oitenta, uma nova crise se instalou. A esse respeito achei interessante citar as palavras do curador de arte independente Paco Barragán, autor de um ensaio intitulado *The advent of expanded painting*⁸⁰, porque sintetizou muito bem a relação da pintura de hoje com o período que a antecede: “Se os anos 90 foram caracterizados por *"tudo é possível, contanto que não seja pintura"*, hoje poderíamos facilmente afirmar que o lema é *"tudo é possível, contanto que seja pintura"*⁸¹.

Este entusiasmo se deve a um reaquecimento recente que a categoria pintura vem vivendo. Os nomes de Gustavo Fares e Mark Titmarsh foram trazidos porque, além de artistas ativos em seus distintos circuitos, ambos são também teóricos preocupados em situar a pintura contemporânea dentro de um universo artístico global pluralista. “Campo expandido da pintura” vem se tornando uma expressão comum para designar a pintura relacionada a outros meios artísticos.

Os nomes dos artistas Chris Dorosz e Franz Ackermann foram selecionados no presente trabalho, porque os considerei emblemáticos desse relativamente “*novo entender*”⁸² a pintura. As considerações a respeito de suas respectivas obras foram

⁷⁹ MELVILLE apud TITMARSH, 2006, p.31.

⁸⁰ A tradução do ensaio de Barragán *The advent of expanded painting* foi traduzido pela autora e está em “Anexos” do presente trabalho.

⁸¹ O curador espanhol Paco Barragán é conhecido por eventos que promove, usando como proposta de suas exposições a pintura expandida. Tem seus artigos publicados em revistas, jornais e sítios eletrônicos, na Europa e Estados Unidos. Seu extenso ensaio *The advent of expanded painting* (2007) é uma importante fonte de registros de eventos relacionados à temática desde 2004, quando então fez parte do júri do **I Castellon International Expanded Painting Prize**. *The advent of expanded painting*. Disponível em: http://www.cottelston.com/mashmiami_pop_essay.html.

Sobre ‘a volta da pintura’, este autor recomenda que se leia, por exemplo ‘e-flux’ 15 June 2005, 16 November 2005, 1 June 2006, 21 August 2006, 14 December 2006 [...]. ‘e-flux’ é um periódico cuja rede é de vasto alcance mundial, muito embora, infelizmente [segundo consta em dados do sítio], a América do Sul corresponda a apenas 11% de seus leitores. ‘e-flux’ - 41 Essex street - New York, NY 10002, USA. Disponível em: <http://www.e-flux.com/> Ambos os sítios foram acessados entre outubro e dezembro de 2010.

⁸² Titmarsh comenta que a partir desta perspectiva passaríamos a [re] ver obras da arte da transição do moderna-pós-moderna desde sua fase embrionária como pinturas expandidas: “O conceito ampliado de pintura tem identificado raízes as quais remontam (*that thread back*) à arte-objeto, instalação, minimalismo, conceitualismo, arte povera, Fluxus, Rauschenberg, Pollock, Duchamp e Picasso”. Tradução da autora. Mark Titmarsh. Formas de habitação: Pintura no Campo Expandido, 2006, p.28.

feitas a partir de abordagens formais e conceituais baseadas nos ensaios citados. As abordagens tiveram como foco a pintura em sua relação com o espaço tridimensional, ou, à fisicalidade do *meio pintura*, e a crescente utilização desta linguagem nos dias de hoje. A expressão “pintura tridimensional” passou então a ser entendida com mais coerência, como referência às técnicas formais de apresentar e distribuir pinturas no espaço real. A questão do espaço ilusório criado pela pintura na superfície pictórica não foi abordado porque requer análises dirigidas que contemplam a pintura de sua superfície para dentro, sendo este um assunto que diz respeito à fenomenologia da percepção e à interpretação cognitiva da imagem.

O presente estudo e a leitura de seus apêndices, traduções dos ensaios dos autores comentados, vão aos poucos revelando de que forma o movimento neo-concreto no Brasil e a avalanche mundial de *artistas que abandonaram a pintura nos anos 1960, e estabeleceram novos territórios*⁸³, influenciaram as gerações seguintes e provocaram os questionamentos levantados aqui.

Essas mudanças paradigmáticas foram demarcando áreas, aparentemente isoladas, como se a pintura ao esfacelar-se tenderia a desaparecer enquanto disciplina, mas a *recente prática expandida chegou para nos lembrar o simples fato de que não há um final verdadeiro para a pintura*⁸⁴. Portanto, a ideia de campo expandido da pintura veio a mudar esta visão sombria na medida em que se *reconhecem as condições históricas e lógicas da existência da pintura como um campo expandido*.⁸⁵

E quanto às perguntas?

⁸³ Fares, *Painting in the Expanded Field* p. 477

⁸⁴ Titmarsh *Shapes of Inhabitation: Painting in the Expanded Field*, p. 27.

⁸⁵ Fares., *Painting in the Expanded Field* , p.477

While Ian Burn, Donald Judd and Smithson abandoned painting in the 1960s and established new territories, one of the inevitable outcomes of their work was to pose a whole series of questions for painting.

**The partial answer to those questions is
expanded painting.**

Since that time the act of abandoning painting has become established as a necessary rite of passage for contemporary artists.

Mark Titmarsh, 2006

REFERÊNCIAS

LIVROS

AUMONT, Jaques. **O Olho Interminável** [Cinema e Pintura]. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

DANTO, Arthur C.. **Beyond the Brillo Box**. The Visual Arts in Post-Historical Perspective. New York: Farrar, 1992.

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

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998: cap. 1

PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica, 1966. In: FERREIRA, Glória (org). **Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas**. RJ:Funarte, 2006, p.144.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**. São Paulo: Annablume, 1998.

SPIER, Denise. **Processo de Criação Artística: Uma pintura reencarnada e um olhar em direção à crítica genética**. Porto Alegre, 2008. UFRGS, Monografia.

WOLLHEIM, Richard. **A Pintura como Arte**. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

PERIÓDICOS

ASBURY, Michael. **Neoconcretism and Minimalism: on Ferreira Gullar's Theory of the Non-Object**. In: MERCER, Kobena. *Cosmopolitan Modernisms*. London: The Institute of International Visual Arts; Cambridge, MA: The MIT Press, 2005. p. 168-189.

BARRAGÁN, Paco. **O Advento da Pintura Expandida**. Ensaio para catálogo de THE EXPANDED PAINTING SHOW – Miami 2007. **Ensaio traduzido da língua inglesa – apêndice III**. Disponível em: http://www.cottelston.com/mashmiami_pop_essay.html

BARRETO, Pedro Meyer. **Prague Biennale 2: Expanded painting /acción directa**. Catálogo publicado por Giancarlo Politi Editore, Itália, 2005. In: a/e Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ, 2006. p. 232-235

DONADEL, Beatriz D'Agostin. **Didi-Huberman e a Dialética do visível**. Revista Esboços, nº 17, UFSC, 2008. P. 269-272.

FARES, Gustavo. **Painting in the Expanded Field**. Janus Head - Journal of Interdisciplinary Studies in Literature, Continental Philosophy, Phenomenological Psychology, and the Arts. Publisher: Trivium Publications, Winter 2004 | 7.2. p. 477-487. **Ensaio traduzido da língua inglesa – apêndice I**. Disponível em: <http://www.janushead.org> Acesso: Outubro 2010

KERN, Daniela. **Hyden White e o Pluralismo Histórico**. Anpap 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”. Cachoeira/Bahia/ Brasil. 20 a 25/09/2010. Scielo p. 278-288.

KRAUSS, Rosalind. **A Escultura em Campo Ampliado** (Tradução de Elizabeth Carbone Baez). Revista Gávea, nº 1, p.87-93, 1984. Título original: Sculpture in the Expanded Field. Artigo publicado em October/MIT Press, vol. 8, p. 30-44, Spring, 1979.

MORAES, Angélica de. **Pintura Reencarnada**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Paço da Artes, 2005.

TITMARSH, Mark. **Shapes of inhabitation: Painting in the expanded Field**. Art Monthly Australia # 189, 2006. **Ensaio traduzido da língua inglesa – apêndice II**. Disponível em: www.artmonthly.org.au .
<http://www.marktitmarsh.com.au/shapes%20of%20inhabitation.pdf>. Acesso em: Novembro/2010

VENÂNCIO FILHO, Paulo. Complexa Distensão. In: CARTAXO, Zalinda. **Pintura em Distensão**. Rio de Janeiro: Governo do Estado do RJ, 2006. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/livraria/archives/000738.html>

PERIÓDICOS ELETRÔNICOS

Ackermann, Franz. **Fortes Vilaça, 2007**.
<http://www.fortesvilaca.com.br/artista/franz-ackermann/>

Ackermann, Franz. **White Cube Mason's Yard 2010**. Interview. **Entrevista traduzida da língua alemã e em anexo**. Disponível em:
<http://www.whitecube.com/exhibitions/ackermann/video/53/>

Artforum International Magazine, Inc. Artigo Ackermann, Franz . Disponível em:
http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_8_39/ai_75830845/?tag=content;col1

Barragán, Paco. **The Advent of Expanded Painting**. Essay. **Ensaio traduzido da língua inglesa e em anexo**. Disponível em: http://www.cottelston.com/mashmiami_pop_essay.html

Barragán, Paco. **Dor de arte tem cura**. Disponível em:
<http://www.arteseleiloes.com/content/1/72/dor-arte-tem-cura/>

Dezeuze, Anna. **Minimalism and Neoconcretism**. Disponível em:
anna_dezeuze_minimalism_neoconcretism_0

Dorosz, Chris. **The Painted Room**. Disponível em:
http://www.chrisdorosz.com/Pages/painted_room.html

E-flux. Disponível em: <http://www.e-flux.com/pages/about>. Acesso em: 10 nov. 2010.

Grabner, Michelle. **Trouble Spot: Painting**.
http://www.frieze.com/issue/review/trouble_spot_painting/

Made, Alexa. Official website. Disponível em:
<http://www.alexameade.com/>

Roth, Richard. Official website. Disponível em:

<http://www.richardrothstudio.com/>

Salteiro, Ilídio. **Sobre Materialidade**. Disponível em:
<http://www.fba.ul.pt/pls/portal/docs/1/270120.PDF>

Solfa, Marília . **A Teoria do Não-Objeto, A Teoria dos Specific-Objects e a Emergência de Novos Meios Artísticos no Brasil e nos Estados Unidos**. Disponível em:
<http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/atas/atas-IEHA-v3-061-070-marilia%20solfa.pdf>

Schwabsky, Barry. **GI Symposium: Painting as a New Medium**.
<http://www.artandresearch.org.uk/v1n1/schwabsky.html>

Tassinari, Roberta . **Translucidez da matéria: relações de cor no espaço**. IV Ciclo de Investigações PPGAV-UDESC, 2009. Disponível em:
http://ciclo2009.files.wordpress.com/2009/11/roberta-hammel-tassinari_translucidez-da-materia-relaaios-de-cor-no-espao.pdf

Vuillard, Edouard. Disponível em:
http://abloombsburylife.blogspot.com/2010_03_01_archive.html

APÊNDICE I

PINTURA NO CAMPO EXPANDIDO

GUSTAVO FARES
(Lawrence University)

TRADUÇÃO: Denise Spier

PINTURA NO CAMPO EXPANDIDO

GUSTAVO FARES
(Lawrence University)

TRADUÇÃO: Denise Spier

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

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

Arthur C. Danto propõe uma primeira compreensão do termo "pluralismo" como sendo o resultado das mudanças no mundo da arte desde os anos 1960. Na sua opinião, a partir desta década, a crise da arte-objeto assumiu amplo poder de disseminação. Este foi para Danto, sobretudo no caso da obra de Andy Warhol, o que tornou evidente o problema com / da arte. Esse problema não é outro senão o de distinguir o objeto de arte dos objetos-do-mundo. Quando o objeto artístico veio a ser considerado nem superior nem inferior a objetos no mundo real, mas próximo demais a eles para permitir uma distinção visual (*ready-mades* de Duchamp ou *Brillo-boxes* de Warhol), a diferença entre um objeto de arte e um objeto-do-mundo escapou da esfera da estética, e da arte em geral, para se tornar um problema filosófico. Era como se a arte tivesse chegado à compreensão de sua própria essência, o conhecimento pela arte de "o que é arte" e, ao fazê-lo, tivesse chegado a uma espécie de encerramento (Danto, *Transfiguration*, p. 107)⁸⁶. A arte adentrou, então, um

⁸⁶ Danto propõe que um desenvolvimento semelhante ocorre na estética de Hegel, onde a arte é um instrumento para a plena manifestação do espírito e, uma vez que o espírito atingiu esse objetivo, como no caso do modernismo, a arte perde seu objetivo, que é retomado pela reflexão filosófica. Nota da tradutora: o termo "encerramento" traduz aqui o inglês/francês "closure", cuja designação consta em nota de Krauss como: "termo utilizado pela psicologia da Gestalt para descrever os processos através dos quais os objetos da percepção, lembranças, ações, coseguem estabilidade, isto é, o fechamento subjetivo de brechas ou acabamento de formas

estágio que pode ser chamado de pós-histórico ou pós-moderno, uma fase que parecia libertar o artista e o objeto de arte das funções que foram convencionadas a eles até aquele momento.

O segundo significado de "pluralismo", como "vale tudo", caracteriza uma falha por parte do artista, do crítico, e do mundo da arte em geral em engajar-se seriamente com o tema em questão, ou seja, a arte, a fim de fazê-la desempenhar um papel relevante nos debates culturais de hoje. Esta segunda compreensão de "pluralismo" torna-se abertamente política quando se trata de identidade nacional versus internacional a partir de uma perspectiva cultural globalizada. Em tal esfera cultural a tendência hegemônica do pluralismo pode ser interpretada como esperando um retorno a primitivos gestos e costumes sociais associados não tanto com as formas ocidentais de expressão, quanto com um certo exotismo, que transforma as artes visuais de culturas que sejam diferentes das nossas em um empreendimento antropológico (Foster, 55). Em outras palavras, tal "pluralismo" espera o primeiro-mundo ocidental produzir arte e teoria, enquanto o resto do mundo se torna uma província a qual, na melhor das hipóteses, produza arte e teoria limitadas às suas próprias esferas nacionais e, na pior das hipóteses, ofereça materiais culturais (brutos) para serem mais tarde processados no primeiro-mundo, onde valores acadêmicos / culturais são adicionados.

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

incompletas para se constituírem em um todo". Rosalind Krauss. A Escultura no Campo Ampliado. (Tradução de Elizabeth Carbone Baez). Revista Gávea, nº 1, 1984, p.91.

contra a noção de que toda cultura é predeterminada e carece de originalidade, e que é, desse modo, intercambiável e necessariamente efêmera.

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

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

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

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

Em *O Inconsciente Político*, Fredric Jameson estuda *Lord Jim*, de Conrad, " não como um texto modernista primitivo ", mas como uma antecipação de *écriture* ou pós-modernismo (219). Ele assim o fez através do expediente de um retângulo Greimas historicizado, ele próprio uma sistematização do espaço semântico (254)⁸⁷. O uso do

⁸⁷ O modelo Greimas proposto é uma adaptação de uma formulação inicial, também chamado de um grupo de Klein quando empregada em matemática, ou um grupo de Piaget quando aplicado nas ciências humanas.

retângulo Greimas permitiu a Jameson adentrar o texto de Conrad, levando em conta o que os termos bipolares no retângulo revelam sobre o que é reprimido no e pelo texto. Em outras palavras, a tensão entre os termos percebidos e não percebidos "atividade" e "valor", na leitura de *Conrad* por Jameson, torna possível adentrar o *inconsciente político* do texto e revelar "os centros lógico e ideológico que em especial um texto histórico falha em perceber, ou, ao contrário, tenta desesperadamente reprimir" (49). Para Jameson, as contradições sociais que aparecem abordadas e resolvidas pelo texto modernista são, na verdade, uma "causa perdida, que não pode ser direta ou imediatamente conceitualizada pelo texto" (82). Estas condições sociais dirigidas e reprimidas pelo texto de Conrad são expressas por um lado, como um reconhecimento da reificação da vida cotidiana e, por outro lado, como "uma compensação utópica que toda reificação traz consigo" (236). O texto modernista, tanto como ideologia quanto utopia, torna-se visivelmente mais abstrato e distante de sua referência ao longo do século XX e, particularmente, a partir da década de 1960⁸⁸. Quando o texto "modernista" se esforça do mesmo modo para permanecer além da história, torna-se não apenas um artefato modernista ambivalente, mas um pós-modernista (post-modernistic). Como tal, ele tenta negar suas condições históricas, ao mesmo tempo em que toma a história por ruína, um campo a ser escavado e usado como se as opções oferecidas e tomadas não foram conseqüências outras senão da estética. "Pluralismo" é outra palavra para esta negação. Em oposição à ilusão de permanecer além da história, Jameson lê o texto "moderno" de Conrad revelando as suas condições de existência, seu fundamento histórico e social e o que é reprimido e / ou ocultado pelo texto⁸⁹.

Os opostos bipolares organizados pelo retângulo semântico de Greimas que serviram para Jameson determinar as dimensões lógicas e ideológicas de um texto (literário) são também a base para o clássico ensaio de Rosalind Krauss, "A Escultura no Campo Ampliado". Nele, a noção de "historicidade" aparece uma vez mais - como apareceu na análise de Jameson - como um elemento adicionado ao retângulo Greimas. Krauss refere-se à "historicidade" não apenas ou nem sequer no sentido de genealogia ou

⁸⁸ Por certo, o impulso para um olho desencarnado, para um observador e consumidor de imagens em vez de um corpo real, que olha para eles, tem sido amadurecido há algum tempo, particularmente desde meados do século XIX, e especialmente desde o advento da fotografia e da reprodutibilidade de imagens e equipamentos de tomada de imagem (image-making machines) (Jonathan. Crary, 1991). Este olho desencarnado, justamente criticado por Duchamp como o domínio da "retina", ainda precisava de "significados incorporados" (Danto, 1986), ou seja, obras de arte para contemplar. O "des-encarna-mento" da pintura está muito em voga ainda, especialmente no mundo digital, onde a pintura tornou-se uma experiência virtual, a tal ponto de alguns críticos poderem dizer que a próxima Bienal de Whitney, por exemplo, poderia muito bem ser virtual (Michael Rush, 1995).

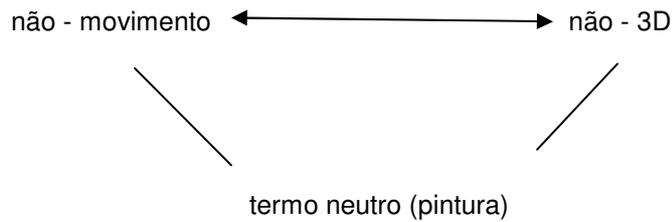
⁸⁹ Para Jameson esta leitura histórica é equivalente ao Real lacaniano, ou seja, para o horizonte que *subsumes* o texto e que é, como no caso de Lacan, não representável.

linhagem, mas como uma prática de organização, em seu caso da escultura, que pode assumir diferentes estágios lógicos ao longo do tempo. Na escultura, esses diferentes estágios, como Krauss os vê, ampliam o conceito da prática associada com o monumento, confrontando-a com dois negativos, duas coisas que a escultura não é, uma paisagem e uma construção. Em seu artigo, Krauss identifica práticas artísticas que requerem dentro dessa questão o status de escultura como monumento. Como resultado deste desafio, Krauss propõe que a noção de escultura tem se desenvolvido desde os anos 1960, não só na prática como também em termos lógicos, para designar áreas de atividades artísticas não antes reconhecidas como associadas com a escultura. Tais áreas incluem a *land art*, *marked sites*, peças semi-arquitetônicas, e as obras de artistas tão diversos como Nauman, Serra, De Maria, Morris, Smithson, Irwin ou Le Witt⁹⁰.

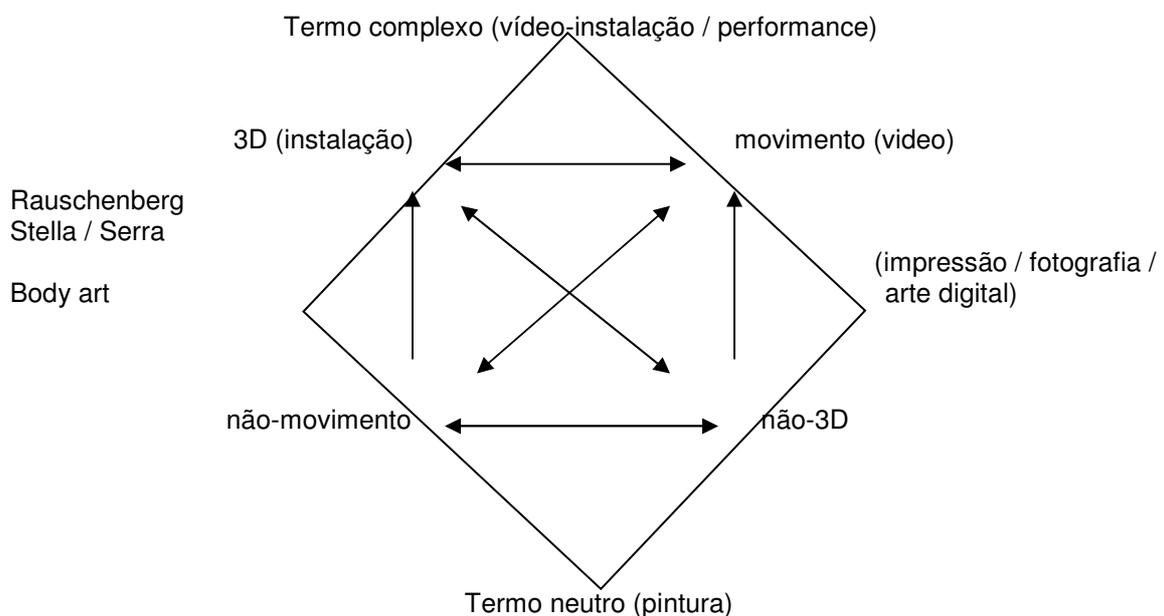
A leitura de Conrad por Jameson e a "leitura" da escultura por Krauss através da utilização do Greimas mais história, revelam as condições de existência de um texto e do campo cultural ao qual ele pertence. A questão diante de nós é, o que revelaria esta atitude crítica e auto-consciente quando aplicada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

De modo a responder a estas perguntas a respeito da pintura, Krauss recomenda o uso das categorias de singularidade / reprodutibilidade como os termos binários opostos no interior do retângulo Greimas. Se alguém quiser esboçar algumas características muito genéricas da pintura relacionadas com o seu status como sistema cultural e à sua maneira de circular na economia cultural do mundo-da-arte, a oposição bipolar que Krauss propõe pode ser útil. No entanto também parece possível considerar os termos que Krauss sugere não como de naturezas opostas uma a outra, mas como os extremos polares do mesmo território (*realm*). Em outras palavras, eles não são opostos um ao outro porque não têm nada em comum, mas sim porque singularidade está no outro extremo do espectro da reprodutibilidade. Ao conceitualizar estes termos como pertencentes a um espectro, estamos aptos a aceitar e pedir por estágios intermediários entre estes dois absolutos. Eu realmente gostaria de usar as dimensões singularidade / reprodutibilidade de Krauss, mas dado que elas pertencem ao mesmo território ao invés de territórios opostos, eu proponho incorporar inicialmente um diferente par de termos bipolares ao retângulo Greimas: tridimensionalidade e movimento, dois aspectos que faltam à pintura. Estas duas características em suas interações negativas podem ser organizadas em relação à pintura como segue:

⁹⁰ Outro termo que Krauss usa para este campo expandido é... "pósmodernismo".



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



De acordo com o gráfico nós podemos compreender (em ambos os sentidos do termo) dentro do uso expandido da categoria 'pintura' manifestações artísticas as quais são hoje em dia consideradas como sendo independentes umas das outras [*body art* e arte digital]

ou radicalmente opostas à pintura, como a arte-instalação ⁹¹. O esquema proposto pode permitir-nos pensar sobre estas e outras manifestações artísticas como partes do campo expandido da pintura. Eu estou pensando, por exemplo, na fotografia, a qual compartilha com a pintura a característica de ser não-3D e de não ter movimento embora, ao mesmo tempo estar relacionada ao vídeo, um meio que pressupõe movimento, por meio de suas imagens e pela forma como o vídeo é capturado em quadros fotográficos. Eu também estou pensando em instalação, a qual aparece na extremidade oposta da pintura no esquema proposto, mas que ao mesmo tempo explora algumas das mesmas questões que a pintura, ou seja, espaço, composição, cor e assim por diante.

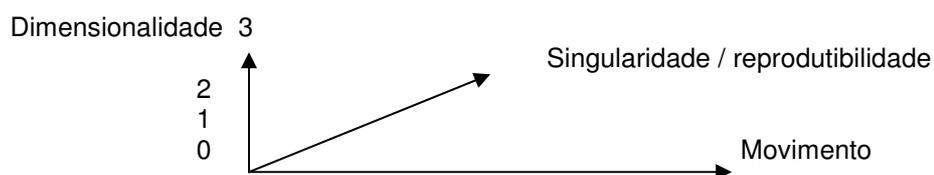
As propostas formas de pensar na pintura em um campo baseado em relações entre as características de 3D e de movimento podem ser enriquecidas e ampliadas adicionando mais três elementos à mistura:

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

1. Singularidade / reprodutibilidade –

Desejo incorporar os conceitos de singularidade / reprodutibilidade de Krauss a um esquema baseado em tridimensionalidade e movimento. Assim, "movimento" e "3D" serão colocados em um gráfico tridimensional, com o eixo x, y, e z estando para: movimento (x), dimensionalidade (y), e singularidade / reprodutibilidade (z).

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



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

⁹¹ Como, porém, um exemplo da complexa relação do termo neutro para com o resto do campo, o crítico Robert Storr, falando sobre o artista russo Ilya Kabakov, afirma que a instalação pode preservar a pintura, ao invés de matá-la.

2. Espaço afim. O fato de uma obra de arte poder ser definida em termos de três coordenadas de espaço pode ser limitado e limitante, uma vez que estas coordenadas e o espaço que elas definem não acomodam as transformações dos objetos de arte e experiência em mãos de artistas, o público, galerias, museus, curadores, críticos, e o mundo-da-arte em geral. Para dar apenas um exemplo, a experiência de ver uma retrospectiva de Van Gogh na casa de alguém não é a mesma que a de vê-la entre milhares de pessoas em uma nublada tarde de domingo no Metropolitan. Pode-se até aventurar-se a dizer que as obras não são as mesmas, uma vez que a experiência visual é tão diferente de um local para o outro. Para lidar com este e outros tipos de limitações implícitas na trama de 3-eixos acima definida, o que é necessário é a adição da possibilidade de lugares cambiáveis, de ver o campo expandido, até agora proposto, não como um espaço estático, onde pontos são colocados de modo isolado, mas como um ambiente onde mudança não é apenas possível, mas ocorre continuamente. Tal ambiente pode ser pensado como um espaço vetorial ou como o que matemáticos chamam um multidimensional espaço afim⁹².

Conceber o campo expandido da pintura como um espaço afim permite a troca de posições de ponto a ponto a ponto, o que é nada menos do que a possibilidade de contínuas transformações dos elementos do grupo, em nosso caso, obras de arte. Os elementos-grupais podem ser identificados como estáticos sempre que se desejar detê-los a fim de ver o seu status no momento da observação. Desta maneira um congelamento do campo vem à custa de pôr de lado momentaneamente suas contínuas mudanças e transformações. *Body-art*, por exemplo, pode ser vista como uma manifestação artística isolada, sob pena de separá-la, ainda que por um momento, da pintura, movimento, e tridimensionalidade, sem mencionar de outras potencialmente enriquecedoras

⁹² Em seu *Erlanger Programme* (1872), Felix Klein formulou a geometria como o estudo de um espaço de pontos, juntamente com um grupo de mapeamentos (as transformações geométricas que deixam a estrutura do espaço inalterado). Teoremas são, então, apenas as propriedades invariantes sob este grupo de transformações. A geometria euclidiana é definida pelo grupo de deslocamentos rígidos; semelhança ou geometria euclidiana estendida pelo grupo de similaridade transforma (movimentos rígidos e escalas uniformes); geometria afim pelo grupo de afins transforma (mapeamentos arbitrários lineares não-singulares+conversões); e geometria projetiva por *projective collineations*. Há uma hierarquia para esses grupos: projectiva > afins > similaridade > euclidiana. À medida que descem na hierarquia, os grupos de transformação tornam-se menores e menos gerais, e as estruturas espaciais correspondentes tornam-se mais rígidas e têm mais invariantes. Geometria projetiva nos permite discutir coplanaridade e posição relativa usando a razão cruzada ou seus derivados. No entanto, no espaço projetivo padrão não existe uma noção coerente de intermediação. Por exemplo, não podemos unicamente definir o segmento de reta ligando dois pontos A e B. O problema é que as linhas de projeção são topologicamente circulares: elas terminam em si mesmas quando cruzam o infinito (exceto que o infinito não é realmente representado no espaço projetivo – todos os pontos da linha são iguais). Uma solução para este problema é distinguir um conjunto (na verdade um hiperplano) de pontos no infinito no espaço projetivo: isto nos dá espaços afins. O que isto significa para o nossa matéria de discussão é a possibilidade de transformações na intersecção/campo intermediário entre os duas, a princípio, distintas manifestações artísticas. Sou grato ao Dr. Eugenie Hunsicker por ter me apresentado os modelos matemáticos usados neste artigo.

manifestações como a dança ou rituais sagrados , manifestações que podem ser acomodadas no campo expandido aqui proposto.

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

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

Este campo expandido torna possível situar diferentes manifestações artísticas que tem lugar hoje na sociedade. Por sua vez, a forma proposta de pensar a pintura abre espaço para o reinvestimento do meio na atualidade que ele havia perdido / que não tinha há algum tempo. O campo expandido do mesmo modo confere a possibilidade de transformações e movimentos em uma ou mais dimensões ao mesmo tempo, mudando de uma forma de expressão ou de determinado objeto para outro, e até mesmo aguarda a possível adição de novas dimensões visuais. A este respeito, para citar um simples exemplo, o advento da arte gerada por computador é apenas uma mudança a mais no campo da pintura, fotografia e/ou reprodutibilidade. Além disso, o campo proposto está ainda aberto a novas e originais manifestações artísticas, alertando-nos para a existência de novas dimensões artísticas em potencial e para novas formas de reconhecê-las e conduzi-las⁹³. Estas novas formas não são, contudo, opostas à pintura mas, *juntamente com* a pintura, são partes de um campo expandido tal como se desenvolveu historicamente.

Pensando a pintura nestes termos, antecipamo-nos à precipitada destituição da disciplina (*the early dismissal of the discipline*) e/ou a sua morte prematura, ao mesmo tempo em que se suscita e se celebra um "pluralismo" que é crítico e politicamente não-opressivo, como um tipo de utopia já corrente em nosso meio.

Obras citadas –

- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press, 1991.
- Danto, Arthur. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia UP, 1986.
- Foster, Hal. "The Problem with Pluralism." IN John R. Lane and John Caldwell 1985 *Carnegie International*. Pittsburgh: Museum of Art, Carnegie Institute, 1985. 50-57.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell UP, 1981.
- Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field." In Richard Hertz *Theories of Contemporary Art*. New Jersey: Prentice Hall, 1993. 215-224.
- Morgan, Robert. *Duchamp y los artistas contemporáneos posmodernos*. Buenos Aires: EUdeBA, 2000.
- Rush, Michael. "New Media Rampant." *Art in America* (July 2000): 41- 43.
- Storr, Robert. "An Interview with Ilya Kabakov." *Art in America* (January 1 1995): 60-69/125.

⁹³ Novas dimensões tais como temporalidade ou áudio, por exemplo, poderiam ser acrescentadas a movimento, 3-D e singularidade e, de fato, vem sendo adicionadas o tempo todo em performances ou instalações, onde os elementos tempo e som são tão importantes quanto os visuais.

APÊNDICE II

FORMAS DE HABITAR: PINTURA NO CAMPO EXPANDIDO

MARK TITMARSH

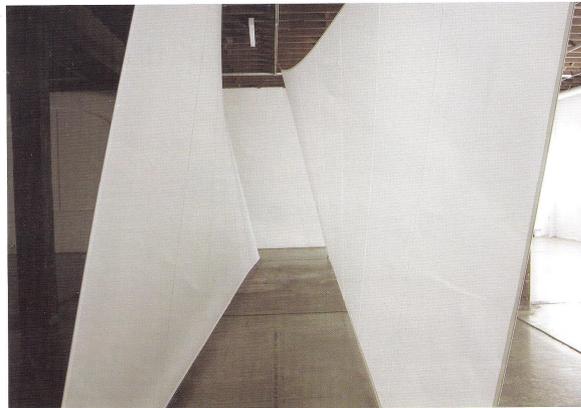
Tradução: Denise Spier

Formas de habitar: Pintura no Campo expandido

Mark Titmarsh

Tradução: Denise Spier

Quando uma escultura, uma instalação, uma fotografia ou uma construção é realmente uma pintura?⁹⁴



Installation view of Richard's Dunn Shadowzone, Sydney, 2005

[27]

Em algum ponto no recente passado a etapa final de uma histórica transição teve lugar dentro da disciplina da pintura. Este evento foi uma mudança paradigmática, como momento anterior a um revolucionário desenvolvimento da caverna para a igreja para a tela. Depois de muitas paradas e recomeços, a disciplina da pintura completou o estágio final de sua auto-sublimação. Ao fazê-lo, trocou sua tradicional preocupação em retratar coisas em favor de um intenso interesse em sua objetualidade, seu status como um objeto.

A inevitabilidade dessa mudança tem sido observada por quase um século. Contudo, o tempo e o pleno significado do acontecimento seriam apenas conhecidos *post factum*. As múltiplas mortes e ressurgimentos da pintura levaram a este momento que agora pode ser elencado como uma discussão histórica da *object-ness* da pintura. O resultado é uma cota [*quantum*] de dispersão de pictorialidade nos processos do ‘fabricar’ [*making*] e do ‘fazer’

⁹⁴ Katy Siegl, ‘As painting’, Artforum, May 2001, p.51.

[*doing*] pintura. Possíveis termos para este tipo de trabalho são ‘*pintura expandida*’, ‘pintura conceitual’⁹⁵, ‘total-painting’, ‘pintura desconstruída’, ‘pintura teórica’, ‘*painting under eraser*’, ‘pintura deslocada’, ‘as-painting’, ‘*painting outside painting*’, ‘*unpainting*’, ‘ex-pintura’ e assim por diante.

Quarenta anos atrás a pintura era caracterizada tecnicamente e ideologicamente como a mais retrógrada e conservadora disciplina nas artes visuais. A recente prática expandida chegou para nos lembrar o simples fato de que não há um final verdadeiro para a pintura, que ela “não tem nenhuma essência fora da história, assim ajuntando, espalhando e re-ajuntando a si mesma a todo o momento”⁹⁶.

Eu estou usando o termo *pintura expandida* em referência ao ensaio de Rosalind Krauss ‘*Sculpture in the Expanded Field*’. Escrito em 1979, ela observou que ‘surpreendentes coisas vieram a ser chamadas de escultura’ e que a categoria da escultura vinha sendo esticada de modo a ficar ‘infinitamente maleável’⁹⁷. Naquele momento, uma clássica mudança paradigmática estava ocorrendo na escultura. Os tradicionais limites da disciplina eram oprimidos e redefinidos pela *land art*, *marked sites* e estruturas seriais. Uma mudança similar ocorreu na pintura, mas como Krauss observou na conclusão de seu ensaio, era para ser entendida em termos de ‘singularidade e reprodutibilidade’. Na década seguinte, pintura e a maioria das outras disciplinas fora discutida exatamente naqueles termos.

O que precisa ser enfatizado agora é que, muitos dos minimal e conceitual praticantes discutidos naquele artigo eram pintores escapando de sua disciplina por causa da libertação da convenção. Desde que Ian Burn, Donald Judd e Robert Smithson abandonaram a pintura nos anos 1960 e estabeleceram novos territórios, um dos inevitáveis resultados de suas obras foi impor uma série de questões à pintura. Parte da resposta para estas questões é a *pintura expandida*. Desde aquele tempo o ato de ‘abandonamento’ da pintura estabeleceu-se como um rito de passagem necessário para artistas contemporâneos. Uma vez que a pintura expandida ainda não foi definida, e é em certo sentido indefinível, ela funciona como um campo de possibilidades que questiona *o que é pintura e o que pode tornar-se*. Num passado recente a

⁹⁵ My preferred term is ‘conceptual painting’ as developed in a series of catalogue essays compiled in an artist’s book, Mark Titmarsh, *Artist writings 1981-2004*, 2004, Sydney.

⁹⁶ Stehen Melville, ‘Counting/as/painting’, in Philip Armstrong, Laura Lisbon and Stephen Melville, *as painting: Division and displacement*, Cambridge, MIT Press, 2001, p. 277.

⁹⁷ Rosalind Krauss, ‘Sculpture in the expanded field’, in her *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, Cambridge, MIT press, 1985, p. 277.

busca pela *pintura pura* limitou a pintura a um intrínseco achatamento e a uma estética do fluído. A pintura expandida em vez disso tende na direção da pintura total [*total painting*], uma absorção e uma ‘síntese de todas as artes subordinadas [*under*] à pintura’⁹⁸. A ênfase sutilmente passou de ‘*o que é pintura*’ para ‘*como é pintura*’. Como a pintura ‘*é*’, a natureza do seu ser, é parcialmente determinada por ferramentas como tinta, tela e pincel; a história de o que tem sido feito em pintura até o momento atual, ‘um pode-se pintar somente fora da história da pintura’: e uma análise do conceito de ‘meio’, como uma gramática ou família de conceitos que se agrupam em torno do ‘meio’ da pintura.

Até muito recentemente a pergunta de o que era e o que não era uma ‘pintura’ não era tão complexa. O dicionário ainda nos tranqüiliza de que pintura é ‘a prática de aplicar um pigmento suspenso em um meio a uma superfície’. No tempo da pintura de cavalete, pincéis faziam a aplicação, tinta correspondia ao pigmento, e tela era a superfície. Estes eram os três membros do quórum da pintura. A superfície plana da pintura diferenciava-a da escultura e criava uma divisão entre o mundo do espectador e o mundo do conteúdo pintado. O formalismo greenberguiano fez a planaridade da superfície a apoteose da pintura. Michael Fried refinou/aperfeiçoou a questão dizendo, ‘planaridade ... não deveria ser pensada como a “irreduzível essência de arte pictórica” mas sim como algo parecido com a condição mínima para que algo seja visto como pintura’⁹⁹. Pintura e planaridade estão uma vez mais em plena contradição. A pintura contemporânea tem feito os limites do meio ‘infinitamente maleável’ bem como ‘surpreendentes coisas vieram a se chamar de pintura’.

[28]

O conceito ampliado de pintura tem identificáveis raízes as quais remontam à arte objeto, instalação de arte, o minimalismo, conceitualismo, arte povera, movimento Fluxus, Rauschenberg, Pollock, Duchamp e Picasso. Na primeira década do século XX a balança entre pintura como um objeto e pintura como uma imagem começou a aproximar o pincel com o cubismo sintético de Picasso. Ao introduzir objetos estranhos tais como papel de parede, jornais, papelão e corda, Picasso negava a infinitamente tênue superfície da imagem e estendia o alcance de operações pictóricas. Quase imediatamente depois, Duchamp empurrou as já estendidas formas da produção pictórica para um extremo ilógico ao abandonar toda a habilidade artesanal associada à pintura. Ao continuar a exibir os ready-mades como uma

⁹⁸ Steven Melville *Philosophy beside itself: On deconstruction and modernism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, p.10

⁹⁹ Michel Fried, ‘Art and objecthood’, in *Art and objecthood essays and reviews*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, p.169.

extensão da prática da pintura, e no contexto de outras pinturas, Duchamp contestou o ‘nome próprio’ da pintura¹⁰⁰.

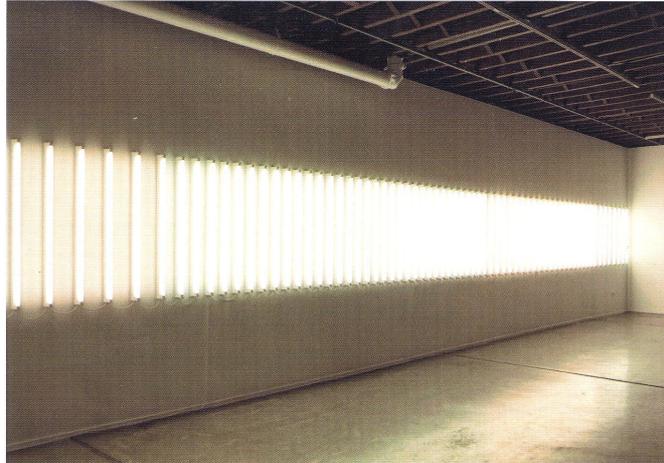
A subsequente história da pintura é uma ladainha de abandonamentos. Ondas após ondas de pintores nas décadas seguintes começaram a retirar vários elementos pertencentes à prática tradicional da pintura. Pollock abandonou o pincel e o cavalete em favor da ação performática de ‘fazer’[doing] pintura. Allan Kaprow inspirado em Pollock, abandonou a pintura e todas as definições fundadas em disciplinas da arte: ‘o jovem artista de hoje não precisa ficar dizendo “eu sou um pintor” ou “um dançarino”, ele (ou ela) é simplesmente um artista’¹⁰¹. Kaprow rejeitou o chamado da pureza da forma de Greenberg em favor da impureza de eventos híbridos os quais chamou de ‘happenings’ e arte performática. Na mesma época, Rauschenberg abandonou a pintura vertical plana para situar sua tela no chão onde foi introduzindo e acumulando objetos no lugar de imagens. Ao introduzir uma ‘agressiva dimensão física para dentro do espaço pictorial’¹⁰² a pintura afirmava seu status de objeto acima de sua função pictorial. Os conflitos resultantes entre espaço pintado e espaço físico resultaram em toda uma cultura da assemblage e de *constructed painting* [pintura construída]. A etapa final da *constructed painting* teve lugar no trabalho de Lúcio Fontana onde a superfície ferida da tela simbolizava uma violência e uma fuga da superfície da tela.

Os poucos vestígios que restavam da pintura do final dos anos 1960 foram inteiramente apagados quando uma geração inteira de pintores migrou para a arte conceitual e *minimal art*. No entanto, não é ironia que duas das principais figuras deste movimento, Ian Burn e Donald Judd, ambos foram treinados como pintores e seus objetos continuam [29] a ressoar praticamente com a ausência da pintura. Ambos os artistas foram fascinados pelas estruturas tipo *box* e pelo poder das cores até suas mortes nos anos 90.

¹⁰⁰ See Thierry de Duve, *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp’s passage from painting to the readymade*, University of Minneapolis Press, 1991.

¹⁰¹ Allan Kaprow, ‘The legacy of Jackson Pollock’, *Art News*, October 1958, p. 57.

¹⁰² Curt Barnes, ‘Travels along the dialectic’, *Art Journal*, spring 1991, p. 26.



Installation view of Richard Dunn's Shadowzone Artspace, Sydney, 2005.

O neo-expressionismo no início dos anos 80 foi um breve ressurgimento da tradicional pictorialidade. Pouco tempo depois pintores voltaram ritualisticamente a abandonar suas habilidades em favor de práticas do *object-based*. O resultado, ao final dos anos 80, foi a criação de um novo meio, a arte instalação, porém arte 'instalação' continua um termo insatisfatório e provisório, que tem lutado para manter juntos vários elementos incompatíveis.

Abandonar a pintura continua a ser a atitude mais radical que um pintor pode ter. Enquanto abandonar o sexo pode resultar no fim de uma espécie, abandonar a pintura resulta em uma transcodificação tântrica da pintura. Barry Schwabsky observa em *Vitamin P: New perspectives in painting*, que 'não pintar' tornou-se uma 'prática completamente institucionalizada'¹⁰³.

Na atual década jovens artistas são lançados na prática da pintura onde 'não pintar' é o ponto de partida. Considere a brilhante resposta a essa situação encenada quinzenalmente no *artist-run-initiative*, *MOP Projects* em Sydney. Schwabsky também argumenta que a pintura não está mais preocupada com a resolução de problemas, uma vez que seu problema é achar maneiras de fazer outra coisa diferente além de resolver um problema. Ele sugere que se você não está resolvendo um problema, então você provavelmente está diretamente envolvido com o mundo visual imediato na forma de '*billboards*, vídeo games, anúncios, pornografia, diagramas instrutivos, televisão e uma infinidade de outras coisas'.

¹⁰³ Barry Schwabsky, 'Painting in the interrogative mode' in *Vitamin P: new perspectives in painting*, London, Phaidon, 2002, p. 7-8.

Mesmo pintores contemporâneos envolvidos no domínio expandido parecem estar engajados com um problema de necessidade de definir a essência, o princípio, o elemento existencial do que pintura ‘é’, ou continuar a permitir que ela ‘seja’. Como um enigma existencial ou uma pintura *zen koan* [narrativa zen, ou irracional] submetida a este tipo de questionamentos torna-se estranha, obsessiva, infinita, corrente, enigmática, espaço-temporal, e definitivamente não contida no senso comum das definições de pintura.

Se a pintura se libertou de suas tradicionais fronteiras e pode incorporar o vídeo, fotografia, instalação, arquitetura, relacionalidade social; como podemos identificá-la oposta a outras práticas as quais têm também se expandido, assim como a escultura, o filme expandido, a vídeo instalação, a fotografia conceitual, a [30] arquitetura desconstruída e assim por diante? Quando historicamente disciplinas distintas desenvolvem fronteiras comuns, então nossa linguagem para discuti-las torna-se contestadora e inadequada. Kaprow procurou interromper [short-circuit] este dilema ao argumentar que as fronteiras da disciplina não são mais importantes, que estas são simplesmente um artista fazendo arte. Agora, mesmo artistas conceituais como Mel Bochner sustentam que ‘sem a história da prática da pintura como pano de fundo, todo meu trabalho torna-se uma série de gestos díspares’¹⁰⁴. Sua prática desde os 60 até o presente confirma a idéia de que alguma coisa não reconhecível como uma pintura, todavia completamente engrenada com a pintura é possível. A convergência do trabalho de Hant Armonious e Mikala Dwyer em torno da fronteira comum da pintura expandida e da escultura expandida, igualmente atesta o fato de que, embora os trabalhos me pareçam bastante semelhantes, a disciplina prática na qual um artista treina, tem significante embora sutil impacto sobre o trabalho final não importa a que distância se desenvolva da fonte. O movimento no sentido de uma convergência de todas as disciplinas para dentro da ‘Arte’ tem ela mesma se tornado institucionalizada. Uma reação contra ela implica reafirmar a diferença que é a pintura. Mas isso não é para ser confuso com um retorno reacionário para a pureza da pintura ou uma estética da beleza. Ex-pintores têm projetado as preocupações da pintura nas práticas do objeto [*object practices*], e essas práticas têm irrevogavelmente mudado as fronteiras. O desafio agora é identificar o estremecimento da pintura no interior de uma convergência de materiais e práticas, ou ser capaz de ver uma construção, uma instalação ou uma fotografia dentro do discurso da pintura. Como Michael Fried colocou, ‘A essência da pintura não é algo irreduzível. Pelo contrário, a tarefa do ... pintor é descobrir as convenções que, em determinado momento, por si só são capazes de estabelecer ... (a) identidade de um

¹⁰⁴ Mel Bochner quoted by Philip Armstrong in *As painting: Division and placement*, p. 74.

trabalho como pintura'¹⁰⁵. Trabalhos são identificados como pintura não com base em superfície ou tela ou pincelada, mas por uma interpretação da pintura: o que em um momento histórico pode ser proposto como pintura.

Em uma trilogia de exposições no Artspace, Sydney, em março de 2005 as complexidades destes assuntos foram abordadas por artistas contemporâneos de diferentes gerações de prática. *Shadowzone* de Richard Dunn, *Diorama* de Mattys Gerber e *Intersecting geometries* de Nuha Saad e Mimi Tong, são todas instalações preocupadas com as implicações, espacial e conceitual, da pintura. *Shadowzone* é descrita pelo artista como uma instalação; *Intersecting geometries* foi uma fusão arquitetônica de pintura, esculturas e instalação. Das três mostras, apenas a de Gerber realmente contém pinturas sobre tela e estas estão significativamente sepultados por trás de uma parede.



Installation view of *Intersecting geometries* by Nuha Saad e Mimi Tong, Artspace, 2005.

Muito da terminologia usada por estes artistas é baseada na convenção histórica de reunir trabalhos que [31] preenchem o espaço de uma instalação. A arte conceitual influenciou muitos artistas e escultores nos anos 80 a convergir ao mesmo domínio espacial, desse modo pintura conceitual e escultura conceitual são ambas chamadas de arte-instalação. Através do meio da instalação, a pintura afirma-se em termos espaciais e coloniza a terceira dimensão.

¹⁰⁵ Fried quoted in Melville, *Philosophy beside itself: On deconstruction and modernism*, p. 10.

Shadowzone, de Dunn, que foi construída a partir de duas amplas, brancas e translúcidas telas que corriam pelo centro da galeria, e um banco de lâmpadas fluorescentes eram as únicas fontes de luz dentro de uma sala escura. A intensa luz pulsada para fora pelos filtros através das telas para criar uma passagem opalescente de luz descendo o espaço do corredor entre os anteparos. A tela branca exagerava as dimensões da tela de pintura para a quase ilimitada proporção do pano da vela. Normalmente, tela é a barreira entre o mundo dos observadores e o mundo da imagem pintada, apesar de que aqui as telas funcionaram como uma zona neutra, uma "zona de sombra", que convidou o espectador e os envolveu um evento espaço-temporal. No trabalho todo ato de afastar-se da pintura foi um meio da forma ou de estender a pintura. Cada ato de desconstrução, que quebra a pintura em seus elementos primários da superfície do suporte e fonte de luz, foi alimentado pela relação construtiva com o discurso da pintura. A camada final do trabalho, o componente de som – de Marcus Kaiser - estendeu *Shadowzone* a uma obra de *total painting*, em relação ao conceito wagneriano de *Gesamtkunstwerk*.

Em Gerbers, a pintura *Diorama* foi criada uma problemática em termos de uma construção espacial que distancia a pintura enquanto ao mesmo tempo chama para frente e para trás entre a pintura outras as formas de presença visual. O título do trabalho induziu-nos a vê-lo como algo parecido com um diorama de um museu de história natural, onde a pintura se torna a matéria de um olhar objetivista e arqueológico. A principal matéria prima do assunto diorama, duas pinturas abstratas, foram obscurecidas pela cadeia que ia do chão ao teto por um corredor. As janelas de visualização reforçavam nosso foco nas pinturas por estarem diretamente em frente às pinturas e em proporções idênticas. A abstração biomórfica das telas é desafiada e interrompida pela abstração geométrica da seqüência no espaço "real". A parede de visualização do diorama serviu como uma barreira entre o mundo do espectador e o mundo em observação. A visão da janela dupla sobre as pinturas em par é tão sugestiva quanto a antiga fotografia estereoscópica. Contudo, ao invés de transformar duas imagens planas em uma imagem tridimensional, ocorreu o inverso. O curioso efeito das janelas visíveis é que elas colapsam a [32] complexa espacialidade da instalação de volta para a planidade da pintura. A vista proporcionada pelas janelas permite uma limitada mudança de ângulo e proíbe vistas de trás e de lado. As janelas *diorama* captam espaço apenas para uma das frentes, confirmando a tradicional frontalidade da pintura. Da mesma forma, as janelas funcionam como uma vista dentro de um outro mundo somente como o plano da imagem da janela da pintura tradicional.

Em *Intersecting geometries* de Tong e Saad, ambos os artistas recorreram aos seus antecedentes comuns na pintura, escultura e instalação. Suas altamente estruturadas instalações tiveram suas primeiras inspirações visuais nas colunas de madeira originais, que compõem o prédio que abriga a galeria. No entanto, o que resta de pintura neste trabalho, está reduzido a uma articulação estrutural entre as macas de madeira da pintura e as molduras de madeira de construção do prédio. As grades e estruturas geométricas que enchem o espaço são parcialmente aéreas e sugerem um cruzamento entre uma tela esticada sobre uma moldura e o revestimento de uma construção. As extensões cambiáveis da grade no espaço tridimensional são metafóricas de módulos arquiteturais e as grades da perspectiva pictórica. O resultado é que o espaço ilusionista em potencial da pintura estava firmemente baseado em uma articulação não- ilusionista de espaçamento estruturado.

Essas três mostras, juntamente com muitas outras exposições recentes evidenciam um engrandecimento de atividades alimentado por uma nova atitude perante a pintura. Exposições tais como a *Constructed Colour* na *Artspace* em 2003 a *Post Contemporary Painting* no *Institute of Modern Art* de Brisbane em 2004 estão todas envolvidas com a extensão espacial e conceitual da prática da pintura contemporânea. Cor, composição, forma, textura, luminosidade e planaridade foram uma vez os átomos indivisíveis da pintura. A pintura é agora ‘*all-edge*, articulada em todo o lugar, tanto para si mesma quanto para suas adjacências, efetivando-se em determinadas relações’¹⁰⁶. Aqueles elementos primários da pintura não estão perdidos, mas funcionam independentemente ou como híbridos radicais. Cor na forma de grandes quantidades ou em pigmento pode tornar-se um sólido palpável ao invés de uma infinitamente tênue superfície.

Composição/mistura de elementos torna-se um princípio geral "através do qual uma obra mantém-se como ela mesma em grupo e se torna ela mesma visível", ¹⁰⁷ esteja ela sobre uma superfície plana ou pela distribuição de objetos em um espaço tridimensional. A superfície da pintura se torna um lugar ao invés de uma janela ou uma barreira. Nas superfícies dos objetos de pintura reuniões e eventos acontecem. A capacidade da pintura de manter-se a si mesma, para mostrar-se a si mesma como pintura, inclui e depende estruturalmente de um distanciamento interno que faça com que suas variações, formem elas mesmas uma dimensão de sua realização. A pintura continuamente se abre para além de si

¹⁰⁶ Melville, ‘Counting/as/painting’, p. 21.

¹⁰⁷ Melville, ‘Counting/as/painting’, p. 7

mesmas, mantendo uma ligação saudável para com o que ela tem sido. Os enigmas da pintura expandida nos mostram que a pintura não é uma coisa, mas duas, sempre separadas uma da outra pela divisão entre a sua "coisidade" e sua "discursividade". Esta divisão inerente continuamente desloca-se de si mesma para outras formas de ser.

APÊNDICE III

O ADVENTO DA PINTURA EXPANDIDA

PACO BARRAGÁN

Tradução: Denise Spier

O ADVENTO DA PINTURA EXPANDIDA

Paco Barragán

Tradução: Denise Spier

The Expanded Painting Show visa promover a exploração conceitual que o Prêmio Interacional Castellón de Pintura Expandida iniciou em 2004. Esta Mostra constitui a mais abrangente apresentação em Miami até hoje do conceito conhecido como pintura expandida, focalizando o trabalho de vinte e cinco artistas emergentes de todo o mundo.

Tornou-se a pintura vigorosa de novo? "*Diz-se que este interesse real - escreve David Lillington - é consequência do 11 de setembro. O mundo da arte está em pânico e retorna para a mais segura, comercial e conservadora forma de arte: a pintura*".

Lillington está parcialmente correto, uma vez que o retorno da pintura está geralmente relacionado a um processo normal e cíclico estimulado pelo estouro, declínio, queda e renascimento, e por sua vez mantido por debates teóricos em torno da suposta morte da pintura. As eternas e aclamadas escolas de Leipzig e Dresden são exemplos vivos desse retorno e do tipo de pintura que geralmente as tem acompanhado.

Seria a conexão entre a vencedora do *Turner Prize* [2006]¹⁰⁸ - Tomma Abts - e a coleção Saatchi apenas uma feliz coincidência ou um sinal dos tempos? É realmente curioso, como toda vez que penso em "*O triunfo da pintura*"¹⁰⁹ nada posso fazer, a não ser pensar em "*Rappel a L'Ordre*" [O Chamado à Ordem] de Jean Cocteau¹¹⁰...

¹⁰⁸ '*Turner Prize: the scandal as an effective way to promote contemporary art?*' ARTinvestment .RU – 28.03.2009. Disponível em: http://artinvestment.ru/en/invest/events/20090328_turner_prize.html

¹⁰⁹ O autor refere-se à exposição que causou polêmica em Londres em 2005. Disponível em: http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2005/02/050128_saatchi.shtml

¹¹⁰ No contexto da arte moderna, o termo neoclassicismo tem sido aplicado a um renascimento do espírito do classicismo entre os artistas de vanguarda na segunda e terceira décadas do século 20, marcando um retorno à contenção após um período de experimentação sem precedentes. Outros termos para esse fenômeno incluem "o novo classicismo", "o revival clássico", "o regresso à ordem", e o "O Chamado à Ordem" (este último sendo o título de um livro de Jean Cocteau, publicado em 1926, *Le Rappel à l'ordre*). Disponível em: <http://arts.jrank.org/pages/13371/Neoclassicism.html>

Se os anos 90 foram caracterizados por "*tudo é possível, contanto que não seja pintura*", hoje poderíamos facilmente afirmar que o lema é "*tudo é possível, contanto que seja pintura*"¹¹¹.

Mas que tipo de pintura?

DIAGRAMA DA MÚLTIPLA INCLUSÃO (MID)

Na mostra *Expanded Painting Show*¹¹², com a curadoria de Nina Arias e a minha, para MASH Miami, podemos encontrar algumas chaves para - parafraseando Thomas Lawson – a última saída da pintura [*"Last Exit: Painting"*]¹¹³.

Vamos examinar isto mais de perto. Sem dúvida, e, apesar de que outros possam não ter se referido ao adjetivo "expandido" como tal¹¹⁴, podemos destacar algumas ocorrências anteriores neste sentido: o artigo de Mick Finch "*Novas Tecnologias, Novas Pinturas?*" (1998)¹¹⁵, a mostra *Trouble Spot: Painting*¹¹⁶ ["Área de conflito: pintura"], com curadoria de Luc Tuymans e Tordoir Narcisse para o MUHKA e o NICC na Antuérpia (1999); *The Trouble with Painting*, de Douglas Fogle¹¹⁷; e *Painting Pictures*, de Knut Ebeling¹¹⁸. O

¹¹¹ Sobre 'a volta da pintura', o autor recomenda que se leia, por exemplo 'e-flux' 15 June 2005, 16 November 2005, 1 June 2006, 21 August 2006, 14 December 2006 [...]. 'e-flux' é um periódico cuja rede é de vasto alcance mundial, muito embora, infelizmente [segundo consta em dados do sítio], a América do Sul corresponda a apenas 11% de seus leitores. 'e-flux' - 41 Essex street - New York, NY 10002, USA. Disponível em: <http://www.e-flux.com/>

¹¹² Este projeto se constituiu o ponto alto de meu trabalho no *International Castellon Expanded Painting Prize em Castellon*, uma pequena cidade costeira 70 km ao norte de Valência. Durante a primeira edição em Outubro de 2004 fui membro do júri, e entre dezembro de 2004 e abril de 2007, o diretor artístico da II e III edições. O espanhol Pablo Alonso foi o vencedor em 2004; o porto-riquenho Melvin Martinez venceu em 2005, e Carlos Bunga, português, em 2006. Havia um júri internacional com Barry Schwabsky, **Franz Ackermann**, Javier Panera, Karen e Richard Wright, entre outros.

¹¹³ Publication Information: Book Title: *Art after Modernism: Rethinking Representation*. Contributors: Brian Wallis - editor. Publisher: Museum of Contemporary Art. New York, 1984. Disponível 'parcialmente' em: <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=87104606>

¹¹⁴ A Bienal de Praga de 2005 (e 2007) apresentava uma secção de pintura expandida, embora 90% dela tenha sido dedicada às Escolas de Dresden e Leipzig, e à pintura chinesa contemporânea, o que significa de qualquer maneira uma grande contradição, a última edição, também teve uma secção dedicada à pintura expandida, mas a pintura expandida verdadeira não estava lá para ser vista.

¹¹⁵ Mick Finch. *New Technology, New Painting?* Contemporary Visual Art Magazine (Nº17), 1998. <http://www.mickfinch.com/texts/new.html>

¹¹⁶ Michelle Grabner. *Trouble Spot: Painting* [MUHKA - Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen; NICC- New International Cultural Center, Antwerp, Belgium]. Issue 50, January-February 2000. http://www.frieze.com/issue/review/trouble_spot_painting/

¹¹⁷ Fogle, Douglas *The Trouble with Painting* exhibitoin catalogue *Painting at the Edge of the World* (2001), Walker Art Center, Minneapolis, pag.15.

conceito ampliado de "pictórico" estava pairando no ar, e o termo, como tal, finalmente foi introduzido. Embora não estejamos realmente certos de quem pode reivindicar sua autoria, considero a mim mesmo um instigador e promotor do termo uma vez que tive a oportunidade de gerar as condições ao *Prêmio* para os participantes e divulgá-los durante estes anos.

Contudo, do que não temos dúvidas é sobre qual ensaio e autor inspiraram o adjetivo: *Escultura no Campo Ampliado*, de Rosalind Krauss, publicado originalmente na revista *October*, n.º. 6 (Outono de 1978). O contexto cultural é diferente, mas ainda há duas premissas colocadas por Krauss que resistem:

- a) a prática de artistas individuais;
- b) a questão do meio.

A partir de hoje, em meio às "ressonâncias" do pós-modernismo, o pintor - e artistas em geral - assume uma prática interdisciplinar, que questiona cada lógica ou pureza modernista do meio, a qual por sua vez não é mais do que um fiel reflexo da "sociedade da informação" em que vivemos.

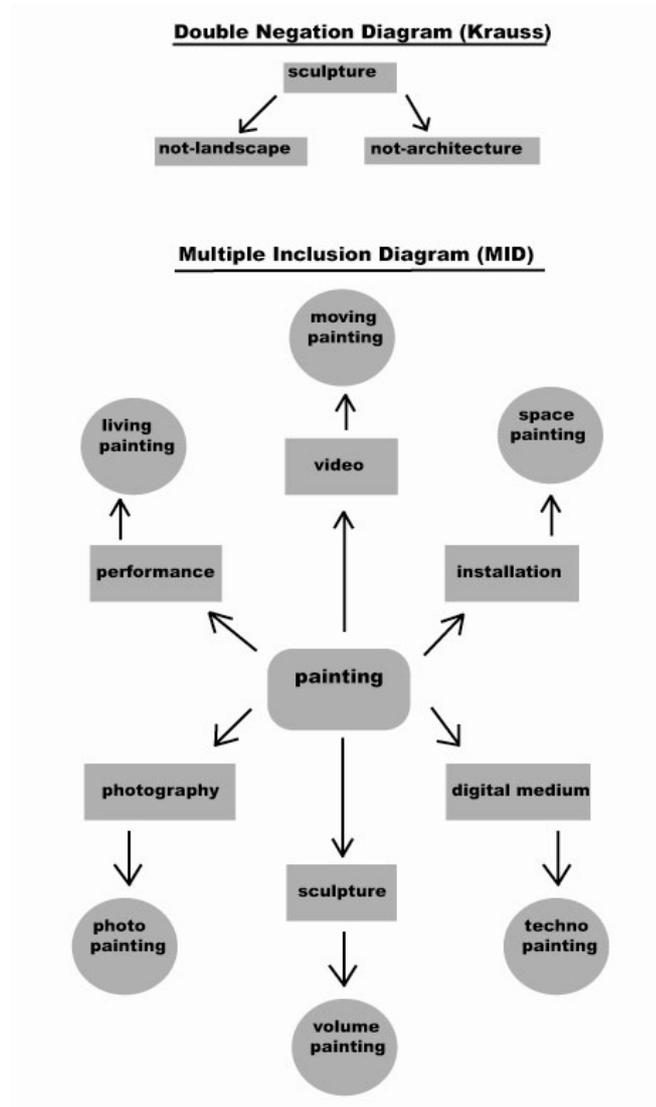
O que quero dizer então com pintura expandida? Para mim a resposta é muito clara: **a pintura expandida deve ser entendida como a relação e interação da pintura com outros meios, como a fotografia, o vídeo, a instalação, a escultura ou o digital, e sobre qualquer tipo de suporte (tela, DVD, papel, plástico, madeira...).**

Mas vamos voltar a Krauss. Uma vez que a "*lógica do monumento, sendo uma condição negativa*" desapareceu, o que significou, "*a perda de lugar*" [*the lost of place*] a escultura adentrou - de acordo com Krauss - uma "*terra de ninguém*" [o não-lugar] definida por "uma combinação de exclusões", exemplificada pelo conjunto de oposições "*não-paisagem, não-arquitetura*", a qual gera o "*campo expandido*", entre os quais "*a categoria da escultura modernista está suspensa*". A partir da **dupla negação** ou **pura negatividade** da **escultura kraussiana** nós seguimos para uma **múltipla inclusão** ou **pura positividade** da **pintura** de hoje, que situa-nos num contexto completamente oposto. Pintura passa a ter então uma "condição positiva" a qual "estende os limites de seu tradicional lugar" adentrando uma "terra de todos", definida por "uma combinação de inclusões", exemplificada pelo conjunto de adições "sim-vídeo, sim-instalação, sim-escultura, sim-fotografia, sim-performance, sim-meio-digital", que gera o "campo expandido", entre os quais "*a categoria atual da pintura está situada*".

¹¹⁸ Ebeling, Knut "*The Men from Mars*", Various authors, in exhibition catalogue *Painting Pictures. Painting and Media in the Digital Age* (2003) at the Wolfsburg Museum, editor Kerber Verlag, Bielefeld.

Se a escultura tornou-se periférica, aqui a pintura assume o papel central no diagrama, ao relacionar-se com o vídeo - pintura móvel [moving painting] - , instalação – pintura espacial [space painting] -, performance – pintura viva [living painting], escultura – pintura volumétrica [volume painting], - fotografia – foto pintura [photo painting], e o meio digital – tecno pintura/ pintura digital [techno painting].

O Diagrama de Múltipla Inclusão (MID) apresenta-se então da seguinte forma:



Esta mutação de gêneros se deve ao fato de que a real prática pictórica não reside na sua própria referencialidade, mas na cultura visual e em suas estratégias de criação e recepção. Javier Panera foi certo em seu artigo *Pintura na era da circulação 'promíscua'*

de imagens ¹¹⁹, onde "a pintura tem menos a ver com a história da pintura" e mais com "a história dos meios" ¹²⁰. Pintura é um estado de espírito que não se refere apenas a o que ela significa, mas também ao como ela é feita.

TECNO-REFERENCIALIDADE

Os mais interessantes e revolucionários artistas que lidam com este meio, estão dando origem àquilo que eu chamo de *tecno-referencialidade*: um contexto onde a pintura impõe-se ela mesma contra sua própria história e mitos e, ao mesmo tempo, desvela abordagens interdisciplinares e digitais. O momento que vivemos é digital por excelência: Internet, telefonia móvel, PSP, câmeras digitais, MP3, câmeras de vídeo, webcams, tecnologias Photoshop, 3D, tecnologias de impressão e digitalização. Adam Ross, Vargas Suárez-Universal, Ryan Humphrey e Dani Marti ampliam, por meios digitais, as possibilidades do meio pictórico e abrem-no para novas e diferentes formas de representação. E, paradoxalmente, o vídeo estabeleceu-se como um dos surpreendentes aliados da tecno-referencialidade pela reprogramação ou reportando-se de uma maneira fascinante a obras clássicas por meio do conceito da "pintura em movimento" ¹²¹. Assim, obras projetadas na parede - Saso Stanojkovic [*Projected painting* : Film *Marathon* 2003, *Projected painting* DVD 30'], Yui Kugiyama [DVD/vídeo: *The Love Story* 2004, DVD/vídeo], em telas plasma -Tim White-Sobieski [4 channel vídeo, computer dode animation loops: *New York City Suit*, 2005] - , ou combinadas com outros materiais como a tela de pintura - Dominik Lejman [Acrylic on canvas 120cm x 135cm x 2,5 cm and video DVD 60" loop: *Status*,2005) -, não somente redefinem formal e iconograficamente os gêneros - retrato,natureza-morta, paisagem -, mas abordam questões-chave, tais como composição, textura cromática, pincelada, superfície plana e moldura. Assim, concomitantemente, o vídeo resgata o prazer esquecido da "contemplação".

¹¹⁹ Panera, Javier *Painting in the Era of the "promiscuous" Circulation of Images*, in catalogue II Internacional Castellon Expanded Painting Prize (2005), pag. 12.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Pinturas que têm um olhar mais tradicional, bidimensional sobre tela ou acrílico, mas em cujo processo há, em algum ponto uso de hardware, software ou de elementos do mundo digital: internet, câmeras digitais, scanner, Photoshop ... Nesse sentido, pinturas digitais mantidas em sites só são válidas se impressas em algum suporte, porque senão seria simples net art.

Um dos pilares desta era de tecno-referencialidade é, sem dúvida, o pixel, pois permite uma analogia entre as estéticas de programas como o Photoshop e a do processo pictórico como tal. Deveríamos acrescentar a isso que a abstração vem do processo digital, uma maneira de construir imagens completamente alheia a qualquer forma de produção de imagem que tenha sido construída até então. A pintura apresenta imagens que já fazem isto através da abstração do processo digital. Isso nos traz a um *retorno e renovação do debate figuração-abstração*. As obras de Chus García-Fraile e Pedro Barbeito relacionam a não-referencialidade da abstração à baixa resolução da imagem pixelizada; e a referencialidade da representação a imagens de alta resolução.

O NOVO ESPÍRITO DA PINTURA

O formalista Diagrama de Múltipla Inclusão (MID) pede por uma estrutura teórica que reflita a verdadeira situação existencial com a qual a pintura está evolvida.

Mas em primeiro lugar devemos ter em mente que o artigo de Rosalind Krauss, escrito em 1978, corresponde às idéias da Teoria Francesa - Deleuze, Guattari, Foucault ...- e o "pensamento de Maio de 68". Até então, a idéia do capitalismo como um "muro", "limite" ou "fronteira" que tinha de ser transposta ou transgredida era lugar comum (a cultura da "oposição" ou da "negação").

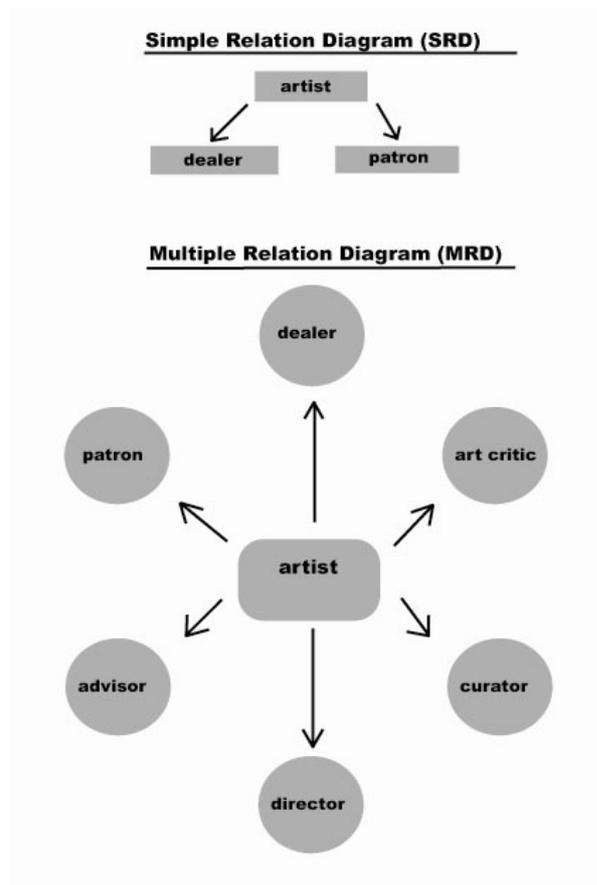
Hoje vivemos na era do "novo espírito do capitalismo" que foi tão intensamente retratado pelos sociólogos franceses Luc Boltanski e Chiapello¹²². Por um lado, a *demanda da ilimitada acumulação de capital através de maneiras formalmente pacíficas continua válida*¹²³, assim como *a ideologia que justifica o compromisso com o capitalismo*¹²⁴; a relação do artista com o vendedor ou com o galerista, e com o patrão ou com o colecionador, por outro lado. Isso afeta do mesmo modo o status e a posição do artista que, como membro de uma sociedade estruturada em rede, assume a demanda de flexibilidade e de mobilidade, a adoção de diferentes identidades - criador / diretor / facilitador / comunicador - de acordo com os diferentes projetos, se move dentro das redes e fomenta relações pessoais e profissionais. Assim sendo, podemos conceber um Diagrama de

¹²² Boltanski, Luc and Chiapello, Ève (2002) *El nuevo espíritu del capitalismo*, Ediciones Akal, Madrid (English Edition: The New Spirit of Capitalism, 2005, Verso).

¹²³ Ibid, pag. 35.

¹²⁴ Ibid, pag. 41.

Múltiplas Relações (MRD) versus um Diagrama de Relações Simples (SRD). Ambos são preenchidos da seguinte forma:



Esse contexto se conecta perfeitamente com a idéia do artista como um "pós-produtor" - no sentido cunhado por Bourriaud - o qual "*responde por um incremento da oferta cultural ao inserir seu trabalho no dos outros e ao fazê-lo contribui para abolir as tradicionais diferenças entre produção e consumo, criação e cópia, ready-made e obra original. O material que manipula deixa de ser matéria-prima*"¹²⁵. Esta reprogramação das obras existentes, 'vazios de estilos' e formas historicizadas, e o uso de imagens direciona o artista em meio ao caos cultural e lhe permite deduzir novos modos de produção a partir disso.

A partir desse interesse formalista inicial na *tecnologia como inovação* - que pode ser situada por volta de meados dos anos 90 - experimentamos hoje uma mudança conceitual no sentido de um uso político e social maior dela. A expectativa formal e a confiança desapareceram e, em contrapartida, reapareceram como um instrumento de denúncia da alienação social, política e cultural. Hoje como ontem, as obras que historicamente

¹²⁵ Bourriaud, Nicolas *Post produccion* (2004), Spanish edition Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, pag. 7. (*English translation is mine*)

resistiram ao teste do tempo são obras que refletem sobre a evolução cultural e social de sua época.

Paco Barragán

Curadores:

Nina Arias , an Independent Curator from Miami has been an integral part of Miami's art community for the past 8 years. Curator of critically acclaimed exhibitions such as: Drawing Conclusions 2003 at Buena Vista Building, Miami; Hanging By a Thread 2005 at the Moore Space, Design District; Curator of Exhibitions Rocket Projects Gallery 2003-2004, Co- Founder of the Wynwood Art District Association 2004, Co-Founder of the Independent Cultural Access Society 2006, a new arts non-profit organization dedicated to promoting access to the arts in Miami. Special Guest Curator for projects at Scope Art Fair Miami, New York & Hamptons, and Photo Miami Art Fair.

Paco Barragán , is an Independent Curator based in Madrid. Since 2004 he has been involved with the Castellón International Expanded Painting Prize as advisor and between 2005 and 2007 he held the title of Artistic Director. Other shows curated related to this topic are *Video Killed the Painting Star or when a painting moves something must be rotten* co-curated with Javier Panera for the Domus Artium (DA2) in Salamanca, Spain (1April-1 June 2007) and itinerating; *Della Pittura Digitalis: On Painting and the Digital Moment* , Galerie Caprice Horn, Berlin (june-july 2007). Other shows are a.o. *nEUclear reactions* for "Second Sight", International Biennale of Contemporary Art (IBCA), National Gallery, Prague (2005), and *Don't Call it Performance* at the Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Spain (2003), and Museo del Barrio, New York (2004).

Artistas:

Pedro Barbeito , Roberto Coromina, Angelo Filomeno, Chus García-Fraile, Jaime Gili, Jacin Giordano , Ryan Humphrey , Ivelisse Jiménez , Yui Kugimiya , Clemencia Labin , Dominik Lejman, Pepe Mar , Dani Marti , Gean Moreno , Manfred Peckl, Gavin Perry, Tao Rey, David Rohn , Adam Ross, Diego Singh , Saso Stanojkovic , Vargas Suárez-Universal, Claude Temin-Vergez, and Tim White-Sobieski.

http://www.cottelston.com/mashmiami_pop_essay.html

ANEXO A

REGISTROS DE EMAILS

Correspondência eletrônica

CHRIS DOROSZ
DENISE SPIER

REGISTROS DE EMAILS

CHRIS DOROSZ
Correspondência eletrônica

De Denise Spier <denisespier@gmail.com>
Para chris@chrisdorosz.com

Data 16 de outubro de 2010 18:02
Assunto "THE PAINTED ROOM"
Enviado por gmail.com

ocultar detalhes 16 out

Dear Chris,
Hi, how are you?

Let me introduce myself...

I'm brazilian and finished my degree in Visual Art/Painting in 2008. This year I'm going to graduate again but in History, Theory and Art Criticism.

I'm writing for you, first of all, because I really appreciate your works, and for that reason I got your work experience and portifolium to my final exam/assessment (monograph).

I would like to ask you some questions, if you don't mind. I would like to ask you what was the essence of your work, which move you to create "The Painted Room" (special this one) and your other works with the same technique? If I can say, what was the key word... which motivated you... I read on your site - at the Icon 'about': The work expands his practice in both scale and concept, pushing the boundaries of painting and sculptural into the past participatory installation. My monograph, "Pintura em campo ampliado" (Painting in the expanded field) is based on the concepts which Rosalind Krauss argues in 1979 in her essay "The sculpture in the expanded field". Your work has any conection with the Rosalind's essay?

Another important text reference that I'm using is 'Painting in the Expanded Field', from Gustavo Fares (Lawrence University). [It's attached]

In my research I will discuss the concepts that Krauss uses for the sculpture and find a way to apply them for painting. I want to know in which situations can the painting today be called painting in expanded field. This is the purpose of my monograph.

Personally, I see your work - The painted room - as an emblematic case of an expanded painting, but this is how I perceive. Not sure if I'm right, please let me know if you disagree and correct me if I'm wrong. I can't (I'm not aloud to do because I'm just studying your work) make an analysis of - Painted Room - using my own theory without know what was the real artist motivation. I need to find conections of your work with my monograph.

Is any possibility of you to help me in some way? Maybe some texts, notes, reserchs... your point of view... will be very helpfull change this ideas with you.

Thanks you for your attention, and I stay hoping that I can know more about your work,

Kind regards,

Denise Spier
De Chris Dorosz <chris@chrisdorosz.com>
Para Denise Spier <denisespier@gmail.com>

Data 17 de outubro de 2010 14:05
Assunto RE: "THE PAINTED ROOM"

ocultar detalhes 17 out

Hi Denise,

Thank you for your email and your interest in my work. I'm curious about your topic and the essay you attached. If you give me a few days I'll be able to read the attachment, think about your questions and respond back to you by Wednesday.

Cheers,
Chris

De Denise Spier <denisespier@gmail.com>
Para Chris Dorosz <chris@chrisdorosz.com>

Data 18 de outubro de 2010 15:08
Assunto Re: "THE PAINTED ROOM"
enviado pó rgmail.com

ocultar detalhes 18 out

Hi Chris

I'm already very happy that you have responded to my e-mail. I have good expectations for this monograph, because I intend to follow researching the subject for the master's degree.

Sincerely,

Denise

De Chris Dorosz <chris@chrisdorosz.com>
Para Denise Spier <denisespier@gmail.com>

Data 21 de outubro de 2010 01:30
Assunto RE: "THE PAINTED ROOM"

ocultar detalhes 21 out

Hi Denise,

Let me begin by saying thank you for your interest in my work and the attached article. It's been a while since I've been out of grad school and subsequently I'm out of the habit of reading such erudite theory...it was fun. I have definitely read Rosalind Krauss and was quite influenced by her essay "originality of the avant-garde and other modernist myths" but not that particular essay you mentioned to answer your question.

From what you indicated in your email, you wanted to see if my practice followed these lines of the "expanded field" in Krauss' and Head's essay so that you might feel free to discuss my work in relation to your thesis. Definitely it does.

Firstly everything I do is within the framework of painting. Primarily what interests me about the medium is that it has an automatically built in historicity, that is, it is a symbol of recording history i.e. time passing and the human gesture left behind. For me paint becomes a symbol of physicality in an

age that is moving away from it. In this sense, if I'm understanding the theorists correctly, my interest in paint moves into the expanded field through the possibilities of using it as a sculptural medium as well as for counting i.e.: gridding and plotting on a 3-dimensional Cartesian grid. You may also be interested to know that the initial process of my 3-dimensional work is to carve the form out of Styrofoam and then make cross-section templates. This is actually where most of the work takes place. These templates can then be used to create multiples of the piece in the future.

I do want to stress that it is important that the three-dimensional work is still considered a "painting". As with most artists, the "what-if" idea before over thinking any theory behind it was simply: what would a three-dimensional painting look like? In other, words an expanded grid, like the weave of a canvas exploding into three dimension space. The stasis series (found throughout my website...go to exhibitions/passing through) utilizes the same ideas but on a much smaller scale. I did a few versions of the 'painted room'. One not on my website can be seen on the Canadian Clay and Glass Museum (Waterloo Ontario) website.

Hope this helps. Let me know if you have any further questions. If possible, I would love to read a copy of your monograph when available. Please let me know where I may download/purchase it.

Cheers,
Chris

[De Denise Spier <denisespier@gmail.com>](mailto:denisespier@gmail.com)
[Para Chris Dorosz <chris@chrisdorosz.com>](mailto:chris@chrisdorosz.com)

[data2 4 de outubro de 2010 15:17](#)
[assunto Re: "THE PAINTED ROOM"](#)
[enviado por gmail.com](#)

ocultar detalhes 24 out

Hi Chris,

For first, I want to thank you for the explanation and apologize to you for making you read 'art theory'! I'm like you in this sense: artist more than theoretical, so it is very difficult for me to write this monograph. Luckily I'm taking your collaboration and from Professor Fares! This is very motivating to me.

About the Krauss's theory, it's just a starting point. The article by Fares, more as updated, was specifically thinking for the painting, and it's this I will take as base.

About what you wrote:

"Firstly everything I do is within the framework of painting", and, "I do want to stress that it is important that the three-dimensional work is still considered a "painting": in these two sentences you said all what I expected hear, because that's what I perceived from your work 'the painted room' since the first time I saw it. I confess I do not get it right when I read your text [on your site] at the first time. With this email you cleared my doubts. I like the idea of 'physicality' as much as you. I highlighted this issue in my graduate work in painting.

If you are interested I can send you some pictures of what I did. I picked up a painting I did in 2005 and brought into the real space in sculpture form. Today I think I would not use the same image, because it leads to a very distant past, but that time I thought ideal, because the issue of reproducibility [the original comes of the fifteenth century ...].

I wish to congratulate you also for suggested so simple way as you see the 'tridimensional painting', as "an expanded grid, like the weave of the canvas exploding into three dimension space". When I wanted to give a physical materiality to the figure that I created in paint, I did not think so 'architectural' like you, I thought more in the mass, to give consistency and to 'can sliding the hands on a surface of real forms', and not on the planarity of the screen, which to me looks like a wall limiter [sorry, I can't write English very well...]. The painting is much more than the illusion that our eyes create. It can be felt through touch. Look without touching for me it is very difficult ...

But I will not continue to write because otherwise you will no more open my emails, hehe!

I want to ask your permission to quote some excerpts of this e-mail, for example, the sentences I highlighted above.

When the work is done I want to send it to you. But the only problem will be to translate it ... This may take a time. For the teacher Fares I will send it in Portuguese, because his native language is Spanish.

Abraços,

Denise

De Chris Dorosz <chris@chrisdorosz.com>
Para Denise Spier <denisespier@gmail.com>

Data 25 de outubro de 2010 23:57
Assunto RE: "THE PAINTED ROOM"

ocultar detalhes 25 out

Hi Denise,

Thanks again for your comments, I look forward to your monograph. No need to translate it for me though as I frequently use a language translation program which works fairly well. Please do send a few pics of your work my way.

Cheers,
Chris

De Denise Spier <denisespier@gmail.com>
Para Chris Dorosz <chris@chrisdorosz.com>

Data 26 de outubro de 2010 17:32
Assunto 8 imagens para você
enviado por gmail.com

ocultar detalhes 26 out

Hi Chris,

Ok.

About me:

Well, since I still don't have a website... I send you a few pictures, but my art production is still very small ... The four last pics are of the most recent works. In one of it appear together 'Jiuliette' and 'Jiuliette Reencarnada' [both members of my graduate work in painting, 2008]. As you can see, I made an 'unsubtle' ['nem um pouco sutil'] attempt to expand my painting!

The last two refer to my current project, which involves video+paintings. Right now I am working on its second edition, for the day 11/18.

And the other pictures belong to an series of medieval theme. At that

time I was interested by the relief and textures of stone sculptures, and at the same time by its imagery.

About a you:

information for monograph:

Please, could you answer me some questions? I consider it important to supplement the description that will make your works, if you do not mind..

1. Before 'The Painted Room', you did some other work in this genre?
- 2.. Would you say that your work has some connection with Rafael Soto? If there is any relation, there is another artist who you would like to refer to?
3. If you do not mind, could you name another artist where you see a line of work like yours?
4. How long does 'the painted room' in average mount?

Chris, I thought of showing the video of the construction of your work [this time represent another in which I will not need to talk! hehe], but I will not know how will be the resolution in a plasma tv ... I need your permission to show it, but I may not be able to copy. There are some other link available to access this video that has an image resolution better than the Youtube? [Forgive me if I did not know how to explain myself,... perhaps it's not possible to obtain a better image resolution because it depends on the recording...]

Thanks again for your help and your time,
regards,

Denise

www.artes.ufrgs.br/
<http://www.ufrgs.br/ufrgs/>

de Chris Dorosz <chris@chrisdorosz.com>
para Denise Spier <denisespier@gmail.com>

data 30 de outubro de 2010 13:53
assunto RE: 8 imagens para você

ocultar detalhes 30 out

Hi Denise,

My apologies for not getting back until now...a bit of a crazy work week which continues into today. I'll have some time to sit down and answer your questions tomorrow. Also, thank you for the images of your work.

Cheers,
Chris

De Chris Dorosz <chris@chrisdorosz.com>
Para Denise Spier <denisespier@gmail.com>

Data 31 de outubro de 2010 18:38
Assunto RE: 8 imagens para você

ocultar detalhes 31 out

Hi Denise,

I'm wondering if the gargoyle fountain in the royal palace grounds in Rio inspired your gargoyle drawings. When I was visiting the city earlier this year it struck me as very beautiful as are your drawings. The figure on the bench, is it a video or a painting? Quite lyrical looking as it resembles a cross between both mediums.

Here are the answers to your questions:

1. [Before The painted room, you did some other work in this genre?](#)

1. I've been working with suspended paint drops for a number of years now. The painted room has had a number of incarnations. Please find attached pics of one of them, an installation for the Canadian Clay and Glass Museum in Waterloo Ontario a number of years back.

2.. [Would you say that your work has some connection with Rafael Soto? If there is any relation, there is another artist who you would like to refer to?](#)

2. Sure there's quite a lot of connections to be made between my work and Rafael Soto's. Although to be honest he is relatively new to me. It's funny how 'the times' can generate similar work independent of people knowing about one another. Besides the obvious formal connections of vertical filaments, conceptually it seems we're both interested in equalizing the perception of positive and negative space as a basis for questioning the nature of reality. Where we begin to diverge is the connections I'm making with narrative ie: representational imagery and the medium of paint. (Certamente há uma porção de conexões que podem ser feitas entre o meu trabalho e o de Rafael Soto. Para ser honesto, ele é relativamente novo para mim. É engraçado como 'os tempos' podem gerar trabalhos semelhantes, independente das pessoas se conhecerem uma a outra. Além das óbvias ligações de ordem formal, dos filamentos verticais, conceitualmente, parece que estamos ambos interessados em equalizar a percepção do espaço positivo e negativo como base para questionar a natureza da realidade. [Porém] Onde começamos a divergir é nas conexões que eu estou fazendo com a narrativa, ou seja: imagens representacionais e o meio da pintura.)

3. [If you do not mind, could you name another artist where you see a line of work like yours?](#)

3. Another artist I would reference, more as a source of inspiration would be Vuillard and his wonderful interiors deconstructed with paint blobs.

4. [How long does 'the painted room' in average mount?](#)

4. The version on my website took a week to install in the gallery.

Feel free to show the video. The video is also on my website www.chrisdorosz.com and probably has better resolution.

Hope all this helps.

Cheers,
Chris

De Denise Spier <denisespier@gmail.com>
Para Chris Dorosz <chris@chrisdorosz.com>

Data 30 de novembro de 2010 20:24
Assunto HI CHRIS!
enviado por gmail.com

ocultar detalhes 30 nov (3 dias atrás)

Hi Chris!

I am still here! hehe. work,work... on December 15th is my graduation exam. I am reading very much in the last weeks. I saw a video on your website that I think had not seen. The woman who talks about your work in those gallery, talking too fast and I could not understand very well. She talks ...'plexiglass'..... where is this material present in your instalation? Is it the wire lines from this material?

http://www.youtube.com/watch?v=n8TSiq9mO_o&feature=player_embedded

And she talks too about the material of the paint drops. It is not just the acrylic paint ... Could you tell me about and a little about your technique, please ?

Chris, excuse me, I'm being so nosy! But I'm afraid of running out of answers to some basic questions.... Perhaps have you some photos that can send me from the creative process ... I'm now illustrating my work and I would not want to copy images from your website only.

I selected some photos of a group exhibition of four artists. I am very happy because my painting appears in two newspapers here in Porto Alegre! In the picture where I am with many people, I'm the one with a green blouse.

Now, I go back to work!

Cheers,

Denise

De Chris Dorosz <chris@chrisdorosz.com>
Para Denise Spier <denisespier@gmail.com>

Data 3 de dezembro de 2010 22:43
Assunto RE: HI CHRIS!

ocultar detalhes 22:43 (19 horas atrás)

Hi Denise,

My apologies for the delay in responding, the rush of the holiday season seems to have descended:) Thanks for the photos..it's great to put a face to a name. Congratulations on your exhibit. Your painting looks great; a reflection or two images merging I think?

To answer your questions, all my large scale installations are acrylic paint on monofilament (fishing line). I think the curator in the YouTube clip mentions silica, a component she's particularly interested in as the director of the clay museum, as clay and paint share this same compound. The monofilament in my 'stasis' series, the smaller portraits (see under exhibitions: 'Passing Through') is replaced with plexiglass rods.

Hope this helps. Have a great weekend!

Cheers,
Chris

De Denise Spier <denisespier@gmail.com>
Para Chris Dorosz <chris@chrisdorosz.com>

Data 4 de dezembro de 2010 17:44
Assunto answer to your oct-31 e-mail
enviado por gmail.com

ocultar detalhes 17:44 (25 minutos atrás)

Dear Chris!

I was so dipped in the preparation of my collective exhibition that I do not saw your answer to my email of Oct/ 30!!! (perhaps too because de title was the same..) I ask you to forgive me, especially if I asked again about something which you had answered me!
Your explanation was very important for my research. I would use it in the text of the chapter where I write about you and your work.

About 'your' asks: The gargoyle 'Greenman' reference is located in a town in Italy or in France...
Thank you for your interest! In this time I was study bachelor in painting, the medieval and gothic imagery was a strong theme in my works, because, now I know better, I was already very interested in the 'volume painting', that it would to overpass 'boundaries' of the conventional painting, so the 'paintings from scultures'...

If you like gargoyles as much as I like, I send you attached some pictures from a wonderful French fountain with 'fauns' an lions, witch is located in the Farroupilha Park, in my city, and witch I started to paint and do not still finished...

Now, my work is toward to the combination of painting and other means, such as video. And what I really want is to create installations where painting remains the starting point and the essence of the work.

The picture that you asked is from a video freeze frame (the second picture from the two that I sand you, of course, hehe, because I'm not so good realist painter!).
Thank you for the Waterloo exhibit's pictures.

Cheers,
Denise

ANEXO B

REGISTRO DE ENTREVISTA EM AUDIO DE
FRANZ ACKERMANN PARA DEUTSCHE WELLE DW-TV
GETWAY-GATEWAY 2009
LONDRES

REGISTRO DE ENTREVISTA EM AUDIO DE
FRANZ ACKERMANN PARA DEUTSCHE WELLE DW-TV
GETWAY-GATEWAY 2009
LONDRES

Curadoria de Carolyn Kerr
Tate Triennial - 2009, Londres, 2008/09

Entrevista realizada pela Deutsche Welle DW-TV com Franz Ackermann, por ocasião de sua exposição GETWAY-GATEWAY, em Londres.

Chamada:

“Está o pós-modernismo morto?” O pintor alemão Franz Ackermann quer atrair espectadores para dentro de suas pinturas tridimensionais. Elas são parte de um novo estilo globalizado e migratório de arte, chamado Altmodern, ou, Moderno-Alterado.

(Is postmodernism dead? - German painter Franz Ackermann wants to pull viewers into his three dimensional paintings. They're part of a new style globalized, migratory art being called Altermodern.)

F.A. “Nesta instalação eu estava tentando fazer uma pintura tridimensional de modo que as pessoas ficassem completamente cercadas pela pintura; do mesmo modo como quando se entra em casa. Para que se sintam de fato envolvidos pela pintura”.

D.W. É uma idéia que atrai aos curadores das exposições

Curadora Carolyn Kerr / Tate Britânica

C.K. “Sua obra é vibrante, e excitante como quando você sai de viagem e que inclui todo tipo de diferentes elementos pode se encontrar diferentes leituras, de maneira que se transformem em uma experiência a desfrutar”.

D.W. Nascido na Baviera, Ackermann cria suas imagens imaginativas em seu estúdio em Berlim. Os pontos que trata entre a realidade e a ficção, ele os trabalha e combina a realidade externa com seus próprios sentimentos subjetivos.

F.A. “Eu posso tanto abstrair até uma tela em branco ou utilizar recursos muito simples como a tinta e o pincel; posso criar um mundo que seja paralelo à realidade. Esta gama de percepções é o que sempre tem estruturado minhas pinturas e mantém sempre e sempre atual a pintura”.

D.W. A globalização é o tema central de Ackermann. Ele passa pelo menos quatro meses ao ano viajando pelo mundo. Do Irã e Índia a Mallorca.

F.A. “Em minhas viagens, comporto-me primeiro como um turista. Também tendo a colecionar postais, recortes de jornais, objetos, sacolas plásticas, qualquer coisa que me fale esteticamente. Já no hotel, eu os seleciono e finalmente busco desejosamente, eventualmente que minha idéia para a pintura comece a surgir. Assim com as idéias fotográficas isso vem sempre mais forte antes”.

D.W. Garimpagens urbanas, mapas, arquitetura, o trabalho de Ackermann tem sido descrito como um tema visual de viagem, mas às vezes ele nem precisa distanciar-se tanto e encontra sua inspiração ao pé da porta.

F.A. “ Nem todo o material provém de minhas viagens, às vezes o encontro bem perto de minha porta, junto ao campinho aqui ao lado e ao longo desta rua, nos postos de gasolina, em um prédio industrial onde há muitos lugares interessantes e que eu chamo de ‘lugar estação’ onde há elementos esculturais que eu posso incorporar a meu trabalho de volta a meu estúdio, o qual poderia redefini-lo como ‘material’”.

D.W. Ackermann é atualmente um dos mais prósperos donos de uma fatia de mercado de arte contemporânea. Seu trabalho tem futuro no Museu de Arte Moderna, no White Cube de Londres, e na Limba House de Munique

Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=J9fLY5qdAa8&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=xHz7UjhXSA0&feature=related>

Acessados entre 19-21/10/2010

Transcrição e tradução da autora.



Pere Borrell del Caso (Italian, 1835-1910)
Due ragazze ridere, 1880
Oil on canvas
Gothsland, Barcelona