

**trabalho das durações**

**a pintura entre a espessura e o tempo**

**rodrigo de almeida cruz**



# **trabalho das durações**

**a pintura entre a espessura e o tempo**

**rodrigo de almeida cruz**

**Trabalho das durações**  
**a pintura entre a espessura e o tempo**

Rodrigo de Almeida Cruz

Tese  
Orientação  
Prof. Dr. Vicente Martinez Barrios

Brasília, setembro de 2020



Examinado por:

\_\_\_\_\_  
Presidente, Prof. Dr. Vicente Martínez | PPGAV/UNB

\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Vera Beatriz Siqueira | PPGARTES/UERJ

\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Elisa de Souza Martínez | ICS/ELA/UNB

\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Nivalda Assunção de Araujo | PPGAV/UNB

\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Denise Camargo | PPGAV/UNB, Suplente

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Sérgio Rizo | FAU/UNB, Suplente

Brasília, 28 de outubro de 2020.



## **agradecimentos**

Esta tese é o resultado, antes de tudo, do incomensurável cuidado e carinho que Delmac e Rosa, meus pais, sempre me deram e continuam me dando. Não fosse o terreno sólido e fértil que eles, ao lado da minha querida irmã, Daniela, tem me proporcionado, nada disso seria possível. Agradeço-lhes imensamente, infinitamente.

É, sem dúvidas, um grande privilégio, sobretudo em um país como o Brasil, um país que tem milhões de analfabetos, assolado pela desigualdade, pelo racismo estrutural e pelo descaso com a educação, poder dedicar-se tantos anos à própria formação e ao cultivo de uma pesquisa cujo objeto não deixa de ser, em realidade, também uma paixão e um prazer. A escrita desta tese, se confunde, pois, com a história do meu envolvimento com a pintura iniciado cerca de dez anos atrás, quando ainda no início da graduação em Artes Plásticas na Universidade de Brasília aluguei um ateliê na Asa Norte junto aos amigos Lauro, Edmundo, Elisa e Renato. Fugirei à tentação de rememorar todos esses anos e todas as relações que, ao longo deles, foram fundamentais para que eu pudesse chegar até aqui. Não posso deixar, porém, de adentrar, ainda que brevemente, na esteira dessas experiências. Engana-se quem imagina que as pesquisas surgem do nada, ou simplesmente do ímpeto de um indivíduo. Elas são, na verdade, tão sobredeterminadas quanto nós mesmos.

Para meus pais e minha irmã.  
Para Pedro Ivo Verçosa (*in memoriam*).

Agradeço, assim, profundamente, aos amigos com quem dividi ateliê naqueles primeiros anos e, principalmente, quando ele foi ganhando cada vez mais a feição de uma casa, apesar das limitações de espaço, ao querido amigo Renato Rios, que dividiu comigo não só as primeiras contas mas também a descoberta da pintura. Sou muito grato também ao Lauro, ao lado de quem iniciei minhas primeiras pesquisas técnicas na tradição pictórica, num momento em que as coisas não eram tão acessíveis. Herdamos o ateliê do Fábio Barolli, Moisés Crivelaro e Pedro Ivo Verçosa. Sou grato pelas lições que eles me deram e, em especial, ao cuidado e a amizade que, já naquele momento, o Pedro, com sua luz, me direcionou. Naqueles anos cimentaram-se parcerias para a vida: agradeço ao Klauber, ao Paulo e ao Luis por, desde aqueles dias intensos, tornarem minha a existência um pouco mais leve. Agradeço também a todas as pessoas que passaram por aquele pequeno espaço que chamávamos de ateliê e que de algum modo contribuíram em minha trajetória: Milla Samarro, Julianne Peixoto, Diego Hoefel, Polianna Pieratti, Helen Ramos, Salomão Estênio, Guilherme Santos, Daniela França, Kalil Santaren, Mateus Fornara, Phillippe Lappicy, Carol Alves, Mariana Sousa, Nina Trindade, Raquel Nava, Renata Franco, Camila Scorceli, Diego Capdeville, dentre outros.

Na Universidade de Brasília, sou grato à interlocução sincera que tive com professores e professoras como Nelson Maravalhas, Elder Rocha, Miguel Simão, Geraldo Orthof, Marília Panitz, Renata Azambuja, Eliza de Sousa Martinez e Nivalda Assunção. Agradeço especialmente ao meu orientador Vicente Martinez, que há tantos anos acompanha meu trabalho com olhar crítico e generoso. Esta tese é, sem dúvidas, fruto de nossas conversas iniciadas já durante a graduação. Devo-lhe, em meio a muitas outras coisas, o interesse pela noção de um “pensamento de ordem pictórica”, e de uma espessura da imagem pintada, aspectos centrais da minha pesquisa. Não posso deixar de mencionar também o professor Gregório Soares, amigo querido, que contribuiu com inúmeras sugestões. Se esta tese tem, agora, este formato, muito se deve às nossas incontáveis conversas.

Agradeço também ao Léo Tavares e ao Paulo Vega jr. por dividirem comigo tanto as angustias do trabalho de artista-pesquisador quanto as alegrias e as ironias, além, é claro, pelo afeto gigantesco e a sacola sempre cheia noite adentro. Virgílio Neto, por nossas conversas no Bar Moisés, e por servir de exemplo e me inspirar, ao lado de Felipe Cavalcante, a fazer um trabalho (espero ter conseguido) bonito, digno de uma pesquisa em arte. Fernando Nísio pela parceria de longa data e as incontáveis confissões. Marco Antônio Viera pela interlocução e as sugestões de leitura. Ao David Almeida por me levar para olhar a paisagem e dividir comigo o batismo da pintura em pleno dia de Iemanjá. Ao Dalton Camargo e à Onice e Rosildete Moraes pelo acolhimento e apoio. Ao Renato Lins, amigo querido, que me fez olhar para minha pintura quando isto me parecia impossível. À Ariel pelo carinho e pela ajuda fundamental nos primeiros momentos da pesquisa. À Layla pela leitura generosa e as inúmeras trocas. Pela vida à fora, independentemente de vínculos acadêmicos ou de trabalho são muitas as pessoas que preciso agradecer. Derik, Gabriel, Jean, Artur e Ivaí. Ariel, Bianca, Rafa, João, Alexandre, Danilo, Gustavo, Carol, Lari, Isadora, Elisia, Keiny e Bia.

Durante quase todos os quatro anos de pesquisa pude contar com a Bolsa de Doutorado financiada pela CAPES. Agradeço muitíssimo ao pessoal da Pós-graduação do Departamento de Artes Visuais da UNB, aos coordenadores Belidson Dias e Emerson Dionísio, e aos secretários Bruno e Sabrina. Fui recebido de forma bastante acolhedora pelo pessoal da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, e gostaria de agradecer especialmente ao responsável pelo Acervo, Gustavo Possamai, e ao coordenador do espaço de gravura, Eduardo Haesbaert.

Ao longo de todos esses anos em que tracei meu caminho em direção à pintura, um caminho, por vezes, abandonado ou colocado à prova, tive a sorte de ter por perto um amigo como o Ralph Gehre. Me faltam palavras para descrever sua importância não só para a tese que eu escrevi, mas para o artista e para a pessoa que me tornei. Obrigado por tudo, especialmente pelas sopas e pelos cochilos no sofá da sala.

Outra sorte enorme foi poder dividir a vida e, especificamente nos últimos cinco anos, a casa com um amigo que na verdade é como um irmão. Ao Mattheus, meu melhor obrigado, repleto de amor e alegria.

Agradeço, por fim, à Camilla, pelos beijinhos no ouvido e por me apresentar a Nina.

Junho de 2020.



## resumo

A presente tese se insere no contexto da pesquisa em arte e possui como especificidade central a figura do artista-pesquisador, cuja tarefa se resume à tentativa de dar corpo teórico e reflexivo a uma experiência geralmente vinculada e decorrente de uma produção artística de sua própria autoria. No nosso caso, a experiência a qual se quer dar corpo está ligada indissociavelmente a uma produção pictórica, assim como aos percalços e encontros que a tornaram possível e definiram os seus rumos. Um desses encontros, talvez o mais decisivo, se deu em 2015 na ocasião da exposição *Um trágico nos trópicos*, retrospectiva da obra de Iberê Camargo realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília. Não só a influência da obra desse artista fora marcante em nossa trajetória, como também a reflexão em torno de algumas questões que a permeiam, dentre as quais: a relação entre forma e matéria, tradição e memória, tempo e gesto. A questão da espessura (profundidade real) e da fatura pictórica, aspectos que em Iberê adquirem contornos únicos na História da Arte, se tornaram, não obstante, alvos de nossas reflexões, perpassando desde a criação de um conjunto de trabalhos (o título desta tese se deve à série *Pinturas de duração* [2017- ]), até o mergulho na produção teórica sobre tais assuntos em autores como Yve-Alain Bois (1952- ) e Hubert Damisch (1928-2017).

☆ Palavras-chave: processos pictóricos; escritos de artista; pintura; tempo (arte); Iberê Camargo.



## abstract

The present thesis is inserted in the context of research in art and has as a central specificity the figure of the researcher-artist, whose task is summarized in the attempt to give theoretical and reflective body to a linked experience resulting frequently from an artistic production of his own authorship. In our case, the experience to be embodied is inextricably linked to a pictorial production, as well as the setbacks and encounters that made it possible and defined its directions. One of these meetings, perhaps the most decisive, took place in 2015 on the occasion of the exhibition *Um trágico nos trópicos*, a retrospective of Iberê Camargo's work held at Centro Cultural Banco do Brasil, in Brasília. Not only was the influence, in a broader sense, of this artist's work remarkable in our trajectory, but also, the reflection around some issues that permeate it, such as the relationship between form and matter, tradition and memory, time and gesture. The question of thickness (real depth) and the pictorial production process, aspects that in Iberê acquire unique outlines in the History of Art, have nevertheless become targets of our reflections, ranging from the creation of a set of pictorial works (the title of this thesis is due to the series *Duration paintings* [2017-]), until the dive in the theoretical production on such subjects in authors as Yve-Alain Bois (1952-) and Hubert Damisch (1928-2017).

☆ Keywords: pictorial process; artist writings; painting; time (art); Iberê Camargo.



## sumário

- ◇ as durações, p. 23
- ◇ apresentação, p. 151
- ◇ a parte de Iberê, p. 169
- 1. a pintura como vontade, p. 173
- 2. sistema/superfície, p. 187
- 3. o problema da espessura, p. 209
- 4. a parte de Iberê, p. 239
- ◇ tractatus factura,  
ou, simplesmente, tratado da pincelada, p. 253
- ◇ considerações finais, p. 417
- ◇ referências, p. 439



*... que signifie penser pour un peintre?*

Hubert Damisch. *Fenêtre jeune cadmium.*

*El tiempo también pinta.*

Francisco de Goya



# **as durações**

**e alguns desenhos e estudos**

**(2012-2020)**



*Pinturas de Duração* (2017- ), ou apenas *Durações*, é tanto uma tentativa de dar corpo a uma espécie de história material da pintura, quanto o registro íntimo e cotidiano do gesto fundamental de aplicar e sobrepor camadas de tinta em uma superfície. Trata-se, assim, de uma pesquisa ao mesmo tempo épica e prosaica, cujo modo de produção dominante não é a composição, mas a citação e a anotação (para além das fichas que registram o tempo das sessões, as telas em si mesmas são como “anotações de pinceladas”). Nesse sentido, a série se resume quase a uma catalogação de faturas (muitas das quais tomadas de empréstimo), que parte de uma dissecação do gesto e da construção física da pintura, interrogando o potencial simbólico dessa dimensão corporal tantas vezes recalcada, que está atrelado não só a uma percepção do tempo do fazer, mas também à constatação de que não existe tradição pictórica que não se confunda com a própria superfície das telas.

Apresento a seguir não só os trabalhos que até o presente momento fazem parte da série, muitos dos quais ainda em processo, mas também alguns desenhos e estudos que, como veremos adiante nesta tese, contribuíram silenciosamente para que ela pudesse existir.

**desenhos**



Nanquim sobre  
papel,  
21 x 11 cm,  
2012.



Guache e nanquim sobre papel,  
21 x 12 cm, 2012-13.



Nanquim sobre papel,  
21 x 12 cm, 2012-13.



Nanquim sobre papel,  
21 x 12 cm, 2012-13.



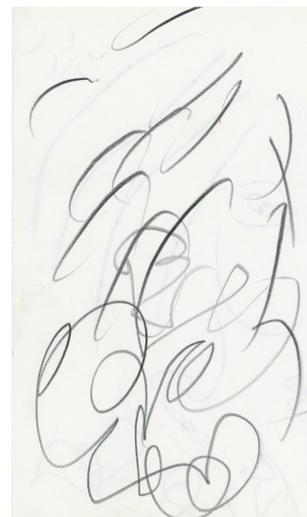
Nanquim sobre papel,  
21 x 11 cm, 2012-13.



Nanquim sobre papel,  
21 x 11 cm, 2012-13.



Carvão e nanquim sobre papel,  
21 x 11 cm, 2012-13.



Grafite sobre papel,  
21 x 11 cm, 2012-13.



Guache, pastel oleoso e  
nanquim sobre papel,  
21 x 11 cm, 2012-13.



Grafite sobre papel,  
21 x 11 cm, 2012.



Grafite sobre papel,  
21 x 11 cm, 2012.



Grafite sobre papel,  
21 x 11 cm, 2012.



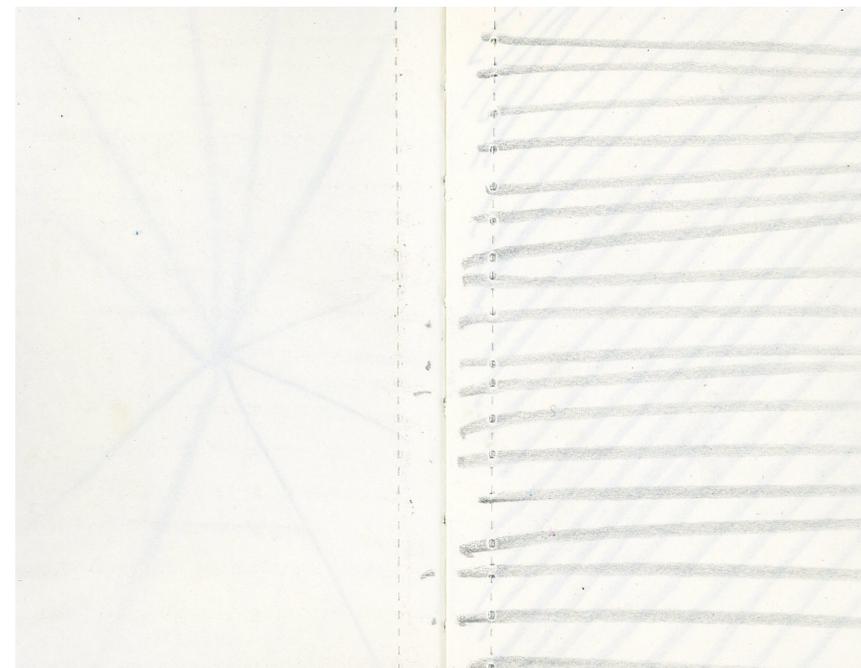
Grafite sobre papel,  
21 x 11 cm, 2012-13.



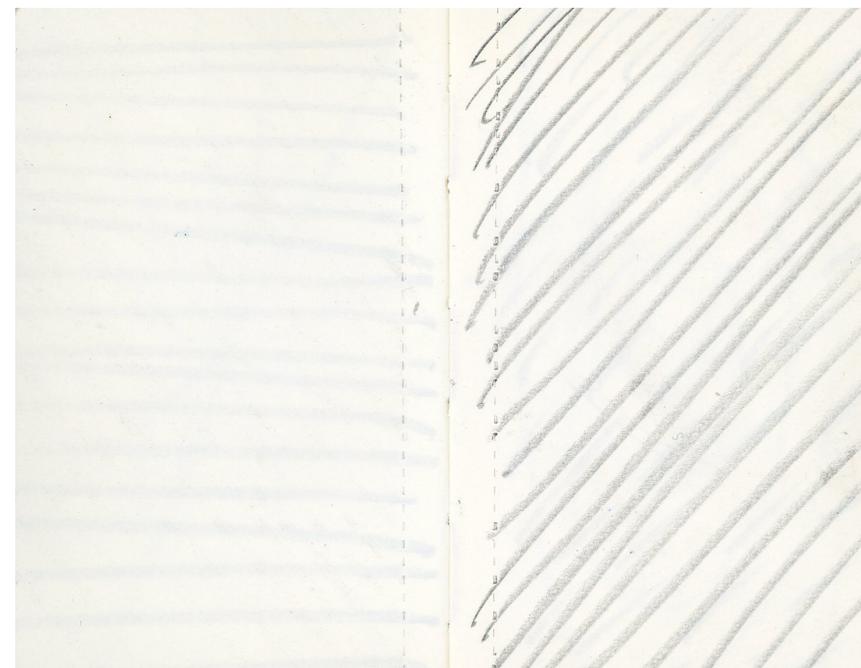
Grafite e guache  
sobre papel,  
21 x 14 cm,  
2014.



Grafite e guache  
sobre papel,  
21 x 14 cm,  
2014.



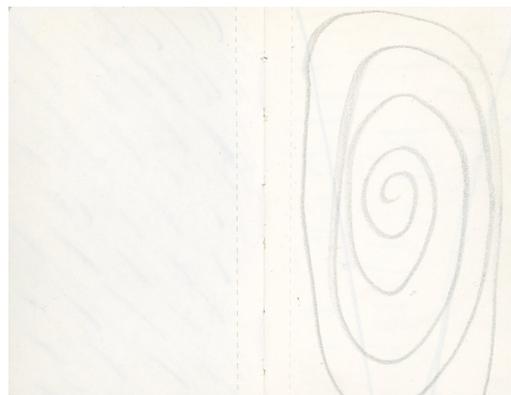
Grafite sobre papel,  
10 x 14 cm, 2014.



Grafite sobre papel,  
10 x 14 cm, 2014.



Grafite sobre papel, 10 x 14 cm, 2014.



Grafite sobre papel, 10 x 14 cm, 2014.



Grafite sobre papel, 10 x 14 cm, 2014.



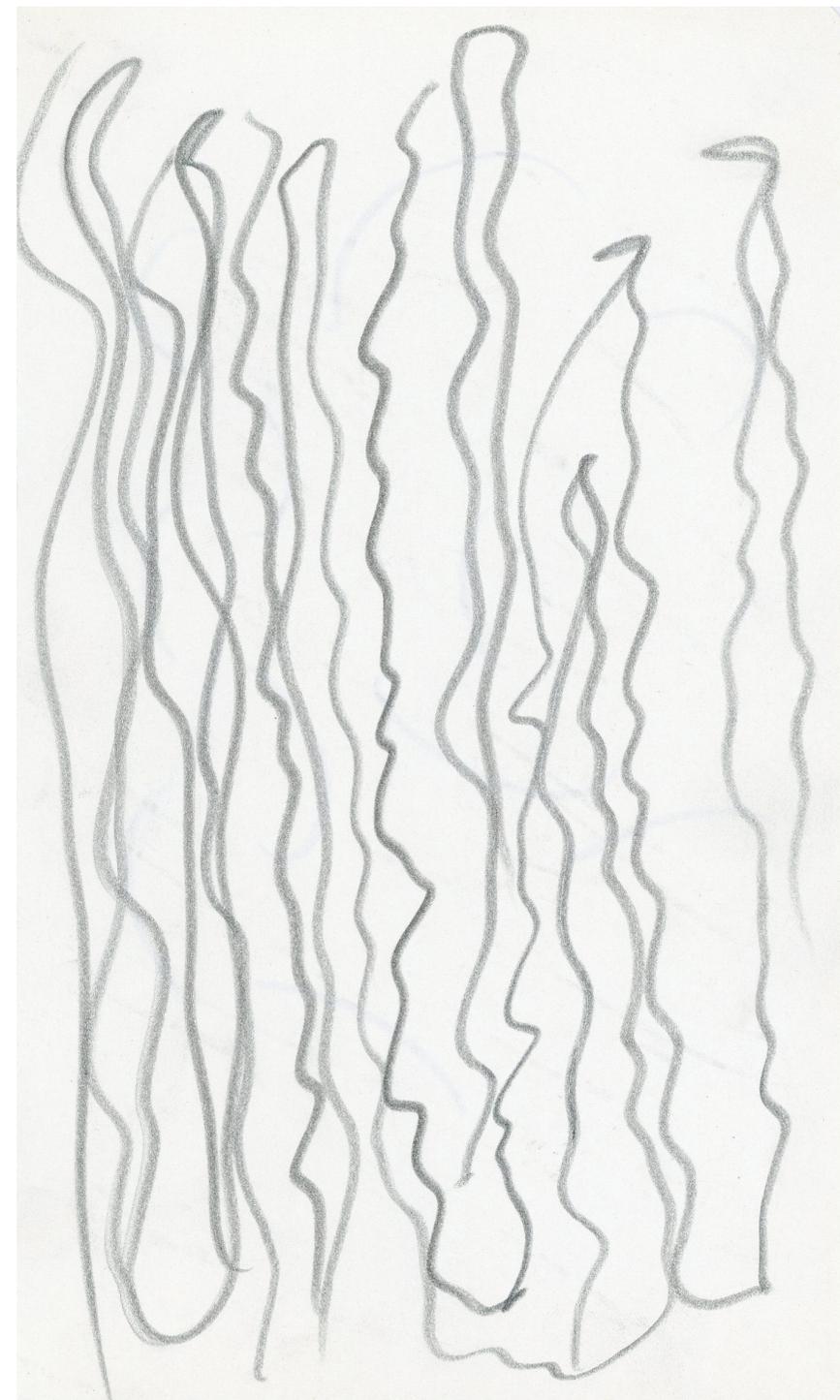
Grafite sobre papel, 10 x 14 cm, 2014.



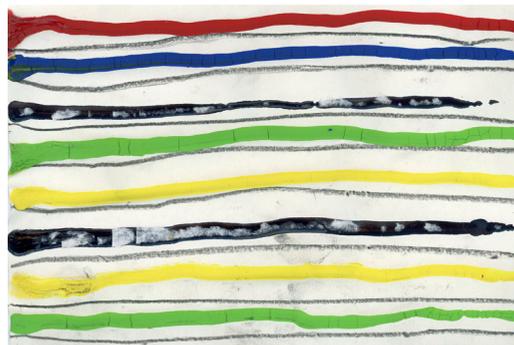
Grafite sobre papel, 10 x 14 cm, 2014.



Grafite sobre papel, 10 x 14 cm, 2014.



Grafite sobre papel, 21 x 12 cm, 2013.



Aquarela e grafite sobre papel,  
11,5 x 17 cm, 2017.



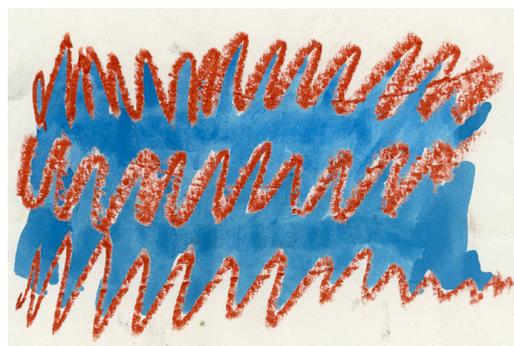
Aquarela sobre papel,  
11,5 x 17 cm, 2017.



Aquarela sobre papel,  
11,5 x 17 cm, 2017.



Aquarela epastel oleoso sobre papel,  
11,5 x 17 cm, 2017.



Aquarela e pastel oleoso sobre papel,  
11,5 x 17 cm, 2017.



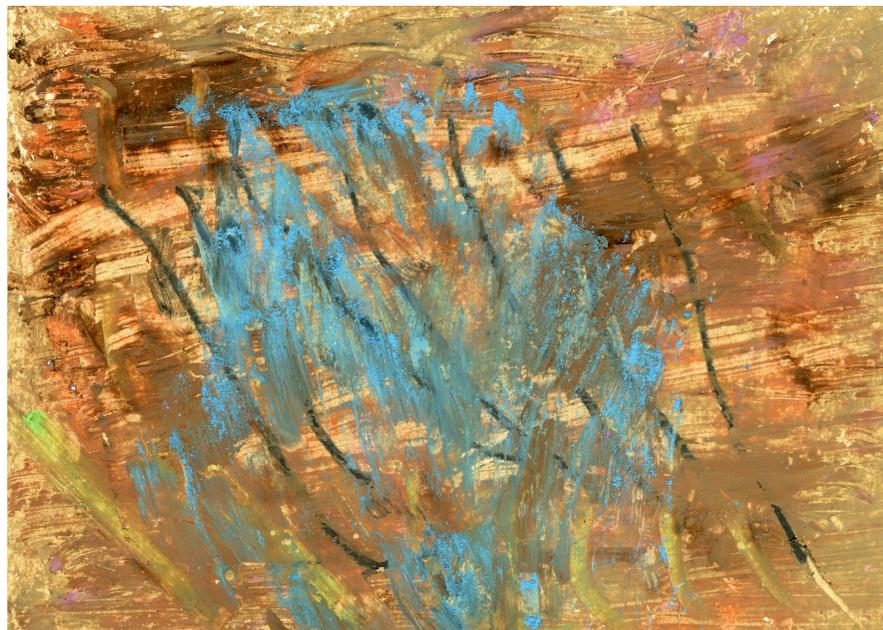
Aquarela e guache sobre papel,  
11,5 x 17 cm, 2017.



Aquarela e guache  
sobre papel,  
11,5 x 17 cm,  
2017.



Aquarela  
sobre papel,  
11,5 x 17 cm,  
2017.

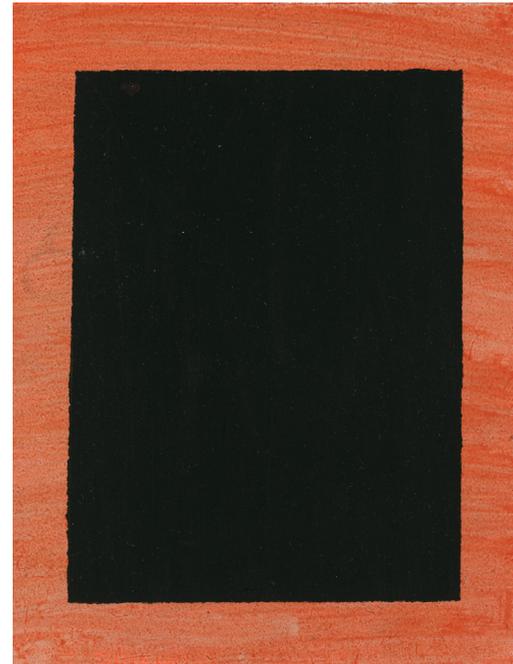


grafite e pastel  
oleoso sobre papel,  
11,5 x 17 cm,  
2017.

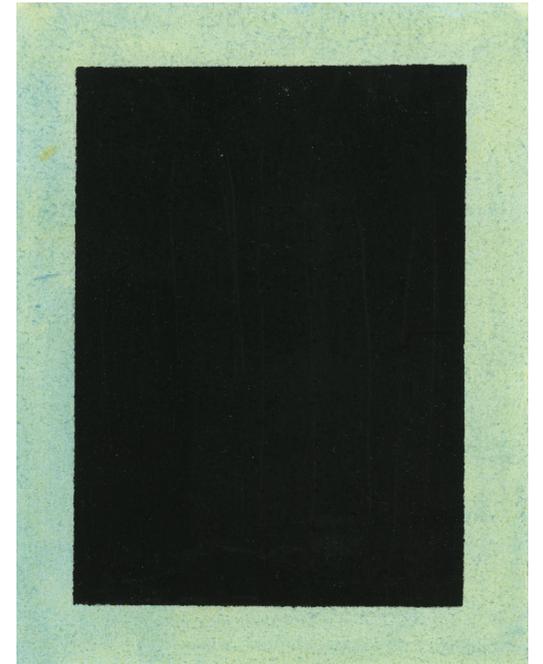


grafite e pastel  
oleoso sobre papel,  
11,5 x 17 cm,  
2017.

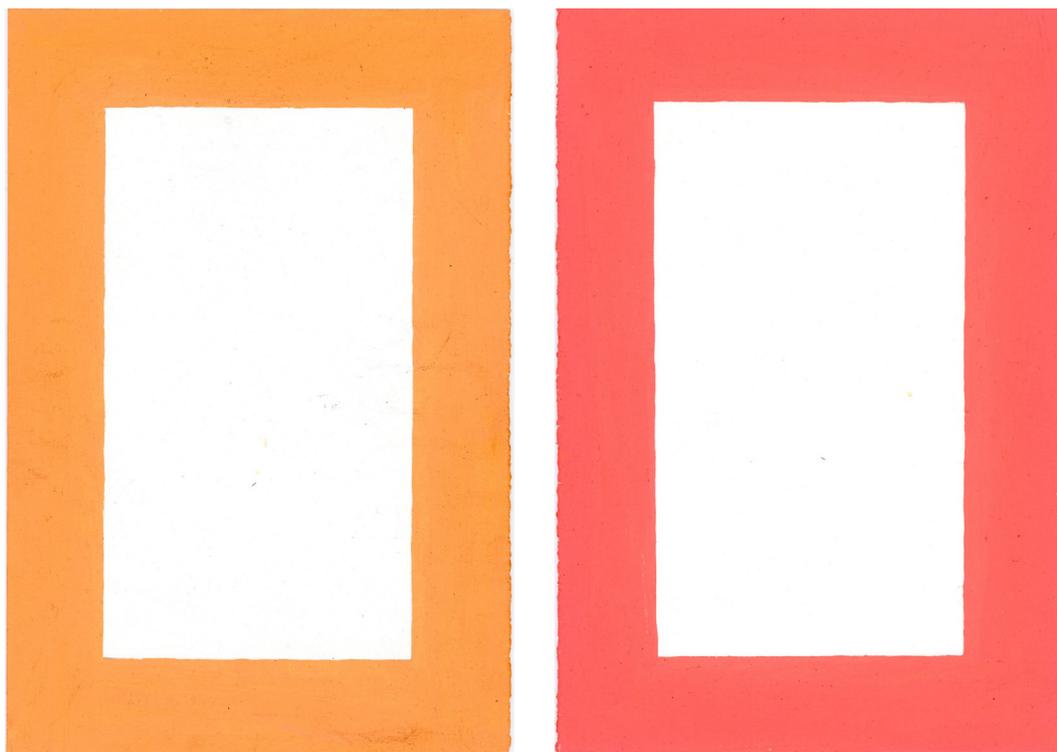
## **estudos**



Óleo sobre papel, 20,3 x 15,5  
cm, 2014.



Óleo sobre papel, 20,3 x 15,5  
cm, 2014.



Óleo sobre papel, 22,7 x 15,5  
cm, 2014.

Óleo sobre papel, 22,7 x 15,5  
cm, 2014.



Óleo sobre papel,  
22,7 x 15,5 cm, 2014.



Óleo sobre papel,  
22,7 x 15,5 cm, 2014 .



Óleo sobre papel,  
22,7 x 15,5 cm, 2014-16.



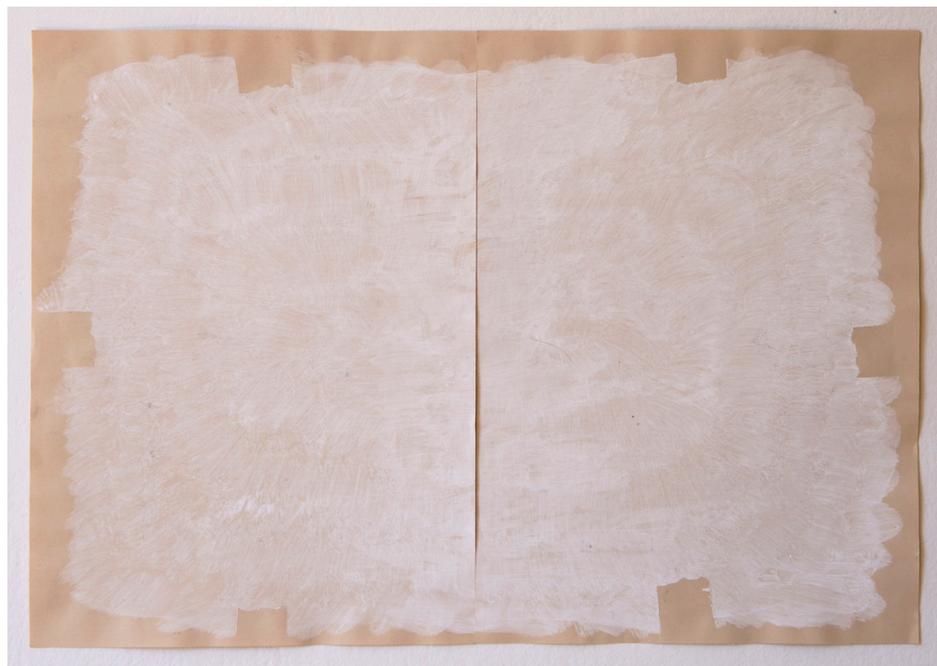
Óleo sobre papel,  
22,7 x 15,5 cm, 2014-16.



Óleo sobre papel,  
22,7 x 15,5 cm, 2014-16.



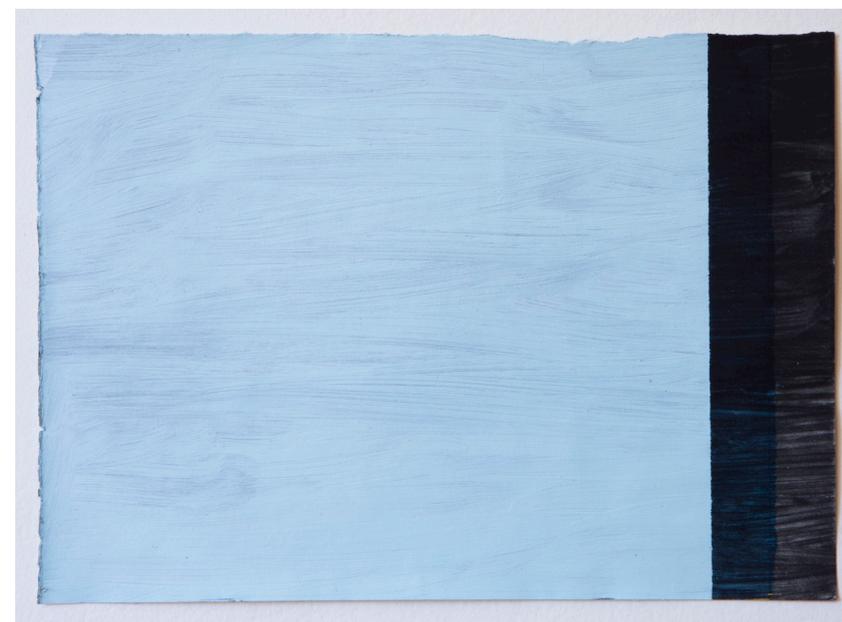
Óleo sobre papel,  
22,7 x 15,5 cm, 2014-16.



Acrílica e guache sobre papéis variados , 28,2 x 42 cm, 2016 [dois momentos do mesmo estudo].



Óleo sobre papel, 21 x 29,5, 2017.



Óleo sobre papel, 21 x 29,5, 2017.

**durações**

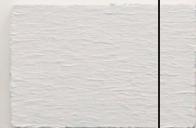




Small wooden label with text.



Small wooden label with text.



Vertical wooden label with text.

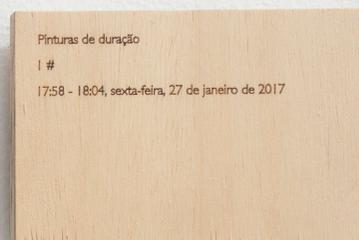


Small wooden label with text.



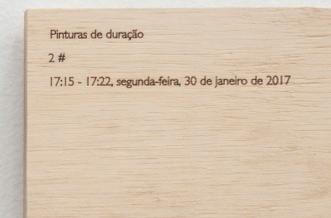
Small wooden label with text.



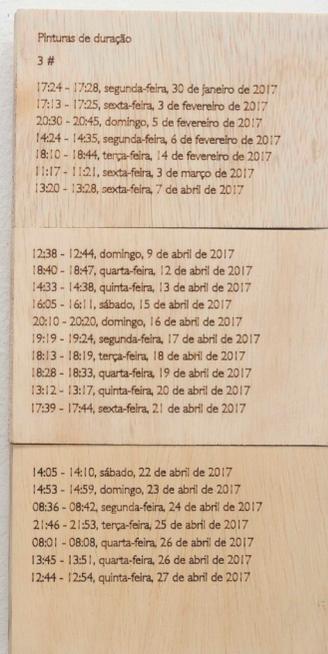


*Pintura de duração n. 1*; óleo sobre linho e gravação a laser sobre madeira compensada; 20 x 30 cm (pintura), 10 x 15 (placa), 2017.

[Páginas anteriores] vista dos primeiros trabalhos da série *Pinturas de duração* na exposição individual *Constrangimento do tempo* na Alfinete Galeria (Brasília, 2017).



*Pintura de duração n. 2*; óleo sobre linho e gravação a laser sobre madeira compensada; 20 x 30 cm (pintura), 10 x 15 (placa), 2017.



*Pintura de duração n. 3*; óleo sobre linho e gravação a laser sobre madeira compensada; 20 x 30 cm (pintura), 10 x 15 (cada placa), 2017.

### Pinturas de duração

#### 3 #

17:24 - 17:28, segunda-feira, 30 de janeiro de 2017  
17:13 - 17:25, sexta-feira, 3 de fevereiro de 2017  
20:30 - 20:45, domingo, 5 de fevereiro de 2017  
14:24 - 14:35, segunda-feira, 6 de fevereiro de 2017  
18:10 - 18:44, terça-feira, 14 de fevereiro de 2017  
11:17 - 11:21, sexta-feira, 3 de março de 2017  
13:20 - 13:28, sexta-feira, 7 de abril de 2017

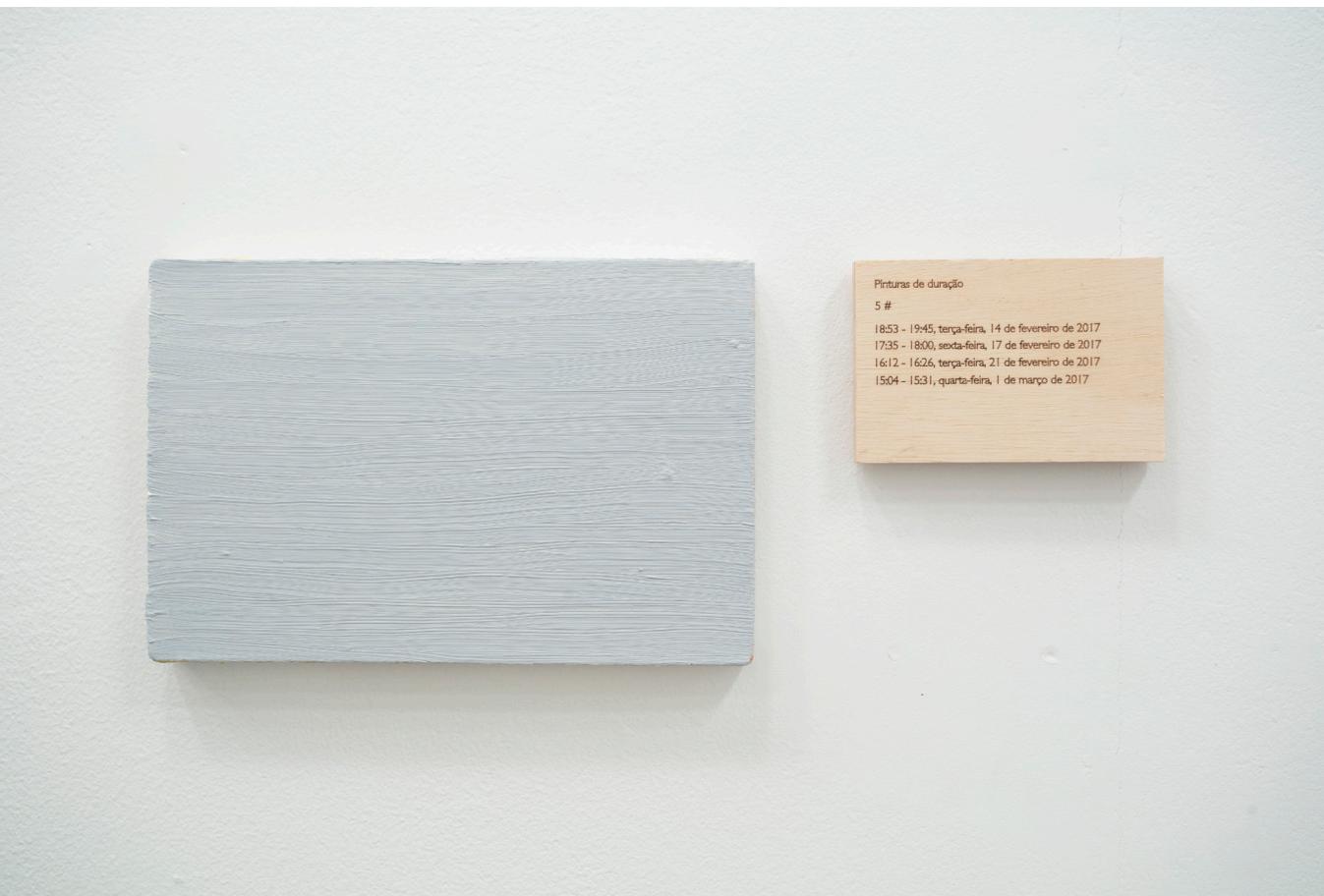
12:38 - 12:44, domingo, 9 de abril de 2017  
18:40 - 18:47, quarta-feira, 12 de abril de 2017  
14:33 - 14:38, quinta-feira, 13 de abril de 2017  
16:05 - 16:11, sábado, 15 de abril de 2017  
20:10 - 20:20, domingo, 16 de abril de 2017  
19:19 - 19:24, segunda-feira, 17 de abril de 2017  
18:13 - 18:19, terça-feira, 18 de abril de 2017  
18:28 - 18:33, quarta-feira, 19 de abril de 2017  
13:12 - 13:17, quinta-feira, 20 de abril de 2017  
17:39 - 17:44, sexta-feira, 21 de abril de 2017

14:05 - 14:10, sábado, 22 de abril de 2017  
14:53 - 14:59, domingo, 23 de abril de 2017  
08:36 - 08:42, segunda-feira, 24 de abril de 2017  
21:46 - 21:53, terça-feira, 25 de abril de 2017  
08:01 - 08:08, quarta-feira, 26 de abril de 2017  
13:45 - 13:51, quarta-feira, 26 de abril de 2017  
12:44 - 12:54, quinta-feira, 27 de abril de 2017



Pinturas de duração  
4 #  
16:28 - 16:32, quarta-feira, 1 de fevereiro de 2017  
20:48 - 20:56, domingo, 5 de fevereiro de 2017

*Pintura de duração n. 4*; óleo sobre linho e gravação a laser sobre madeira compensada; 20 x 30 cm (pintura), 10 x 15 (placa), 2017.



*Pintura de duração n. 5*; óleo sobre linho e gravação a laser sobre madeira compensada; 20 x 30 cm (pintura), 10 x 15 (placa), 2017.







Pintura de duração n. 6; óleo sobre tela;  
20 x 30 cm; 2017- (trabalho em andamento).

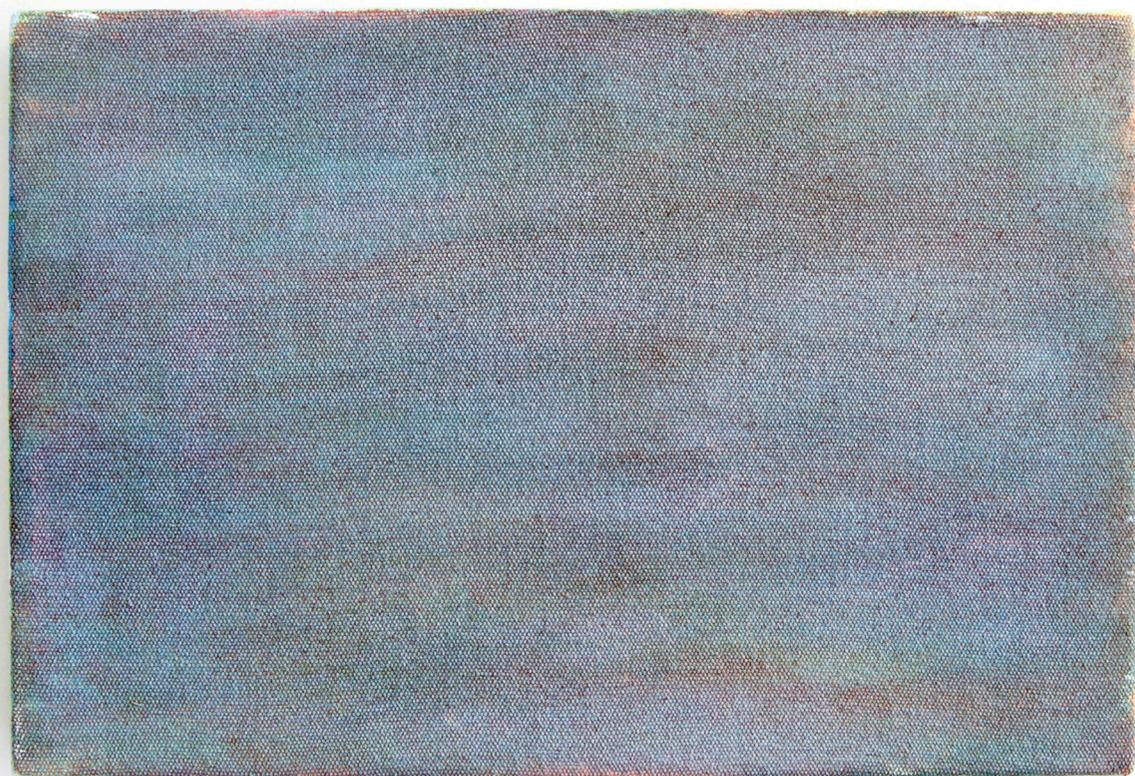
Pintura de Duração - 6#  
 09:21 - 09:24, sexta-feira, 4 de agosto de 2017  
 11:44 - 11:50, segunda-feira, 2 de agosto de 2017  
 09:11 - 09:16, ter, 8 de agosto de 2017  
 10:45 - 10:54, Qui, 10 de agosto de 2017  
 13:42 - 13:46, Sex, 11 de agosto de 2017  
 07:54 - 08:02, ter, 15 de agosto de 2017  
 09:13 - 09:18, Qui, 17 de agosto de 2017  
 15:45 - 15:49, sab, 19 de agosto de 2017  
 10:00 - 10:04, Quinta, 24 de agosto de 2017  
 15:50 - 15:54, Sex, 15 de setembro de 2017

6#  
 19:19 - 19:27, qua, 4 de outubro de 2017  
 13:59 - 14:01, domingo de outubro de 2017  
 12:18 - 13:21, sab, 25 de novembro de 2017  
 10:45 - 10:48, seg, 04 de dezembro de 2017  
 12:09 - 12:19, sab, 9 de dezembro de 2017  
 10:41 - 10:45, qua, 20 de dezembro de 2017  
 12:20 - 12:25, sex, 5 de janeiro de 2018  
 15:44 - 15:48, ter, 16 de janeiro de 2018  
 15:16 - 15:20, sex, 26 de janeiro de 2018

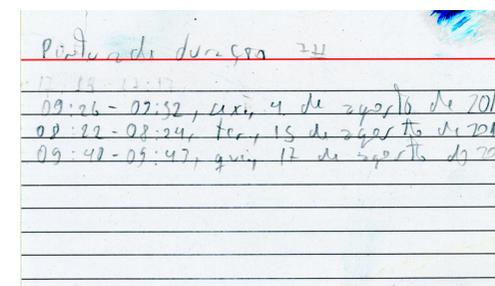
6  
 15:32 - 15:36, quinta-feira, 15 de fevereiro de 2018  
 16:56 - 16:58, Qui, 22 de fevereiro de 2018  
 14:13 - 14:18, Sex, 9 de março de 2018  
 14:57 - 15:00, ter, 20 de março de 2018  
 12:00 - 12:07, Qui, 29 de março de 2018  
 18:45 - 18:49, sex, 13 de abril de 2018  
 17h49 - 17h53, Qui, 3 de maio de 2018  
 16h52 - 16h55, sáb, 28 de julho de 2018  
 17h14 - 17h19, Sab, 1 de setembro de 2018

# 6  
 15:13 - 15:17, ter, 5 de outubro de 2017  
 21:06 - 21:09, Qui, 26 de outubro de 2017  
 17:30 - 17:33, seg, 28 de novembro de 2017  
 18:13 - 18:16, ter, 2 de dezembro de 2017  
 15:53 - 15:57, ter, 30 de abril de 2018  
 11:18 - 11:20, ter, 31 de dezembro de 2018

Pintura de duração n. 6;  
 anotações feitas com grafite  
 e vestígios de tinta óleo sobre  
 fichas de papel; 7,3 x 12,7 cm  
 (cada); 2017- .



*Pintura de duração n. 7*; óleo sobre tela;  
20 x 30 cm; 2017- (trabalho em andamento).



*Pintura de duração n. 7*;  
anotações feitas com grafite  
e vestígios de tinta óleo sobre  
fichas de papel; 7,3 x 12,7 cm;  
2017- .



Pintura de duração n. 8; óleo sobre tela;  
20 x 30 cm; 2017- (trabalho em andamento).

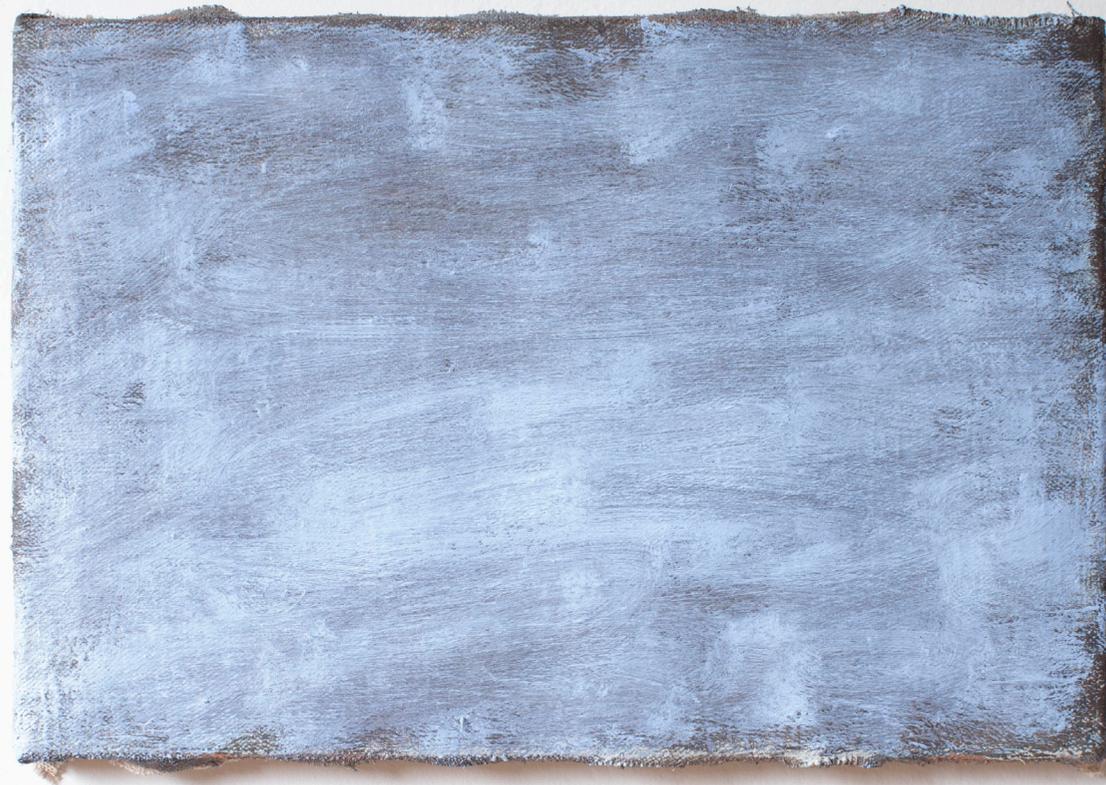
Pintura de duração n. 8#  
10:04 - 10:10, Sex, 4 de agosto de 2017  
11:59 - 12:01, Seg, 7 de agosto de 2017  
09:17 - 09:22, Ter, 8 de agosto de 2017  
10:52 - 10:56, Qui, 10 de agosto de 2017  
13:49 - 13:54, Sex, 11 de agosto de 2017  
08:06 - 08:11, Ter, 15 de agosto de 2017  
09:30 - 09:33, Qui, 17 de agosto de 2017  
15:53 - 16:00, Sab, 19 de agosto de 2017  
10:43 - 10:48, Qui, 24 de agosto de 2017  
15:46 - 15:49, Sex, 15 de setembro de 2017

#8  
18:29 - 18:32, Qua, 4 de outubro de 2017  
14:03 - 14:06, Dom, 22 de outubro de 2017  
10:39 - 10:43, Segunda-feira, 4 de novembro de 2017  
10:42 - 10:51, Ave, 20 de novembro de 2017  
15:50 - 15:52, Ter, 16 de janeiro de 2018  
15:26 - 15:31, Sex, 26 de janeiro de 2018  
15:39 - 15:42, Qui, 15 de fevereiro de 2018  
16:46 - 16:50, Qui, 22 de fevereiro de 2018  
19:22 - 19:27, Sex, 9 de março de 2018

8  
14:53 - 14:56, Ter, 20 de março de 2018  
12:05 - 12:11, Qui, 09 de março de 2018  
18:18 - 18:22, Sex, 13 de abril de 2018  
17:54 - 17:57, Qui, 3 de maio de 2018  
09:18 - 09:18, Ter, 8 de maio de 2018  
16:47 - 16:51, Sab, 28 de julho de 2018  
17:32 - 17:35, Dom, 1 de setembro de 2018  
11:03 - 11:05, Qua, 5 de setembro de 2018  
16:01 - 16:04, Seg, 8 de outubro de 2018

8  
21:25 - 21:27, Qui, 25 de outubro de 2018  
17:38 - 17:40, Seg, 26 de novembro de 2018  
18:09 - 18:12, Ter, 27 de janeiro de 2019  
14:06 - 14:13, Ter, 30 de abril de 2019  
12:02 - 12:05, Ter, 31 de dezembro de 2019

Pintura de duração n. 8;  
anotações feitas com grafite  
e vestígios de tinta óleo sobre  
fichas de papel; 7,3 x 12,7 cm  
(cada); 2017- .



Pintura de duração n. 9; óleo sobre linho;  
20 x 30 cm; 2017- (trabalho em andamento).

Pintura de duração #9

10:31-10:59, sex, 4 de agosto de 2017  
17:35-17:47, Qui, 20 de novembro de 2017  
26:10-26:15, Seg, 4 de dez de 2017  
13:33-13:38, sáb, 16 de dezembro de 2017  
13:52-13:59, dom, 17 de dezembro de 2017  
11:37-11:41, Qui, 20 de dezembro de 2017  
16:05-16:11, sáb, 6 de janeiro de 2018  
16:00-16:06, Qui, 14 de janeiro de 2018  
16:52-16:55, Qui, 18 de janeiro de 2018

#9

16:19-16:22, sex, 26 de janeiro de 2018  
16h31-16h37, Qui, 15 de fevereiro de 2018  
17h24-17h26, Qui, 22 de fevereiro de 2018  
15h53-15h57, ter, 6 de março de 2018  
15h53-15h59, Qui, 14 de março de 2018  
15h50-15h56, ter, 20 de março de 2018  
11h48-11h52, Qui, 29 de março de 2018  
20h00-20h12, Sex, 13 de abril de 2018  
17h27-17h30, Qui, 3 de maio de 2018

9

15:27-15:29, ter, 30 de abril de 2019  
14:45-14:48, seg, 27 de maio de 2019  
16:18-16:19, Sex, 2 de agosto de 2019  
17:03-17:04, sáb, 21 de setembro de 2019  
17:51-18:00, Ter, 15 de outubro de 2019  
17:38-17:39, Qui, 11 de dezembro de 2019  
17:16-17:18, Qui, 11 de dezembro de 2019  
16:12-16:58, Qui, 13 de janeiro de 2020  
15:32-15:40, Qui, 30 de janeiro de 2020

#9

19h18-19h23, Qui, 2 agosto de 2018  
11h49-11h51, sáb, 4 de setembro de 2018  
12h21-12h25, Qui, 27 de setembro de 2018  
16h26-16h30, Seg, 8 de outubro de 2018  
22h55-22:57, Qui, 25 de outubro de 2018  
13:51-13:54, seg, 26 de novembro de 2018  
16h59-17h04, Ter, 22 de janeiro de 2019  
11h25-11h27, Qui, 30 de janeiro de 2019

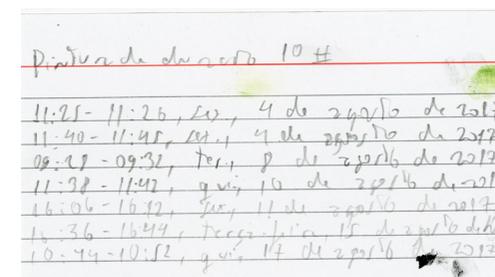
9

17:54-18:00, ter, 28 de janeiro de 2020  
16:59-17:03, ter, 4 de fevereiro de 2020  
19:43-19:45, Qui, 13 de fevereiro de 2020

Pintura de duração n. 9;  
anotações feitas com grafite  
e vestígios de tinta óleo sobre  
fichas de papel;  
7,3 x 12,7 cm (cada);  
2017- .



*Pintura de duração n. 10*; óleo sobre linho;  
20 x 30 cm; 2017.

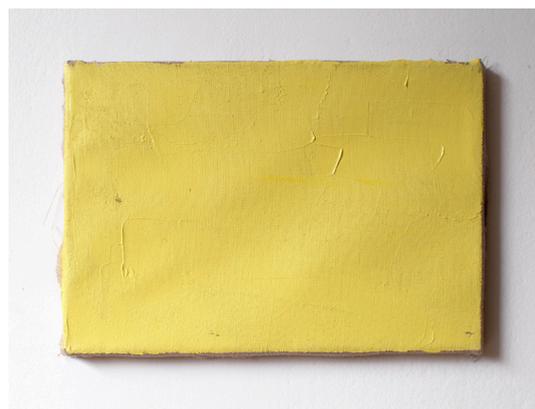


*Pintura de duração n. 10*;  
anotações feitas com grafite  
e vestígios de tinta óleo sobre  
fichas de papel; 7,3 x 12,7 cm;  
2017.

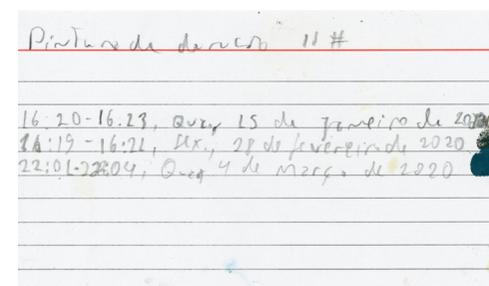


{Acima} *Pintura de duração n. 11*;  
 óleo sobre linho;  
 20 x 30 cm; 2017-  
 (trabalho em andamento).

[Ao lado direito] Estágio anterior  
 da mesma tela.



*Pintura de duração n. 11*;  
 anotações feitas com grafite  
 e vestígios de tinta óleo sobre  
 fichas de papel; 7,3 x 12,7 cm;  
 2017- .





*Pintura de duração n. 12*; óleo sobre tela;  
20 x 30 cm; 2017- (trabalho em andamento).

Pintura de duração n. 12 #  
 12:00-17:03, Ter, 4 de agosto de 2017  
 18:44-19:25, Ter, 8 de agosto de 2017  
 11:20-11:22, Qui, 10 de agosto de 2017  
 15:38-15:45, Sex, 11 de agosto de 2017  
 16:12-16:31, Ter, 15 de agosto de 2017  
 17:17-17:24, Sáb, 19 de agosto de 2017  
 16:19-16:35, Sex, 15 de setembro de 2017  
 15:27-15:32, Seg, 29 de janeiro de 2018  
 17:44-17:47, Qui, 22 de fevereiro de 2018  
 16:00-16:12, Qua, 14 de março de 2018

12 #  
 12h46-12h50, Sáb, 1 de setembro de 2018  
 19h23-19h19, Sex, 14 de dezembro de 2018  
 20h47-20h52, Seg, 13 de fevereiro de 2019  
 13h47-13h47, Sáb, 23 de fevereiro de 2019  
 18h25-19h06, Sex, 26 de julho de 2019

*Pintura de duração n. 12*;  
 anotações feitas com grafite  
 e vestígios de tinta óleo sobre  
 fichas de papel; 7,3 x 12,7 cm  
 (cada); 2017- .



Pintura de duração n. 13; óleo sobre tela;  
20 x 30 cm; 2017- (trabalho em andamento).

Pintura de duração - #12

12:02 - 12:06, seg., 7 de agosto de 2017  
 09:22 - 09:25, Ter., 8 de agosto de 2017  
 10:41 - 10:44, Qui., 10 de agosto de 2017  
 14:23 - 14:26, Sex., 11 de agosto de 2017  
 08:15 - 08:18, Ter., 15 de agosto de 2017  
 09:20 - 09:23, Qui., 17 de agosto de 2017  
 16:11 - 16:17, Sáb., 19 de agosto de 2017  
 10:16 - 10:19, Qui., 24 de agosto de 2017  
 15:40 - 15:45, Ter., 15 de setembro de 2017

#12

18:24 - 18:27, Qua., 9 de outubro de 2017  
 09:22 - 09:25, Seg., 23 de outubro de 2017  
 10:28 - 10:40, Ter., 5 de dezembro de 2017  
 17:15 - 17:18, Sáb., 9 de dezembro de 2017  
 11:00 - 11:03, Qua., 20 de dezembro de 2017  
 15:57 - 16:00, Ter., 16 de janeiro de 2018  
 15:21 - 15:25, Sex., 26 de janeiro de 2018  
 15:44 - 15:47, Qui., 15 de fevereiro de 2018  
 16h42 - 16:45, Qui., 22 de fevereiro de 2018

#13

17:25 - 17:39, 9 de março de 2018  
 14:48 - 14:52, Ter., 20 de março de 2018  
 12:12 - 12:15, Qui., 29 de março de 2018  
 18:14 - 18:17, Sex., 13 de abril de 2018  
 17h44 - 17h47, Qui., 3 de maio de 2018  
 18h41 - 18h43, Qua., 1 de agosto de 2018  
 17h21 - 17h23, Sáb., 1 de setembro de 2018  
 13h31 - 13h35, Sex., 5 de outubro de 2018  
 21h22 - 21h23, Qui., 25 de outubro de 2018

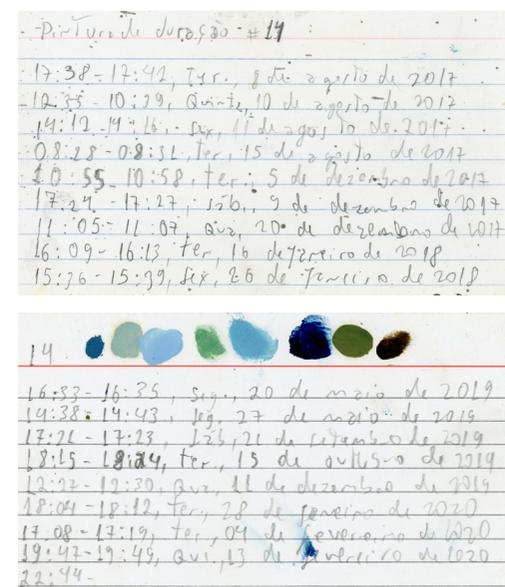
13

17:18 - 17:15, 26 de novembro de 2018  
 12:35 - 12:38, Ter., 21 de janeiro de 2019  
 13h19 - 13h22, Ter., 30 de abril de 2019  
 16h54 - 17h00, Ter., 31 de dezembro de 2019

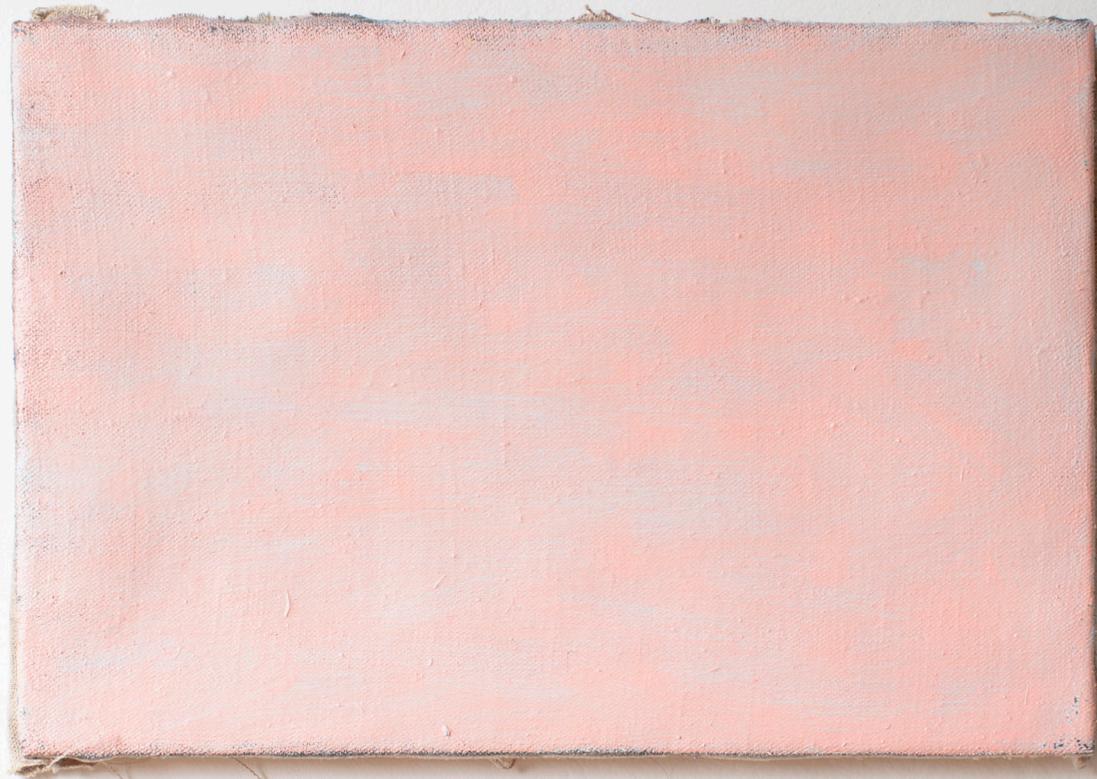
Pintura de duração n. 13;  
anotações feitas com grafite  
e vestígios de tinta óleo sobre  
fichas de papel; 7,3 x 12,7 cm  
(cada); 2017- .



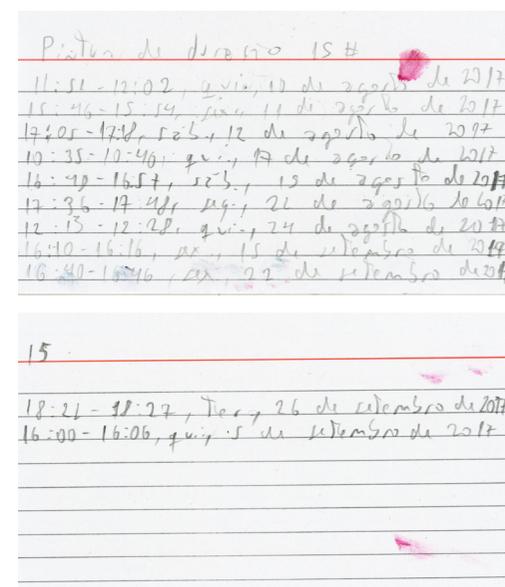
*Pintura de duração n. 14*; óleo sobre tela;  
20 x 30 cm; 2017- (trabalho em andamento).



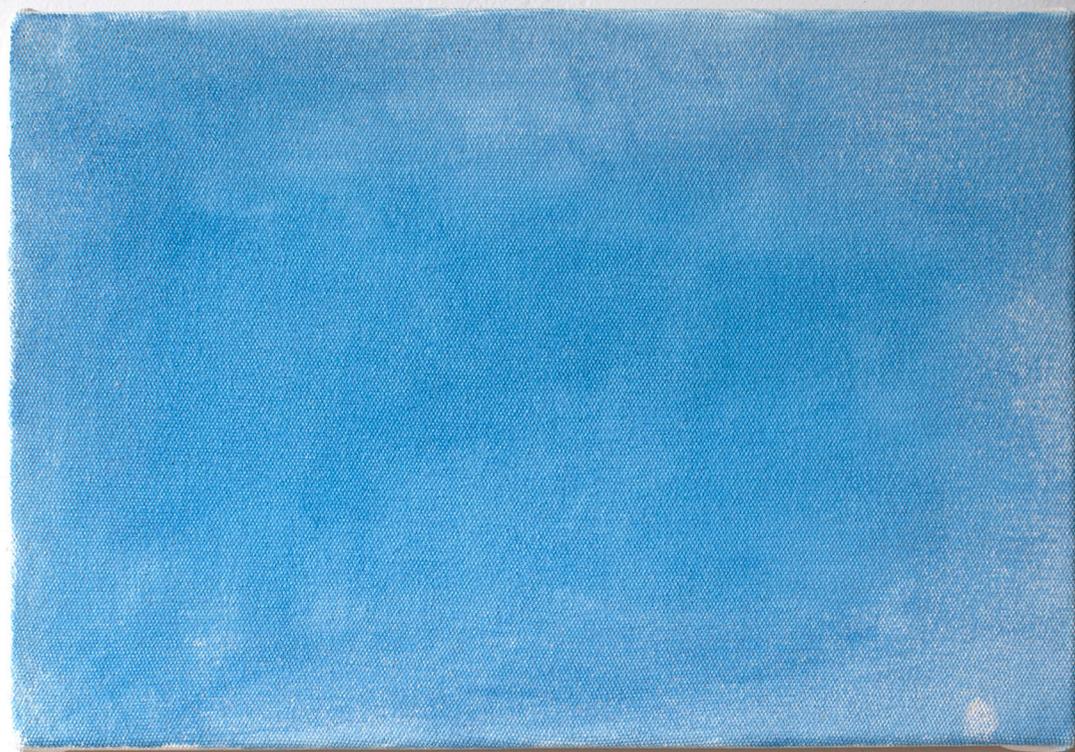
*Pintura de duração n. 14*;  
anotações feitas com grafite  
e vestígios de tinta óleo sobre  
fichas de papel; 7,3 x 12,7 cm  
(cada); 2017- .



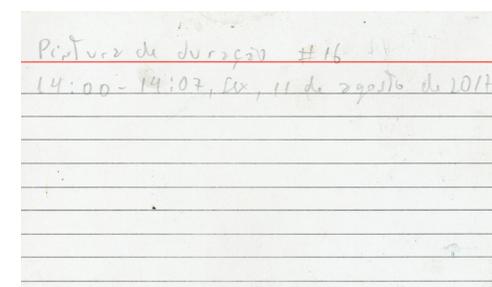
*Pintura de duração n. 15; óleo sobre linho;  
20 x 30 cm; 2017.*



*Pintura de duração n. 15;  
anotações feitas com grafite  
e vestígios de tinta óleo sobre  
fichas de papel; 7,3 x 12,7 cm  
(cada); 2017.*



*Pintura de duração n. 16;* óleo sobre tela;  
20 x 30 cm; 2017.

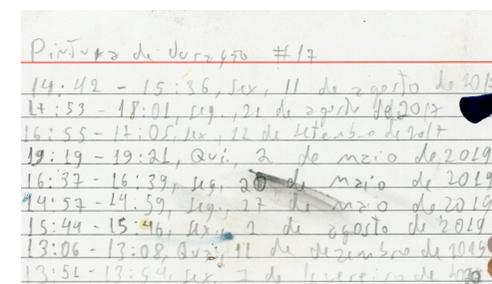


*Pintura de duração n. 16;*  
anotações feitas com grafite  
e vestígios de tinta óleo sobre  
fichas de papel; 7,3 x 12,7 cm;  
2017.



*Pintura de duração n. 17;*  
 óleo sobre tela;  
 20 x 30 cm; 2017-  
 (trabalho em andamento).

[Ao lado direito] Estágio anterior  
 da mesma tela.

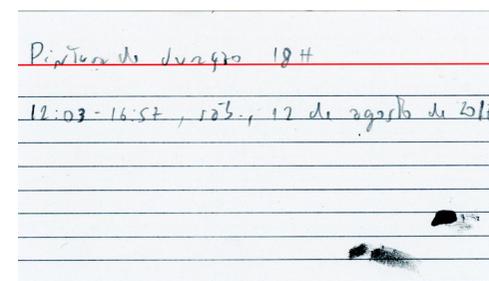


*Pintura de duração n. 17;*  
 anotações feitas com grafite  
 e vestígios de tinta óleo sobre  
 fichas de papel; 7,3 x 12,7 cm;  
 2017.

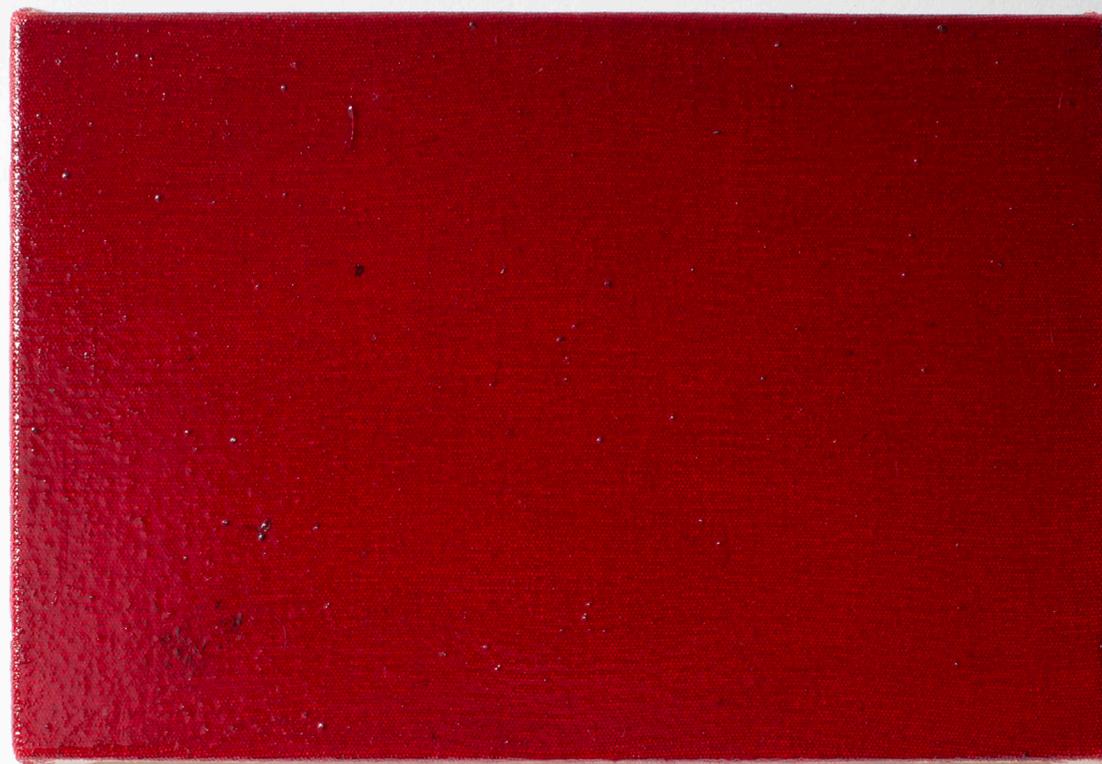




*Pintura de duração n. 18; óleo sobre linho;  
20 x 30 cm; 2017.*



*Pintura de duração n. 18;  
anotações feitas com grafite  
e vestígios de tinta óleo sobre  
fichas de papel; 7,3 x 12,7 cm;  
2017.*



*Pintura de duração n. 19*; óleo sobre tela;  
20 x 30 cm; 2017- (trabalho em andamento).

*Pintura de duração n. 19*

16:22-16:23 - Qu, 19 de agosto de 2017.  
 10:49-10:55 - Qui, 24 de agosto de 2017.  
 15:35-15:38 - Sex, 15 de setembro de 2017.  
 18:14-18:17 - Sab, 14 de outubro de 2017.  
 09:26-09:29 - Seg, 28 de outubro de 2017.  
 10:42-10:43 - Ter, 5 de dezembro de 2017.  
 17:20-17:21 - Sab, 9 de dezembro de 2017.  
 10:55-10:58 - Qui, 20 de dezembro de 2017.  
 16:04-16:07 - Ter, 16 de " de 2018

19

15:37-15:38, Sex, 26 de janeiro de 2018  
 15:49-15:52, Qui, 15 de fevereiro de 2018  
 16:52-16:55, Qui, 22 de fevereiro de 2018  
 17:29-17:32, Sex, 9 de março de 2018  
 14:36-14:39, Ter, 20 de março de 2018  
 11h54-11h56, Qui, 29 de março de 2018  
 18h32-18h34, Sex, 13 de abril de 2018  
 17h38-17h42, Qui, 3 de maio de 2018  
 18h28-18h32, Quarta 1 de agosto de 2018

19

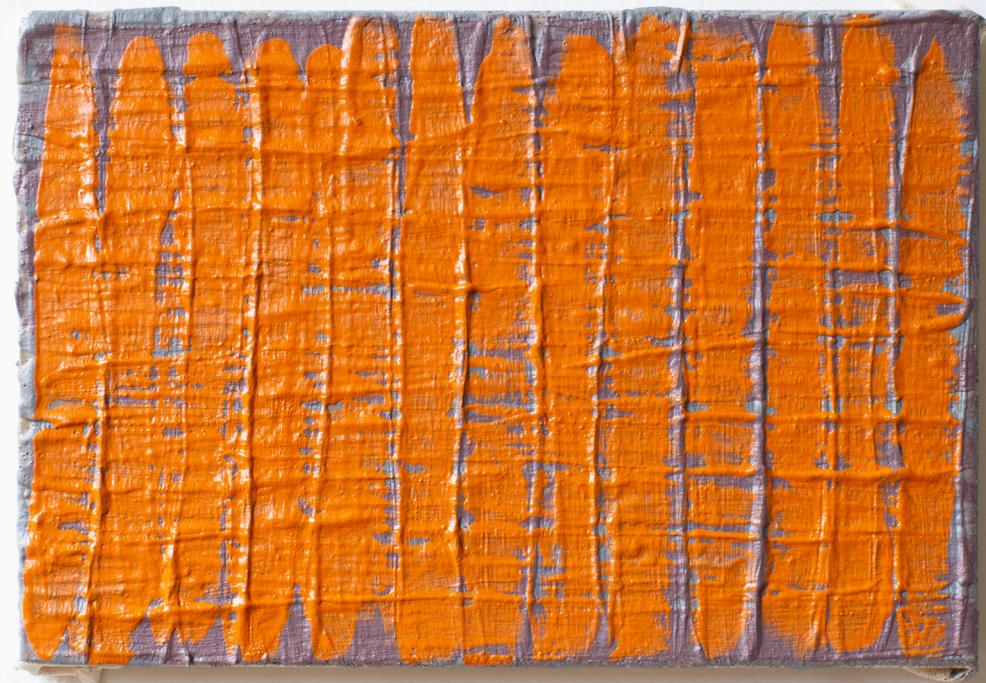
17h40-17h47, Sab, 1 de setembro de 2018  
 11h38-11h40, Seg, 8 de outubro de 2018  
 21h20-21h22, Qui, 25 de outubro de 2018

19

21:29-21:32, Qui, 25 de outubro de 2018  
 17:44-17:46, Seg, 26 de novembro de 2018  
 17:15-17:17, Ter, 27 de novembro de 2018  
 15:13-15:16, Ter, 20 de abril de 2019  
 17:06-17:08, Ter, 31 de dezembro de 2019

*Pintura de duração n. 19*;  
anotações feitas com grafite  
e vestígios de tinta óleo sobre  
fichas de papel; 7,3 x 12,7 cm  
(cada); 2017- .





*Pintura de duração n. 21;*  
 óleo sobre tela;  
 20 x 30 cm; 2017-  
 (trabalho em andamento).

[Ao lado direito] Estágio anterior  
 da mesma tela.



*Pintura de duração 21 #*

16:30-16:35, sex, 22 de dezembro de 2017  
 15:32-15:35, avi, 15 de março de 2018  
 15:20-15:25, ter, 20 de março de 2018  
 11:13-11:16, Qui, 29 de março de 2018  
 15:10-15:11, qua, 4 de abril de 2018  
 20:25-20:26, sex, 13 de abril de 2018  
 17:10-17:12, avi, 3 de abril de 2018  
 18:46-18:47, Qua, 1 de agosto de 2018

*21*

11:43-11:45, sáb, 1 de setembro de 2018  
 16:32-16:33, seg, 2 de outubro de 2018  
 23:01-23:02, avi, 26 de outubro de 2018  
 18:04-18:06, seg, 26 de novembro de 2018  
 16:55-16:52, ter, 22 de janeiro de 2019  
 16:19-16:17, Qui, 14 de março de 2019  
 16:22-16:24, Qui, 14 de março de 2019  
 19:47-19:47, sex, 26 de julho de 2019  
 12:56-12:59, Qua, 11 de dezembro de 2019

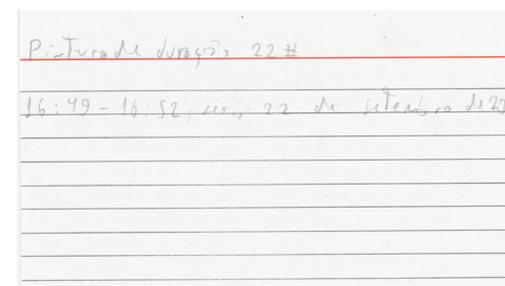
*21*

22:14-22:18, ter, 4 de março de 2020

*Pintura de duração n. 21;*  
 anotações feitas com grafite  
 e vestígios de tinta óleo sobre  
 fichas de papel; 7,3 x 12,7 cm  
 (cada); 2017- .



*Pintura de duração n. 22; óleo sobre tela;  
20 x 30 cm; 2017.*



*Pintura de duração n. 22;  
anotações feitas com grafite  
e vestígios de tinta óleo sobre  
fichas de papel; 7,3 x 12,7 cm  
(cada); 2017- .*



*Pintura de duração n. 23;*  
 óleo sobre tela;  
 20 x 30 cm; 2017-  
 (trabalho em andamento).

[Ao lado direito] Estágio anterior  
 da mesma tela.



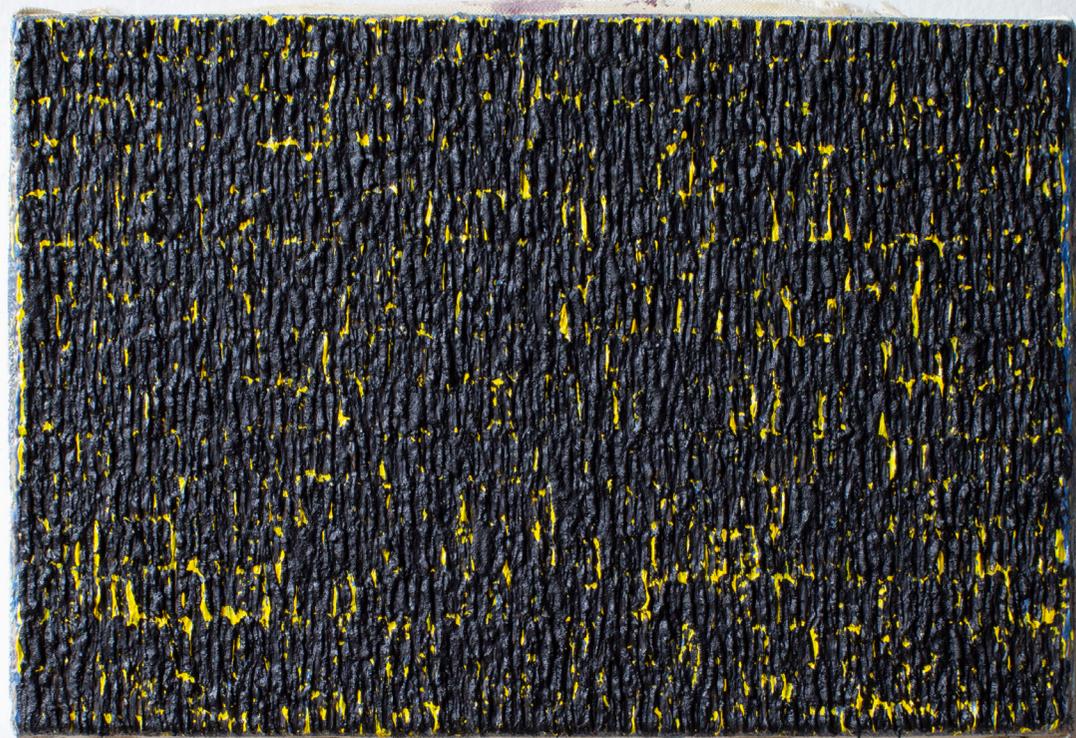
*Pintura de duração n. 23*  
 20:20-20:20, Ter, 26 de setembro de 2017  
 19:23-19:47, Qui, 4 de outubro de 2017  
 21:04-21:30, Sab, 7 de outubro de 2017  
 17:30-17:38, Sáb, 9 de dezembro de 2017  
 18:24-19:23, Dom, 17 de dezembro de 2017  
 11:32-11:36, Qui, 20 de dezembro de 2017  
 15:49-15:58, Qui, 11 de janeiro de 2018  
 16:22-16:27, Qui, 18 de janeiro de 2018  
 16:43-16:47, Sex, 26 de janeiro de 2018

23  
 16h23-16h28, Qui, 15 de fevereiro de 2018  
 17h19-17h22, Qui, 22 de fevereiro de 2018  
 16h06-16h09, Ter, 6 de março de 2018  
 15h12-15h15, Ter, 20 de março de 2018  
 11h40-11h45, Qui, 29 de março de 2018  
 20h14-20h17, Sex, 13 de abril de 2018  
 17h58-17h05, Qui, 3 de maio de 2018  
 18h53-18h59, Qui, 2 de agosto de 2018  
 12h12-12h15, Sáb, 1 de setembro de 2018

23  
 16:41-16:44, Seg, 8 de outubro de 2018  
 23:04-23:07, Qui, 25 de outubro de 2018  
 13:42-13:50, Seg, 26 de novembro de 2018  
 16:16-16:39, Ter, 22 de janeiro de 2019  
 14:52-14:36, Qui, 30 de janeiro de 2019  
 16:20-16:23, Qui, 14 de março de 2019  
 19:16-19:14, Qui, 2 de maio de 2019  
 19:07-19:10, Sáb, 8 de junho de 2019  
 17:06-17:16, Qui, 11 de dezembro de 2019

23  
 18:04-18:09, Sex, 20 de dezembro de 2019

*Pintura de duração n. 23;*  
 anotações feitas com grafite  
 e vestígios de tinta óleo sobre  
 fichas de papel; 7,3 x 12,7 cm  
 (cada); 2017- .



*Pintura de duração n. 24*; óleo sobre tela;  
20 x 30 cm; 2017- (trabalho em andamento).

*Pintura de duração #24*

19:41-19:15, out, 4 de outubro de 2017  
 17:08-17:32, ter, 28 de novembro de 2017  
 21:22-21:36, seg, 4 de dezembro de 2017  
 13:33-15:50, dom, 10 de dezembro de 2017  
 11:19-11:26, out, 20 de dezembro de 2017  
 15:19-15:44, out, 11 de janeiro de 2018  
 16:20-16:52, qui, 18 de janeiro de 2018  
 16:01-16:11, sex, 26 de janeiro de 2018  
 16:05-16:15, qui, 15 de fevereiro de 2018

24

17h04-17h14, qui, 22 de fevereiro de 2018  
 17:48-18h05, sex, 9 de março de 2018  
 15:32-15h43, ter, 20 de março de 2018  
 11:18-11:38, qui, 29 de março de 2018  
 20:22-20:41, sex, 13 de abril de 2018  
 15:26-16:55, qui, 3 de maio de 2018  
 19:57-21:07, qui, 2 de agosto de 2018  
 13:06-14:41, sáb, 1 de setembro de 2018  
 10:39-11:50, qui, 27 de setembro de 2018

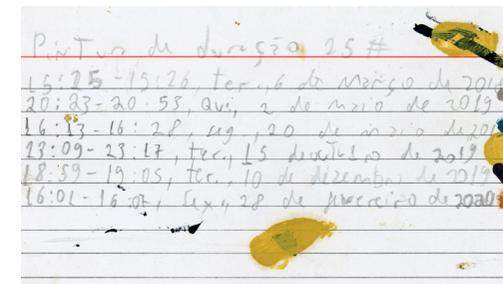
24

21:50-22:38, qui, 25 de outubro de 2018  
 17:52-17:39, seg, 26 de novembro de 2018  
 15:54-16:21, ter, 29 de janeiro de 2019  
 17:24-18:10, ter, 30 de abril de 2019  
 17:44-15:04, sex, 7 de junho de 2019  
 16:32-16:58, qui, 11 de dezembro de 2019

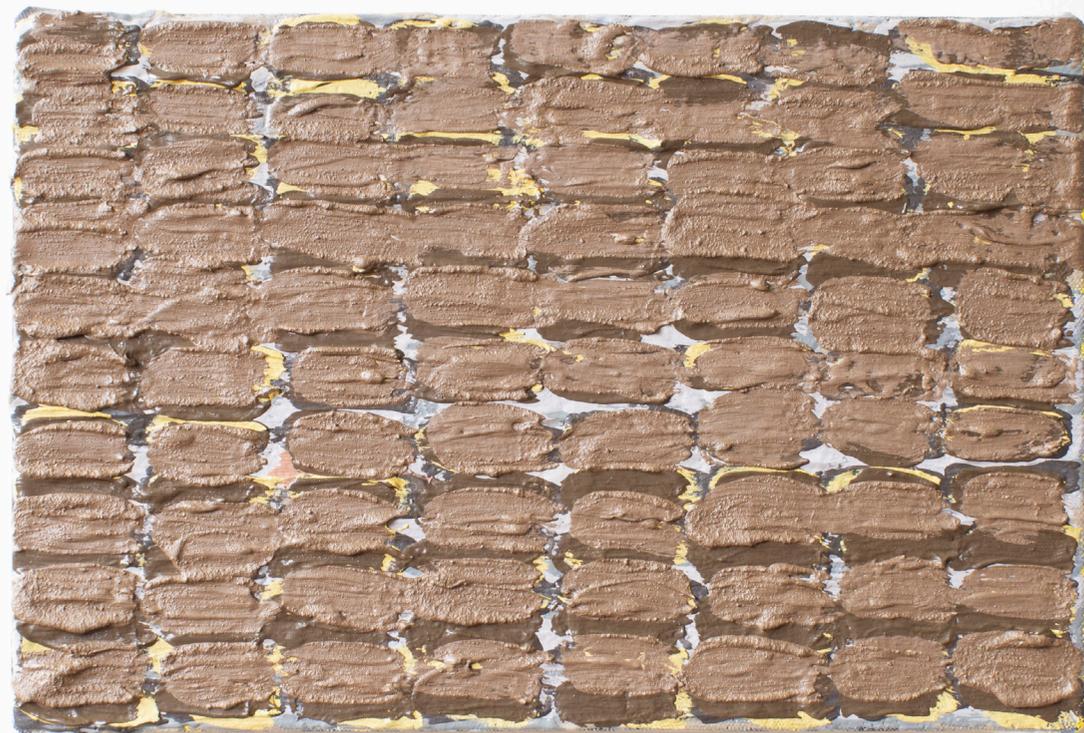
*Pintura de duração n. 24*;  
anotações feitas com grafite  
e vestígios de tinta óleo sobre  
fichas de papel; 7,3 x 12,7 cm  
(cada); 2017- .



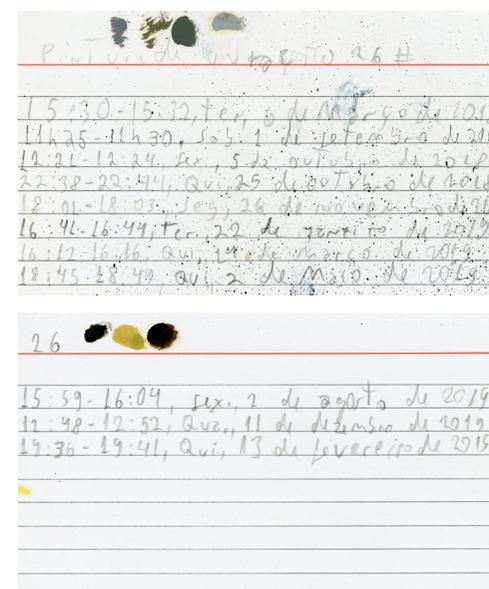
*Pintura de duração n. 25; óleo sobre tela;  
20 x 30 cm; 2017- (trabalho em andamento).*



*Pintura de duração n. 25;  
anotações feitas com grafite  
e vestígios de tinta óleo sobre  
fichas de papel; 7,3 x 12,7 cm;  
2017- .*



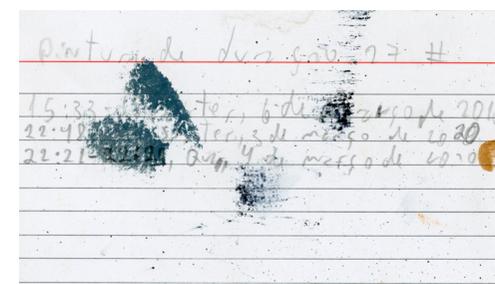
*Pintura de duração n. 26; óleo sobre tela;  
20 x 30 cm; 2017- (trabalho em andamento).*



*Pintura de duração n. 26;  
anotações feitas com grafite  
e vestígios de tinta óleo sobre  
fichas de papel; 7,3 x 12,7 cm  
(cada); 2017- .*



*Pintura de duração n. 27*; óleo sobre tela;  
20 x 30 cm; 2017- (trabalho em andamento).



*Pintura de duração n. 27*;  
anotações feitas com grafite  
e vestígios de tinta óleo sobre  
fichas de papel; 7,3 x 12,7 cm;  
2017- .



Pintura de duração n. 28; óleo sobre tela;  
20 x 30 cm; 2017- (trabalho em andamento).

Pintura de duração 28 #

15h46-15h51, ter, 6 de março de 2018  
18h20-18h24, Sex, 9 de março de 2018  
15h10-15h13, Qui, 14 de março de 2018  
15h16-15h29, Qui, 15 de março de 2018  
18h19-18h33, sex, 16 de março de 2018  
14h34-14h37, sáb, 17 de março de 2018  
11h53-11h55, seg, 19 de março de 2018  
15h17-15h19, ter, 20 de março de 2018

28

19h39-19h41, sex, 23 de março de 2018  
01h31-01h33, dom, 25 de março de 2018  
11h09-11h11, Qui, 29 de março de 2018  
16h27-16h29, ter, 5 de abril de 2018  
15h06-15h08, Qui, 5 de abril de 2018  
15h38-15h42, Qui, 5 de abril de 2018  
18h40-18h42, Sex, 6 de abril de 2018  
17h30-17h32, sáb, 7 de abril de 2018  
20h20-20h23, sex, 13 de abril de 2018

28

17:49-17:46, Sex, 14 de abril de 2018  
17:14-17:17, Qui, 13 de maio de 2018  
19:03-19:08, Qui, 2 de agosto de 2018  
15:52-16:01, sáb, 1 de setembro de 2018  
18:40-18:42, Qui, 5 de setembro de 2018  
16:09-16:10, seg, 8 de outubro de 2018  
19:09-19:11, Qui, 25 de outubro de 2018  
19:07-18:08, seg, 26 de novembro de 2018  
16:47-16:50, ter, 27 de janeiro de 2019

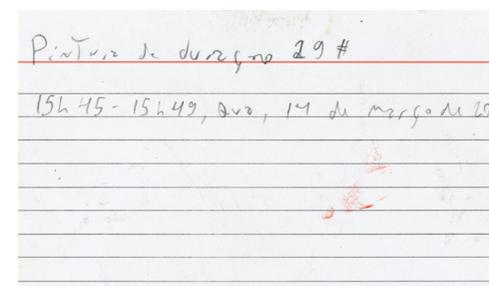
28

15:56-15:49, Qui, 14 de maio de 2019  
16:26-16:34, Qui, 2 de junho de 2019  
11:47-11:52, seg, 10 de junho de 2019  
16:07-16:09, sex, 2 de agosto de 2019  
18:27-18:28, ter, 15 de outubro de 2019  
18:49-18:50, ter, 16 de outubro de 2019  
13:52-13:59, sex, 1 de novembro de 2019  
21:00-21:04, sex, 18 de novembro de 2019  
16:15-16:16, sáb, 28 de janeiro de 2020

Pintura de duração n. 28;  
anotações feitas com grafite  
e vestígios de tinta óleo sobre  
fichas de papel; 7,3 x 12,7 cm  
(cada); 2017- .



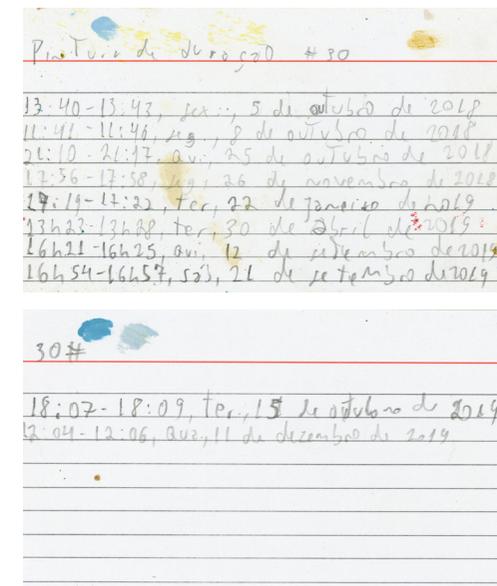
*Pintura de duração n. 29;* óleo sobre tela;  
20 x 30 cm; 2017- (trabalho em andamento).



*Pintura de duração n. 29;*  
anotações feitas com grafite  
e vestígios de tinta óleo sobre  
fichas de papel; 7,3 x 12,7 cm;  
2017- .



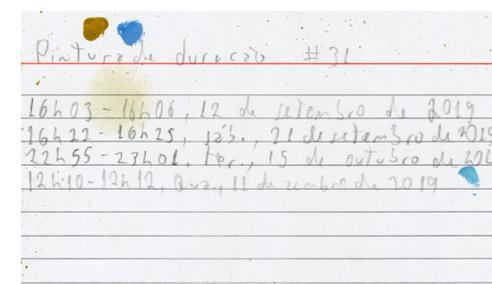
*Pintura de duração n. 30*; óleo sobre tela;  
20 x 30 cm; 2019- (trabalho em andamento).



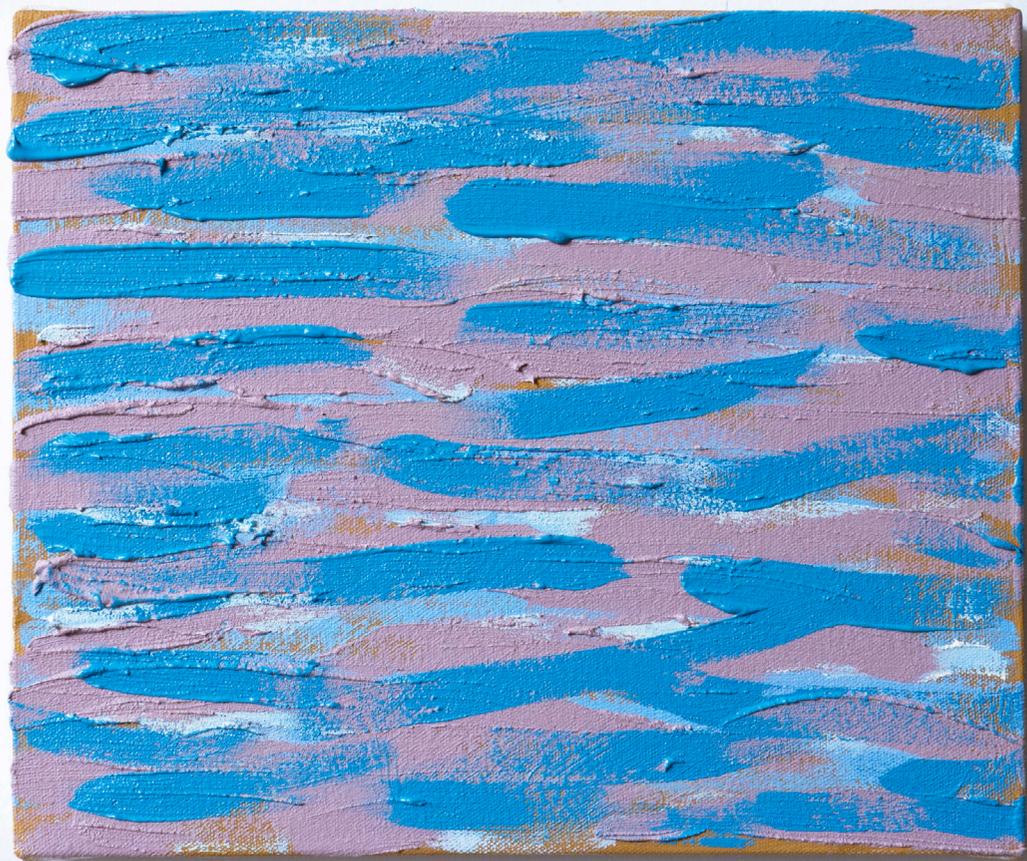
*Pintura de duração n. 30*;  
anotações feitas com grafite  
e vestígios de tinta óleo sobre  
fichas de papel; 7,3 x 12,7 cm  
(cada); 2019- .



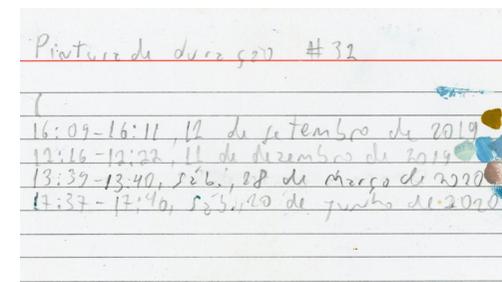
*Pintura de duração n. 31*; óleo sobre tela;  
20 x 30 cm; 2019- (trabalho em andamento).



*Pintura de duração n. 31*;  
anotações feitas com grafite  
e vestígios de tinta óleo sobre  
fichas de papel; 7,3 x 12,7 cm;  
2019- .



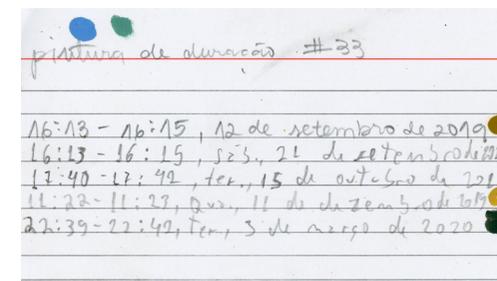
*Pintura de duração n. 32; óleo sobre tela;  
20 x 30 cm; 2019- (trabalho em andamento).*



*Pintura de duração n. 32;  
anotações feitas com grafite  
e vestígios de tinta óleo sobre  
fichas de papel; 7,3 x 12,7 cm;  
2019- .*



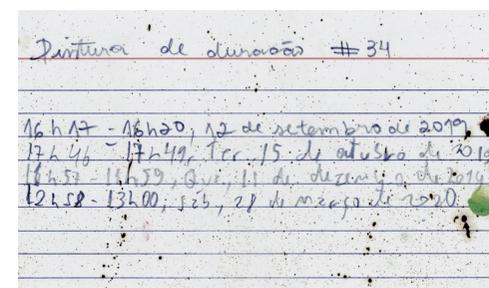
*Pintura de duração n. 33; óleo sobre tela;  
20 x 30 cm; 2019- (trabalho em andamento).*



*Pintura de duração n. 33;  
anotações feitas com grafite  
e vestígios de tinta óleo sobre  
fichas de papel; 7,3 x 12,7 cm;  
2019- .*



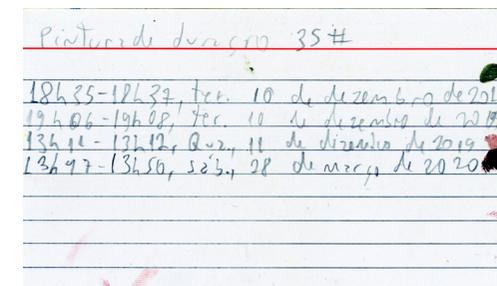
*Pintura de duração n. 34*; óleo sobre tela;  
20 x 30 cm; 2019- (trabalho em andamento).



*Pintura de duração n. 34*;  
anotações feitas com grafite  
e vestígios de tinta óleo sobre  
fichas de papel; 7,3 x 12,7 cm;  
2019- .



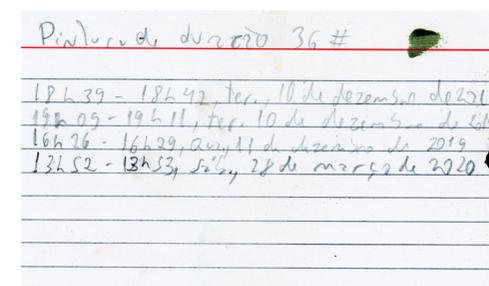
*Pintura de duração n. 35; óleo sobre tela;  
20 x 30 cm; 2019- (trabalho em andamento).*



*Pintura de duração n. 35;  
anotações feitas com grafite  
e vestígios de tinta óleo sobre  
fichas de papel; 7,3 x 12,7 cm;  
2019- .*



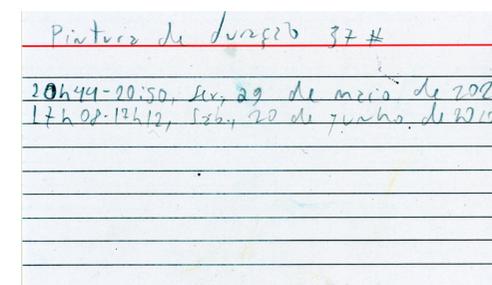
*Pintura de duração n. 36*; óleo sobre tela;  
20 x 30 cm; 2019- (trabalho em andamento).



*Pintura de duração n. 36*;  
anotações feitas com grafite  
e vestígios de tinta óleo sobre  
fichas de papel; 7,3 x 12,7 cm;  
2019- .



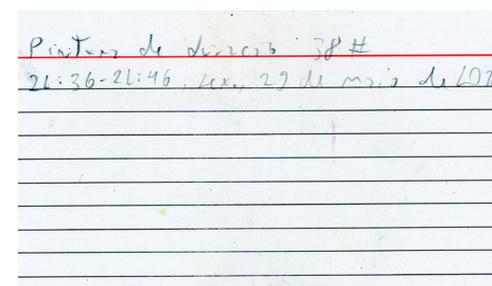
*Pintura de duração n. 37; óleo sobre tela;  
20 x 30 cm; 2020- (trabalho em andamento).*



*Pintura de duração n. 37;  
anotações feitas com grafite  
e vestígios de tinta óleo sobre  
fichas de papel; 7,3 x 12,7 cm;  
2020- .*



*Pintura de duração n. 38;* óleo sobre tela;  
20 x 30 cm; 2020- (trabalho em andamento).

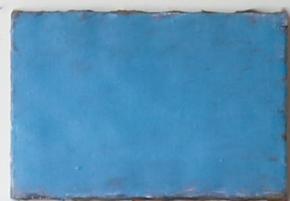


*Pintura de duração n. 38;*  
anotações feitas com grafite  
e vestígios de tinta óleo sobre  
fichas de papel; 7,3 x 12,7 cm;  
2020- .









Handwritten numbers: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.











## **apresentação**

### **um delicado empirismo**

No ensaio dantesco intitulado *A última viagem de Ulisses*, o escritor argentino Jorge Luis Borges tece algumas considerações sobre o enigmático relato — as palavras são suas — que Dante põe na boca de Ulisses, no qual este conta a Virgílio, depois de pedidos insistentes, como encontrou a morte. Em linhas gerais, ele nos diz que, mesmo depois de ter achado a tranquilidade na volta ao lar, o nobre capitão, já velho, lançou-se, novamente ao mar aberto, acompanhado dos poucos fiéis que ainda lhe restavam. Depois de arribarem à garganta onde Hércules instalara suas colunas, continuaram singrando em direção ao mundo sem habitantes, em direção aos mares antípodas, quando, depois de meses, avistaram uma montanha no horizonte, diante da qual seus ânimos se regozijaram. Porém, “Em pouco tempo”, como nos conta Borges, “sua alegria foi substituída pela dor, porque se armou uma tempestade que fez o navio girar três vezes, e na quarta afundou-o, como prouve a Alguém, e sobre eles cerrou-se o mar” (2011, p. 29). Encerrado o relato, o escritor argentino não demora a verificar alguns dos comentários mais comuns a esse trecho da *Divina Comédia*, os quais passam pela hipótese de que ele não seja nada mais do que um “adorno episódico”, ou mencionam a impossibilidade de que os homens possam chegar à parte inferior da Terra e, ainda, situam a fatídica catástrofe como mero destino de homem do mar. Borges chama atenção para o fato de Ulisses referir-se à sua façanha como insensata (*folle*), o mesmo adjetivo utilizado por Dante,

na selva escura, diante do extraordinário convite de Virgílio (*temo che la venuta non sia folle*). Uma repetição, ele nos diz, deliberada.

Em um contexto completamente diferente, a preocupação de Dante (autor e personagem) com a insensatez da viagem que empreende ao lado de Virgílio é mencionada por Jean Lancri, dessa vez chamando atenção para o meio-caminho, isto é, para o meio enquanto lugar por excelência do trabalho realizado pelo artista pesquisador. “Ao meio da jornada da vida, tendo perdido o caminho verdadeiro, achei-me embrenhado em selva tenebrosa.”, assim diz o trecho da Comédia citado por Lancri na conferência intitulada *Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade*<sup>1</sup>. A fim de definir como uma pesquisa em artes plásticas “estabelece sua diferença e marca seu território”, a conferência tece alguns comentários sobre o uso que se faz do conceito, segundo Lancri, trabalhado de maneira diferente nesse tipo de empreendimento que “opera, sempre, por assim dizer, entre conceitual e sensível, entre teoria e prática, entre razão e sonho”, e cuja originalidade reside na capacidade de “entrecruzar uma produção plástica com uma produção textual” (2002, p. 19).

Vale dizer que, no modo do artista-pesquisador trabalhar os conceitos, há, portanto, um lugar especial para a experiência, uma vez que seus conceitos tanto maior validade terão, quanto mais profunda-

1. A conferência fez parte do III Colóquio Internacional de Artes Plásticas realizado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2002, cujas apresentações foram publicadas no livro *O meio como ponto zero*, no mesmo ano, pela editora da universidade.

mente se originarem do interior de sua prática artística. Segundo nos diz Lancri, é por isso que “os conceitos utilizados pelos artistas plásticos nem sempre apresentam as características que os tornam válidos aos olhos de outros pesquisadores em Ciências Humanas”, uma vez que, para estes últimos, “com efeito, um uso contraditório dos conceitos é ordinariamente considerado redibitório”, o que não se daria do mesmo modo para os pesquisadores em arte, “pois estes sabem por experiência que a arte está do lado da contradição” (p. 29).

Eu diria que a ênfase dada por Lancri ao conceito em suas modestas proposições foi capaz de produzir uma das mais ricas determinações da especificidade da pesquisa em arte, contemplando de modo simples e direto a necessidade de que, apesar do velho debate que opõe a razão científica e a arte, esta seja compreendida finalmente como portadora de uma outra racionalidade, sem a qual não podemos seguir adiante. Parece-me que um bom gesto nessa direção passa pela tentativa de compreender, à maneira de Lancri com a noção de conceito, o modo como a noção de experiência atravessa os diversos registros do pensamento; como tal noção é, na verdade, responsável por determinar historicamente diferentes territórios, estatutos e a própria validade desse ou daquele campo do conhecimento. Se passarmos os olhos rapidamente em um dicionário de filosofia perceberemos que tal noção sustenta toda empresa do empirismo filosófico e científico, associada a uma noção compatível de intuição e à hipótese fundamental de que existiriam unidades empíricas elementares. Nesse contexto, seria necessário averiguar como a análise realizada por Kant na chamada “primeira crítica” foi responsável por retirar a experiência do fluxo dos acontecimentos comuns à torrente da vida anímica, situando-a como fonte do conhecimento efetivo, irreduzível à rapsódia de percepções sensíveis. Evidentemente, essas são águas profundas demais para adentrarmos numa mera apresentação, sobretudo se levarmos em conta o valor frequentemente oposto que a no-

ção de experiência adquire no terreno da arte. Seria necessário perguntar o que, afinal, estamos dizendo quando falamos, trivialmente, que esse ou aquele trabalho é fruto dessa ou daquela experiência, ou quando falamos que tal obra é fruto de experimentações, ou ainda, quando acreditamos ter uma experiência diante de uma pintura. Creio que, de modo indireto, a tese que o leitor encontrará pela frente habita o cerne dessas questões: seu objetivo não poderia residir noutro lugar senão na tentativa de *dar corpo a uma experiência*, mesmo que, para tanto, tenhamos que assumir o risco de abdicar daquele bom e velho distanciamento, tão caro às nossas instituições responsáveis por decidir os rumos do conhecimento.



Ora, logo nos perguntamos, mas que experiência, afinal de contas, é essa a qual se quer dar um corpo aqui? Trata-se, é claro, da experiência vinculada e decorrente do embate com uma produção artística e, mais especificamente, trata-se da experiência vinculada, indissociavelmente, a uma produção pictórica que, de tão importante para este texto, além de lhe dar uma razão, um nome, um sentido, antecede, literalmente, até mesmo esta apresentação que agora é redigida. *Trabalho das durações*, pois, é um título que, além de fazer uma singela homenagem ao *Trabalho das Passagens* (*Das Passagen-Werk*, 1982), a obra-prima de Walter Benjamin, refere-se às *Pinturas de duração*, série que iniciei em janeiro de 2017, quando esta Pesquisa de Doutorado completava seu primeiro semestre. De onde decorre, já, um fato curioso que vem a caracterizar, se não toda a pesquisa em arte, ao menos esta: o fato de que, ao iniciar a pesquisa, seu objeto ainda não existia; de que ele precisou ser alcançado, isto é, construído

fisicamente, depois de dada a partida. O que existia, não obstante, como foi dito acima, era a experiência de uma produção artística: um envolvimento com a pintura, um desejo de pintura. Uma relação que, no mais das vezes, recobriu-se de um caráter conflituoso e fora pontuada por negações, desistências, retornos e reencontros.

Parafraseando o pintor francês Georges Braque, poderíamos dizer que é realmente muito ruim quando a gente se dá conta de que é pintor, mas isso não seria de todo verdade. Embora minha relação com a pintura tenha se movimentado ao longo dos últimos anos, no espectro de um impasse, entre a busca pelo que pode ser feito e a desconfiança de que não há mais nada por fazer — impasse esse que reverbera não só o sentimento modernista de que nem tudo pode ser pintado, de que certas coisas ou modos de fazer simplesmente não são mais uma opção, mas também o sentimento essencialista de fim, que recobriu parte considerável do pensamento que herdamos do século XX — apesar de tudo, sempre permaneceu em mim uma vontade de pintura que foi, aos poucos, se revelando natural e calma, silenciosa e persistente. As *Pinturas de duração* são, como tentarei mostrar adiante, tanto o resultado desse impasse quanto sua superação. E, não por acaso, nelas tento reunir justamente duas das suas dimensões mais obliteradas pelo discurso modernista oficial, precisamente sua dimensão temporal e sua dimensão material<sup>2</sup>. Aspectos que, sem suspeitar, já

2. De acordo com Yve-Alain Bois, sobre os postulados do modernismo: “*The first postulate is that visual art, especially painting, addresses itself uniquely to the sense of sight. This idea was contemporaneous with impressionism and also with the beginnings of art history as a “scientific” discipline (it was a central premise of Adolf von Hildebrand’s and Konrad Fiedler’s*

writings, which in turn inspired Heinrich Wölfflin's *The Principles of Art History* (1915). The "tactile" that art history addresses is only the visual representation of tactility: matter does not exist for it except as in-formed, made over into form. The exclusion that proceeds from this (though it was stated even before the postulate of pure vision, going back to the distinction Gotthold Lessing made in his *Laocoön* [1766] between the arts of time and those of space) bears on the temporality within the visual and on the body of the perceiving subject: pictures reveal themselves in an instant and are addressed only to the eye of the viewer (1997, p. 25). "O primeiro postulado é que a arte visual, especialmente a pintura, se dirige unicamente ao sentido da visão. Essa ideia foi contemporânea do impressionismo e também dos primórdios da história da arte como uma disciplina "científica" (foi uma premissa central dos escritos de Adolf von Hildebrand e Konrad Fiedler, que por sua vez inspiraram Os Princípios da História da Arte de Heinrich Wölfflin de 1915). O "tátil" que a história da arte aborda é apenas a representação visual do tato: a matéria não existe para ela, exceto como in-formada, transformada em forma. A exclusão que provém disso (embora tenha sido afirmada antes mesmo do postulado da visão pura, voltando à distinção que Gotthold Lessing fez em seu *Laocoonte* [1766] entre as artes do tempo e as do espaço) limita a temporalidade dentro do visual e no corpo do sujeito que percebe: as imagens se revelam em um instante e são dirigidas apenas ao olho do espectador" (tradução nossa, 1997, p. 25).

me eram caros e mesmo fundamentais ao fazer pictórico que até então eu realizava (ou abandonava), e que somente me seriam revelados posteriormente, pela visita inesperada a uma exposição, por uma leitura casual e por um convite inusitado.

A primeira etapa desta tese, intitulada *A parte de Iberê*, tentará mostrar justamente o modo como uma visita inesperada a uma exposição de Iberê Camargo fora, em grande parte, responsável pelo conjunto de experimentos que acabaram dando início às *Durações*. Uma visita corriqueira, feita sem grandes pretensões ou expectativas, mas que serviu como ocasião para que a necessidade da pintura (de fazer pintura, de pensar pintura) se impusesse novamente na minha vida. Necessidade essa que se tornou ainda mais intensa em face do convite que recebi, cerca de um ano depois, para realizar uma mostra individual. Ora, se as expressões "minha vida", "eu realizava" e "individual", somadas ao uso recorrente da primeira pessoa do singular que será visto ao longo desta tese, causar no leitor a impressão de que se trata de uma escrita demasiadamente pessoal, subjetiva, ou mesmo solipsista, temo não poder remediar tal desconfiança. Ocorre que é precisamente o indivíduo, o sujeito, que encontra no estatuto da pesquisa em arte um equivalente da revolução Kantiana. O que significa dizer que a experiência a que se quer dar corpo

nesta tese é inseparável de uma existência singular. Por isso este texto precisou recobrir-se de um caráter ensaístico, corroborando a ideia defendida por Lancri, em suas modestas proposições, de que o trabalho do artista-pesquisador em muito se aproxima do gênero inventado por Montaigne, recolocando, a cada passo, a frase com a qual os *Essais* (1580) são encerrados: "Não fiz meu livro mais do que meu livro me fez". O ensaio, uma espécie de *workout*, como Jean Starobinski sublinha, é um "exercício" em que "o corpo", "cada afecção corporal", "os sentidos", "uma existência singular", estão em jogo, ou melhor, se relacionam "intimamente" com o texto, e vice-versa (2002, p. 48-52). O título *Trabalho das durações*, vale dizer, não deixa de se referir a essa ideia de exercício, no sentido físico da palavra, um verdadeiro *workout*. "Montaigne faz ensaio do mundo com suas mãos e seus sentidos", Starobinski continua, "Mas o mundo lhe resiste, e lhe é forçoso perceber essa resistência com seu corpo no ato da 'apreensão'. E, nesse ato, Montaigne sente, naturalmente, em primeiro lugar, o objeto, mas ao mesmo tempo percebe o esforço da própria mão" (2002, p. 52). Se substituíssemos, nos trechos acima, o nome "Montaigne" por "o artista", ou "o artista-pesquisador", teríamos uma boa definição do trabalho em arte e da pesquisa em arte. Afinal, se concordamos com Merleau Ponty, quando este, citando Paul Valery, afirma que "o pintor emprega seu corpo" (2004, p. 16), por que não concordaríamos com a ideia de que o pesquisador em arte também o faz?

Pois bem, isso me faz recordar que a experiência aqui em questão não é somente a experiência de realização de obras artísticas, mas também a experiência de reflexão teórica sobre esse fazer, isto é, a lida com um *corpus* teórico, não menos palpável do que aquele das próprias pinturas. Apesar de o modo como esta tese foi escrita se fundamentar na ideia de que a experiência pessoal do autor é um dado importante para a pesquisa,

seria um engano imaginar que essa mesma experiência pessoal pudesse constituir em si o fim da investigação. Neste caso específico, ela serviu como fio condutor inicial, sem objetivos claros, não linear, e, em alguns momentos, recoberto pelo caráter de percalço corriqueiro. É assim que são trazidos à tona os relatos de processos relacionados à minha prática artística, os questionamentos que a atravessam e as digressões teóricas que tentam adentrar não só nas perguntas, mas no porquê de fazê-las. Em outros termos, o que tentarei demonstrar é que os problemas centrais do trabalho precisaram ser conquistados ao longo do relato, situando a tese como um posto a ser alcançado. Nesse sentido, a função da primeira parte do texto é, precisamente, narrar os percalços poéticos e conceituais que tornaram possíveis tanto a prática artística que dá sentido à tese, quanto a prática teórica dela decorrente. Para tanto, não pude me furtar de lançar mão de trechos de anotações de diário e até mesmo de relatos inteiros. Os diários, a prática da anotação cotidiana, ofereceram, pois, um excelente material para a realização deste trabalho. Creio mesmo que poderia dizer, à maneira de Ricardo Piglia sobre os diários de Kafka (2006), que eles serviram para que eu pudesse ler, deslocado, o sentido, em outro lugar. Para entender o que vivia e o que estava por viver. Para tornar visíveis conexões, gestos e lugares. Funcionaram, portanto, como um verdadeiro laboratório, onde o que se produzia era o próprio corpo da experiência. Neles convergiram tanto os anseios poéticos quanto conceituais, de modo que a tese não deixa de mimetizá-los como um todo. A relação cotidiana que se apresenta nas *Durações*, por meio das fichas que registram as sessões de trabalho, as camadas de tinta, é, de certo modo, ela mesma, fruto não só de uma reflexão sobre um envolvimento inicial com a pintura, fragmentado, cheio de abandonos e retomadas, intervalos e discontinuidades, mas também uma tentativa de esposar, na pintura, uma prática de

escrita de diário que já se fazia presente em meu dia-a-dia. Uma prática que permite ver que, assim como as pinturas levaram às questões teóricas da tese, e mais precisamente à investigação sobre o conceito de *espessura* — de que nos ocuparemos na segunda metade da primeira parte e em toda a segunda parte da tese —, certas leituras e questões conceituais foram responsáveis também pela conformação das pinturas. Isto é, fazendo com que a tese mimetizasse, em certa medida, as minhas anotações de diário, tento mostrar o modo como ambas as práticas em questão, uma prática poética e outra teórica, alimentaram-se mutuamente.

O principal exemplo talvez se manifeste no relato que faço da leitura de um comentário crítico de Luis Camilo Osório sobre a obra de Iberê Camargo. Isso porque além dessa leitura casual me levar a assumir um interesse em realizar uma pintura cuja questão central fosse o tempo, e não o espaço, ela me levou também ao cerne da pesquisa teórica da tese, ao me fazer observar com mais atenção autores como Hubert Damisch e Yve-Alain Bois. Daí surge o embate com a questão sobre “o que significa, para um pintor, pensar?”, levantada por Damisch no livro *Fênetre jaune cadmium* (1984, p 59), uma pergunta que permanece de pano de fundo de toda a tese, mas que nunca é tratada ou respondida abertamente, funcionando mais como ponto de fuga e motor de algumas reflexões. Trata-se de uma questão fundamental para a pesquisa em arte como um todo, devido ao modo com que rapidamente (inevitavelmente) desliza para um questionamento maior sobre o que significa, para um pintor (mas poderia ser, também, para um poeta, para um artista, de modo geral), escrever sobre seu trabalho, explicar o seu trabalho, elaborar, enfim, uma tese sobre seu trabalho.

Este texto também é, sem dúvidas, uma tentativa de responder a esse questionamento, mas de oferecer uma resposta, porém, limitada. Uma resposta que não busca ter validade para outros casos além do nosso, especificamente. E, sobretudo, este trabalho é uma tentativa de responder a esse

questionamento levando em consideração aquelas qualidades que não podem ser faladas, mencionadas por Gerhard Richter ao nos lembrar do fato da pintura ser, em si, uma outra forma de pensamento. Uma constatação semelhante àquela elaborada por Francis Ponge em *Métodos* (título irônico, por excelência), a qual remete à ancestralidade do problema, mencionando a ocasião em que Sócrates desdenha dos poetas, depois de perguntar-lhes o que queriam dizer com seus poemas e não obter respostas convincentes: “Que mais esse procedimento ressalta senão (desculpem) uma certa tolice de Sócrates? Que ideia, perguntar a um poeta o que ele quis dizer. Não fica evidente que se ele é o único a não poder explicá-lo, é porque não poderia dizê-lo de outro modo (senão, com certeza, o teria feito)?” (1997, p. 41). O que serve para dizer que nos encontramos, se tivermos sorte, diante da tarefa, sublinhada por Louis Marin, de “transcrever essa espécie de rumor” que temos na cabeça quando estamos diante de uma pintura (e, por que não dizer, quando estamos fazendo um quadro, quando estamos com os pincéis na mão), de escolher os instrumentos necessários para fazer a travessia da pintura para o discurso e do discurso para a pintura.<sup>3</sup>

A segunda parte desta tese, intitulada *Tratactus factura, ou, simplesmente, Tratado da pincelada*, é, nesse sentido, a parte em que com mais liberdade e ênfase busco uma verdadeira transcrição, uma equivalência possível, entre as pinturas e o texto. Trata-

3. Refiro-me ao comentário escrito no *post-face en guise d'introduction*, que apresenta o esforço realizado pelo estudioso francês no livro *Détruire la peinture* (1997, p. 7-8): “*Il transforme de la peinture en discours, il la détourne dans du langage: une espèce de magie ou de rhétorique qui risque, à chaque instant, détourner ce que tous peuvent voir en ce qu'un seul peut se dire, du langage privé [...] autobiographie si l'on veut, mais au*

*sens de Benveniste, c'est-à-dire énonciation écrite de je e de moi. [...] La voici: transcrire cette espèce de rumeur que j'ai, que vous avez, dans la tête, quand je (vous) regarde des tableaux, ce 'bruit' charie un bout de poème, un fragmente d'histoire, un morceau d'article, une référence interromptu, etc., un bruit qui n'est là que pour adoucir la souffrance qu'est indissolublement le plaisir de voir – muet – (la jouissance?) des forms e des couleurs sur la toile assemblées. [...] Mais il fallait transcrire cette rumeur, écrire, donc nécessairement emprunter des détours, des traverses, choisir des procédés, des instruments pour faire lire, rendre lisible ce bruit: digressions, anacoluthes, parataxes, asyndètes, tout un arsenal de ruses et de pièges pour qu'un discours traverse de la peinture, pour que des tableaux traversent du langage...”.* “Ele transforma a pintura em fala, tornando-a linguagem: um tipo de mágica ou retórica que corre o risco, a todo momento, de desviar o que todos podem ver para o que se pode dizer, da linguagem privada [...] autobiografia, se quiser, mas no sentido de Benveniste, ou seja, declaração escrita de mim e do eu. [...] Aqui está: transcreva esse tipo de rumor que eu tenho, que você tem em sua cabeça, quando eu (você) olho para pinturas, esse ‘barulho’ que carrega um pouco de poema, um fragmento de história, um pedaço de artigo, uma referência interrompida etc., um barulho que só existe para amenizar o sofrimento que é indissolúvelmente o prazer de ver - silencioso - (o gozo?) das formas e cores juntas sobre a tela. [...] Mas era necessário transcrever esse rumor, escrever, portanto, necessariamente desviar, escolher processos, instrumentos para fazer leitura, tornar legível esse burburinho: digressões, anacolutos, parataxes, assindetos, todo um arsenal de truques e armadilhas para um discurso passar através da pintura, para que as pinturas cruzem a linguagem ...” (tradução nossa).

-se de um longo capítulo composto de fragmentos que, como o título sugere, contornam questões ligadas à noção de fatura pictórica, e, conseqüentemente, à noção de espessura (construção material da pintura). Em outros termos, trata-se de uma miríade de fragmentos tomados de empréstimo da tradição pictórica (o material consultado compreende textos que vão desde Plínio, o velho, até recentes entrevistas com pintores contemporâneos como Luc Tuymans e Michael Borremans) a respeito da noção de pincelada, entremeados por alguns comentários interpretativos, apontamentos sobre as *Pinturas de duração*, tentativas de definição do conceito de espessura, anedotas das vidas dos pintores e alguns fatos históricos. Esse material foi organizado de modo a oscilar despreocupadamente entre a linearidade e a descontinuidade. Ali a nossa singela homenagem ao *Trabalho das passagens*, de Benjamin, já presente no título desta tese, adquire também outros contornos, uma vez que seu método de escrita, evidentemente, servira-nos de referência. Daí provém, inclusive a escolha do termo “tratado” para o título do capítulo, um gênero muito mais caro a Benjamin do que qualquer outro. Segundo Marc Berdet, no artigo *Como Walter Benjamin escrevia*, “Enquanto o sistema tenta aprisionar a verdade em suas redes, o tratado a copia, a imita: ele segue o movimento da verdade, reproduz seus gestos e a traduz no papel”. Ora, como o leitor verá, as *Pinturas de duração* são também uma reunião de fragmentos da tradição

pictórica, um catálogo de faturas tomadas de empréstimo da tradição; sua própria construção se dá de modo fragmentado no tempo, com inúmeras sessões de trabalho. O *tratado da pincelada* nada mais é do que um esforço de mimese, uma tentativa de imitar algumas características das pinturas. E é precisamente por isso que os fragmentos textuais que o compõem são assumidos duplamente em função do seu caráter material e da potência de imagem que sua justaposição insinua. Para essa tarefa, não poderia existir exemplo melhor do que o oferecido por Walter Benjamin. Segundo Rolf Tiedemann, guiada por uma espécie de “delicado empirismo”,

[...] a experiência benjaminiana procurava preservar um contato imediato com o comportamento mimético. Ele se preocupava com um “saber sensível” “que não apenas se alimenta daquilo que se apresenta sensível aos seus olhos, mas também consegue apoderar-se do simples saber e mesmo de dados inertes como algo experienciado e vivido” (e°, 1). Em lugar dos conceitos, surgiram as imagens [...] (2007, p. 18).

Não obstante, Benjamin afirma, em um célebre trecho das *Passagens*, não ter nada a dizer, apenas a mostrar. O escritor J. M. Coetzee, no ensaio *As maravilhas de Walter Benjamin* explica isso de modo formidável:

A grande inovação do *Trabalho das passagens* estaria em sua forma. Funcionaria sobre o princípio da montagem, justapondo fragmentos textuais do passado e do presente na expectativa de que eles, faiscando entre si, iluminassem uns aos outros. Assim, por exemplo, se o item 2.1 da convoluta L, que se refere à abertura de um museu de arte no Palácio de Versalhes em 1837, for lido em conjunção com o item 2.4 da convoluta A, que delinea a transição das passagens para as lojas de departamentos, então a analogia “o museu está para a loja de departamentos como a obra de arte para a mercadoria” idealmente irá lampejar na mente do leitor.

Ora, é preciso dizer que tanto as *Pinturas de duração* quanto nosso *Tratado da pincelada* funcionariam também sobre o princípio da montagem, justapondo fragmentos textuais e pictóricos (e sobrepondo camadas de tinta) do passado e do presente na expectativa de que eles, faiscando entre si, iluminem uns aos outros. Também no nosso esforço, o conhecimento (a verdade) somente pode acontecer em lampejos, no encontro entre frag-

mentos de texto, nas coincidências entre autores de épocas diferentes, nos rápidos vislumbres de atravessamentos entre coisas pintadas e coisas escritas, e, principalmente, no mistério de uma pincelada ou de uma nuance de cor. Vale mencionar, ainda, que em meio às notas teóricas que compõem o tratado não faltam aquelas que são contraditórias entre si ou simplesmente incompatíveis. Por vezes, nos falta também fôlego poético, e o máximo que conseguimos é realizar apontamentos rápidos sobre leituras, ou metáforas frouxas e inconsistentes. Apesar do esforço que envolveu a redação deste trabalho (e talvez devido a ele), não foi possível evitar que seu ritmo adquirisse um ar de incompletude, como algo que nunca chega plenamente a se realizar, o que se deve, provavelmente, a uma fraqueza teórica, mas talvez seja efeito do próprio intento de aproximação das pinturas, ou de um fazer pictórico que, à sua maneira, está sempre se refazendo, se negando e se acumulando.



Iniciei esta apresentação mencionando o ensaio escrito por Borges e gostaria de retornar a ele, brevemente. A hipótese levantada pelo autor argentino nesse texto é a de que o empreendimento insensato de Ulisses assemelhar-se-ia ao empreendimento realizado por Dante (autor e personagem). Indeciso sobre a realização do seu poema, ele teria, “talvez de forma não intencional e sem dar-se conta do fato”, simbolizado um conflito mental “na trágica fábula de Ulisses” (2011, p. 32). Segundo Borges, Dante muito hesitou sobre sua capacidade de compor a *Divina Comédia* e, de modo semelhante, o protagonista que recebe seu nome considerava-se indigno de visitar os três além-mundos. Tal conformidade, no entanto, implica numa

pequena, mas significativa nuance: “A ação de Ulisses é indubitavelmente a viagem de Ulisses, pois Ulisses não é mais que o sujeito de quem se apregoa essa ação, mas a ação ou empresa de Dante não é a viagem de Dante, e sim a execução de seu livro” (p. 30-31). A diferença, como Borges nos recorda de modo fascinante, implica na percepção de que a execução do livro é o que acaba por dar a Dante, um fim diferente do fim de Ulisses na travessia dos tempestuosos mares antípodas. O livro é o que salva o autor da morte.

Gostaria, no ápice destas elucubrações, de simplesmente fazer minhas as palavras de Sören Kierkegaard, quando este abre a famosa obra *Temor e Tremor* (1843), dizendo então que:

O presente autor de modo algum é um filósofo. Não entendeu qualquer sistema de filosofia, se é que existe algum ou esteja terminado. O seu fraco cérebro já se intimida suficientemente ao pensar na estupenda inteligência que é preciso a cada um, especialmente hoje, quando toda gente faz alarde de tão prodigiosos pensamentos. [...] O presente autor de modo algum é um filósofo. E, sim, *poetice et eleganter*, um amador que não redige sistemas nem promessas de sistemas; não é culpado de tal excesso nem a ele se consagrou (2008, p. 3).

Creio, porém, que tomar essas palavras emprestadas seria fugir demasiadamente do intento que agora apresento. Mesmo assim, fiz questão de redigi-las aqui e receio que deveria acrescentar, ainda, que o faço em busca de que tais palavras sejam capazes de salvar, desde já, meu empreendimento.







## a parte de Iberê

*Sometimes I see it and then I paint it. Other times I paint it and then I see it.*

Jasper Johns

*Mas o que seria de Sísifo, se não fosse obrigado pelos infernos a rolar a sua pedra, e do pintor se não sentisse mais a compulsão de pintar, de pintar sem trégua? Seriam ambas criaturas sem destino, dentro deles cavar-se-ia um imenso vazio. Bendigo, pois, o destino de um e de outro.*

*Que este se cumpra até os seus últimos dias, que Sísifo seja Sísifo, que o pintor seja um pintor.*

Iberê Camargo



Sexta-feira, 18 de agosto de 2017

Estou sentado na mesa redonda que fica na sala do meu apartamento. Observo as pinturas que tenho feito desde o início deste mês. Elas estão na parede à minha frente. São, ao todo, treze. São todas feitas com tinta óleo, algumas sobre linho outras sobre algodão. Todas têm o mesmo formato, 20 cm x 30 cm, entretanto, algumas parecem maiores e outras menores. Nesse horário, por volta das cinco da tarde, a parede é alvejada por uma luz amarela, lavada, filtrada pelas árvores que ficam em frente ao prédio e pelo formato da janela, que é o de um retângulo. O resultado são nuances de luz

mais ou menos intensas, desenhos de sombra sutis, brilho e luminosidade nas superfícies das pinturas, gotículas de brilho ascendendo, iridescentes, cores acesas, difusas, desde dentro das telas. A matéria não pode ser mais presente. A parede é suja, possui marcas de carvão, tinta, móveis que nela estiveram enconstados, furos de pregos etc. Vejo também a mesa onde trabalho: pincéis sujos, bisnagas de tinta, garrafas com solventes e óleos, placas de vidro que servem de paleta, régua, esquadros, fitas. Uma luminária esmaltada de preto faz sombra em uma pintura verde acinzentada. Agora, na verdade, a sombra é só uma mancha que se confunde com a tinta. Qual o começo da sombra? Qual o fim da mancha de tinta? A luz se vai sem pressa e tudo fica menos sólido, mais preguiçoso, penso. Até que no canto esquerdo uma tela amarela enrijece. Consigo ver cada pedaço dela, cada golpe de espátula, o próprio grão do linho empapado pela cor. Agora ela é a maior pintura da sala, a escala muda de repente. Por que ela me vem assim? Por que meus olhos a recebem de jeito? Agora ela está esfriando e ficando mais dura ainda. Se olho por muito tempo parece estar em movimento. Ou será minha cabeça? Meu olho? As células do meu olho! É isso a matéria? As células do meu olho tremendo diante dessa tela amarela, tudo nela, a suavidade da superfície, a crueza do brilho, o deslimite das áreas, a superfície ora clara, ora escura, seu leve destaque da parede, seu volume escultórico, o ar entre eu e ela, o clima quente, a luz crepuscular, as outras pinturas do lado, menores agora, os pregos sem nada pendurado, a sombra esfumada que desce do teto, essa meia penumbra atrás de mim, o cheiro do meu chá, o cheiro da tinta óleo, enfim, tudo a um só tempo, o sol que se vai, a terra! Será isso a pintura diante de mim? Toda essa completude de relações é parte da sua dimensão sensível, de sua carne? Uma carne que recebe o olhar atravessado do tempo? Já está quase escuro. O piso da minha sala, feito de taco, vira um marrom profundo. As pinturas vão ganhando cada vez mais presença, até serem só presença. Uma extensão que vibra. As cores já quase não são visíveis. Talvez nessa hora a pintura seja mais plenamente ela mesma. Quando

não se vê facilmente e é preciso o esforço de todo o corpo. Sua presença é sentida. Na parede oposta à janela a noite já se instalou. Uma outra pintura, grande, preta, opaca (seria correto dizer profundamente opaca?), se transformou num buraco. Vejo à minha frente, com dificuldade, meu cavalete, uma mesa auxiliar de madeira com um caderno de desenhos aberto em cima. O gaveteiro escuro onde guardo minhas tintas. Agora mal enxergo minhas mãos. Me esforço para ver, pendurado na parede, um conjunto de fichas de papel. É nelas que anoto as durações. Cada sessão de pintura de cada tela, cada uma dessas que estão na parede. Algumas recebem uma camada em uma sessão de 10 minutos, cinco minutos, três, um. Outras, várias camadas de 3, 8, 15, 50 minutos, 2 horas, enfim, assim por diante. As pinturas estão na minha frente, mas quase não as vejo. São só presenças, umas mais pesadas, mais densas, mais espessas, outras mais leves, mais sutis, mais finas. Seus tempos são diferentes. Ou serão meus cada um desses tempos, cada uma dessas durações? Já não consigo enxergar nada, o caderno onde escrevo parece estar a três quilômetros dos meus olhos. Dou um gole no chá. Está bom, penso, dou mais um gole, me levanto e acendo a luz.





## 1. a pintura como vontade

4. Ver, por exemplo, o vídeo *Iberê Camargo em processo*, publicado em 2008 no Youtube, pelo canal da extinta editora Cosac Naify: [https://www.youtube.com/watch?v=sYV-Dk-L3bBQ&ab\\_channel=CosacNaify](https://www.youtube.com/watch?v=sYV-Dk-L3bBQ&ab_channel=CosacNaify). Disponível online. Acesso em 19/06/2018.

Creio ter comprado o livro *Dialogos com Iberê Camargo* nos primeiros meses de 2013 e lido-o imediatamente. Trata-se de uma coletânea de escritos sobre o pintor, organizada por Sônia Salzstein. Estava fascinado pela obra de Iberê Camargo, mas não me recordo exatamente por qual motivo. Lembro-me que havia algo relacionado ao seu modo de pintar, mencionado por vários estudiosos de sua obra e visível nos vídeos que o mostram em ação, nos quais é notável a maneira como o pintor remove e adiciona tinta à tela<sup>4</sup>. Em um velho caderno, numa anotação de outubro de 2013, afirmo que estou lendo seus escritos publicados no título *Gaveta dos Guardados*. Na nota revelo me sentir incomodado por sua melancolia e sua solidão. Escrevo, no entanto, que ele “sem dúvidas expressa com propriedade o significado do embate fundamental da pintura”. Em seguida, copio em meu caderno um trecho do livro em que Iberê afirma nunca se satisfazer com o que faz e considerar-se “um homem a caminho”, um trecho

presente nas páginas 188 e 189, segundo consta no caderno. Afora essas anotações, não há nada escrito sobre o artista, até que em uma nota de 16 de fevereiro de 2016 seu nome torna a aparecer. No início daquele ano, eu havia lido novamente, dessa vez tomando notas, o livro organizado por Salzstein motivado por visitas recentes à exposição *Um trágico nos trópicos*, uma retrospectiva da obra de Iberê Camargo realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília, entre novembro de 2015 e janeiro de 2016. Sobre a exposição, em 18 de março de 2016, escrevi assim:

No ano passado, procurei realizar alguns trabalhos em fotografia e vídeo, não somente para experimentar outras linguagens, mas também para me afastar da prática da pintura [...]. Eu estava, por assim dizer, “brigado com a pintura”, me sentindo incapaz de acreditar nela e de dar-lhe algum seguimento. Essa briga, que se estendeu da segunda metade de 2014 até o começo deste ano, foi interrompida pelas visitas que realizei à exposição de Iberê Camargo no CCBB.

Essa é a única menção que faço à mostra de Iberê nas minhas anotações daquele ano. Seu nome, porém, aparece diversas vezes, quase sempre associado à leitura dos *Diálogos*. Foi nesse livro que me deparei com o texto *Iberê Camargo e a dimensão experimental da pintura*, de Luiz Camillo Osorio. Nesse texto encontrei uma citação de Hubert Damisch, que me levou à descoberta da pergunta “o que significa, para um pintor, pensar?”, após uma pesquisa na Internet que me permitiu chegar à resenha escrita por Yve-Alain Bois sobre o livro *Fenêtre jaune cadmium*. No texto de Osorio deparei-me também com uma questão que seria fundamental para que no início de 2017 eu iniciasse a série *Pinturas de duração*, interrompendo um hiato de mais de dois anos na minha produção pictórica. A questão a que me refiro aparece em uma anotação de fevereiro de 2016, sem dia específico, que transcreve o seguinte trecho: “A pintura só pode ser abstrata em Iberê depois de se assumir como materialidade pura — a abstração não é uma forma ideal, nem tampouco é informal, mas é uma ação que se faz forma, uma formalização. A dimensão sensível dessa pintura é o tempo, não

o espaço” (OSORIO, 2013, p. 73). Tal fragmento inaugurou um período de cerca de um ano em que minha única preocupação, o único pensamento capaz de tirar meu sono estava ligado de algum modo à vontade crescente de me posicionar, por meio da pintura, isto é, pintando, em relação à ideia de que a dimensão sensível da pintura poderia ser o tempo, e não o espaço. Não se tratava, naquele momento, de reconhecer a falência de uma divisão como essa, entre as artes do tempo e as artes do espaço, ou mesmo suas profundas consequências — o que, na verdade, eu só viria a compreender depois — mas de fazer uma pintura cujo centro, ao redor do qual todo o resto se organizaria, fosse uma relação com o tempo. Uma relação que deveria se dar de um modo entranhado à própria materialidade da pintura, pensada nos termos da tradição da pintura de cavalete, do quadro e da tinta a óleo. Em outros termos, minha vontade era fazer uma pintura em que a questão central fosse não a forma, e as relações entre as formas, mas o tempo e sua relação com a matéria, nesse caso, a tinta a óleo e a tela. Em minhas anotações de 2016 cujo assunto é a pintura, esta aparece rodeada recorrentemente por termos como “vontade”, “querer”, “pensamento”, “tempo”, “matéria” e “envolvimento”.



Ao folhear um caderno mais antigo, descubro surpreso que já em novembro de 2015, no dia 24, há uma menção à mostra de Iberê, fato esse que desmente o que foi dito acima, a respeito de seu nome só voltar a aparecer em meus cadernos em 2016, associado à nova leitura dos *Diálogos*. Nele está escrito assim: “A pintura continua me interessando, a visita à exposição do Iberê me fez perceber isso [...]. Mas a pintura ainda deve surgir de den-

tro do meu pensamento e da minha prática de modo espontâneo; sinto que tudo que pintei até hoje não é nem verdadeiro, nem meu”. Na anotação do dia seguinte a reflexão continua de forma ainda mais espantosa: “Sinto que estou me reconciliando com a pintura”, está escrito, “Mas se for retomá-la, deve ser como começar tudo de novo [...]. A pintura me interessa pela forma como entrelaça tempo e matéria”. Ora, ao ler esses fragmentos de novembro de 2015, fica claro que já num primeiro momento a exposição me causou um forte impacto, que deu lugar a uma série de reflexões em torno do lugar da pintura na minha trajetória: questiono-me, relutante, se devo retomá-la ou não, ao mesmo tempo em que nego tudo que já fiz. Ao perscrutar meus cadernos, agora com maior minúcia, verifico que não há registros anteriores àquele feito em 2016 do trecho de Osorio acima citado, o que leva à hipótese de que, se por um lado sua descoberta motivou minha busca por uma dimensão temporal e material da pintura, por outro, essa busca já tinha lugar no meu pensamento.



Apesar de ter ensaiado, ponderado e planejado uma volta à pintura desde novembro de 2015, ela somente aconteceu no início de 2017, e não porque todo esse período fora necessário para a elaboração conceitual, formal ou estrutural da série *Pinturas de duração* — o que não deixa de ser verdade —, mas, sobretudo, porque demorou para que a realidade externa fosse capaz de sobrepujar o estado de hesitação no qual me encontrava até então. Isso somente ocorreu em meio aos preparativos para a mostra individual que realizei na Alfinete Galeria, em Brasília, em maio de 2017,

graças à participação decisiva do curador da exposição, o escritor Renato Lins. Ao longo das conversas que antecederam a abertura da mostra, minha irresoluta produção pictórica foi um assunto inadiável. Vale mencionar que se tratava da minha primeira exposição individual, de modo que seria difícil imaginar que ela pudesse prescindir do meu envolvimento com a pintura, certamente o traço mais marcante da minha breve trajetória artística. Meu objetivo, no ápice dos meus anseios, era produzir uma exposição que negasse sub-repticiamente esse passado, para dar ensejo a uma solução mais fácil e menos consequente. Com ajuda de Renato, que me pedira para colocar ao menos uma pintura na mostra, percebi que estava na hora dar algum corpo, embora não soubesse que corpo seria esse, às preocupações relativas à pintura que até aquele momento restavam encurraladas em anotações e reflexões (do tipo que nos acompanha pelas noites adentro), em algum lugar entre a vontade e a promessa de uma pintura que eu mesmo teimava em não realizar. De certo modo, o que acontecia comigo pode ser comparado ao que acontece na pequena prosa *The unending gift*, de Jorge Luis Borges. A história conta que um pintor havia prometido um quadro ao narrador da história, aparentemente, o próprio Borges. “Agora, em New England, fico sabendo que ele morreu. Senti”, ele diz, “como outras vezes, a tristeza de compreender que somos como um sonho. Pensei no homem e no quadro perdidos”. Inconformado, Borges assevera que somente os Deuses podem prometer, “por serem imortais”. Ele pensa, com ar melancólico, no espaço que o quadro ocuparia em sua casa. Não sabemos quanto tempo depois, se o tempo de um suspiro ou de uma volta da terra, mas, simplesmente, “Depois”, ele pensa que “se [o quadro] estivesse ali, com o tempo seria apenas uma coisa a mais”, um dos “hábitos da casa”, uma coisa comum, sem a coloração ilimitada, “capaz de qualquer forma” que agora ele tem em sua imaginação. Na história

de Borges, o fato de o quadro não existir fora do seu pensamento é como uma dádiva. Na história do pintor, por outro lado, é o sinal de que ele está morto. Não fosse essa a ocasião, sua promessa não cumprida apenas significaria que ele não teve coragem de sujar as mãos de tinta.

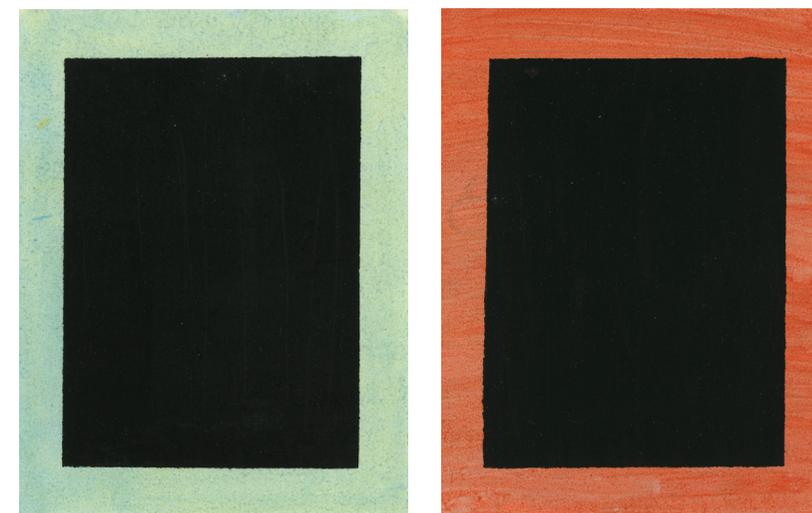


Nos meses que antecederam minha mostra individual, a qual realizei em Brasília, ocupei-me, como havia dito, da elaboração conceitual, formal e estrutural da série *Pinturas de duração*. Ocupi-me, portanto, de finalmente dar algum corpo às diversas reflexões e anseios relacionados à pintura, a uma pintura ainda sem nome, a algo mais próximo, talvez, de uma vontade de novamente fazer pintura, que vinha carregando, não sem receios ou dúvidas, comigo.

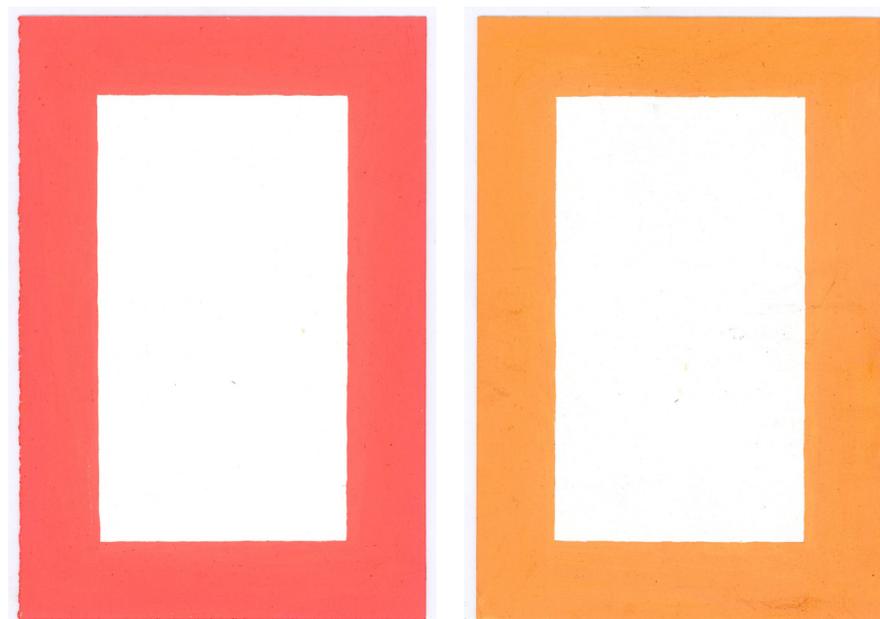
Agora, pensando melhor, não posso evitar de desconfiar que este modo de dizer, “elaboração conceitual, formal e estrutural”, soe, além de um tanto pedante, demasiadamente superficial. O que seria, afinal, uma elaboração conceitual? Qual a diferença entre formal e estrutural? Se são todas separadas, qual delas vem primeiro? Como uma se relacionaria com a outra? A desconfiança se justifica mais ainda devido à natureza das anotações de diário que realizei naquele período. O que observo enquanto releio meus cadernos é que minha busca era menos de uma elaboração conceitual ou formal, do que o ruminar de uma vontade, de uma forte demanda interna, que mais se assemelha a uma espécie de pulsão do que

5. Nas passagens dos diários que analisei para a redação desta tese, relativas ao período que vai de 2013 a 2018, não constam soluções e relatos que levam de modo claro e estruturado ao desenvolvimento das *Pinturas de duração*. Em nenhuma delas são relatadas escolhas e tentativas explícitas de caráter prático.

a uma sequência de atitudes puramente lógicas e deliberadas<sup>5</sup>. Vasculhando agora meus cadernos de desenhos, rascunhos e estudos esse ponto de vista se torna ainda mais palpável. Numa sequência de estudos feitos em 2014 com óleo sobre papel alguns aspectos que se tornariam centrais nas *Pinturas de duração* começam a aparecer. É o que observamos nas figuras 28, 29, 30 e 31, nas quais vemos o jogo de tensões entre figura e fundo se confundir com uma tensão entre a primeira camada de tinta e a segunda (no caso das figuras 28 e 29), ou entre o suporte, o papel, e a primeira camada de tinta (no caso das figuras 30 e 31). Nas primeiras, uma mesma tonalidade de preto foi aplicada de modo semelhante em mais de um papel já coberto com uma fina camada dessa ou daquela cor. No segundo caso, a própria cor do papel se relaciona com a cor e as qualidades de uma primeira camada colorida.



Figuras 1 e 2:  
*Estudos sem título*;  
óleo sobre papel;  
20,3 x 15,5 cm;  
2014.



Figuras 3 e 4: *Estudos sem título*; óleo sobre papel; 22,7 x 15,5 cm; 2014.

Alguns dos estudos demonstram, mesmo que de modo tímido ou despretensioso, certa disposição para os aspectos sensíveis da pintura, para os caprichos do movimento do pincel, das tonalidades e da fatura da tinta, como é o caso nas figuras 5 e 6, ambas caracterizadas também por divisões formais deduzidas efetivamente do próprio feitio dos suportes. Em meio aos estudos em óleo sobre papel que realizei no final de 2014 estão presentes também os resultados de uma retomada de algumas dessas pinturas, que depois de alguma reflexão percebi terem sido realizadas no início de 2016, contrariando o que disse acima, sobre não ter pintado ao longo desse ano. De fato, meu receio em retomar a pintura não impediu que logo no início de 2016 eu retornasse a esses estudos feitos dois anos antes e retocasse, ou mesmo, modificasse completamente alguns deles. Agora, enquanto escrevo,



Figura 5: *Estudo sem título*; óleo sobre papel; 22,7 x 15,5 cm; 2014.



Figura 6: *Estudo sem título*; óleo sobre papel; 22,7 x 15,5 cm; 2014.

me recordo que agi completamente envolto pela atmosfera que a então recente visita à mostra de Iberê Camargo havia formado em meu pensamento, de modo que no furor do momento sequer fui capaz de tomar provisões — comprar novos materiais, preparar novos suportes para pintar —, atuando ainda com certa apreensão sobre o material que já possuía. É característica dessa tentativa uma tensão ainda maior entre as camadas inferiores e superiores de tinta que dessa vez receberam um tratamento contrastante, com o uso de massas robustas, realizadas individualmente em cada estudo, numa relação conflituosa com seus respectivos fundos (figuras 7, 8, 9). Somente um desses novos estudos (ver figura 10) recebera um tratamento que se assemelha àquele dado aos estudos anteriores, no sentido da configuração formal derivada do formato do papel, muito embora, nele o retângulo acrescentado por cima da camada antiga tenha sido feito não com um acabamento coeso e opaco, apresentando por sua vez tonalidades, transparências e áreas inacabadas, além de uma mancha acidental que atravessa quase todo papel formando uma espécie de linha matéria que se insinua acima das outras camadas. Apesar do seu fundo ser formado por um movimento decrescente, partindo do retângulo inferior até a tira superior, de formas retangulares esverdeadas interrompidas por faixas não pintadas, o entrelaçamento alcançado pelo jogo de transparências e opacidades do retângulo cinza, pela interrupção de sua área próxima à

faixa superior verde, pelo resultante isolamento dessa tira e pela horizontalidade do rastro acidental de tinta impede, ou ao menos dificulta, que possamos afirmar que a faixa mais fina está mais distante.



Figura 7: *Estudo sem título*, óleo sobre papel; 22,7 x 15,5 cm; 2014-2016.

Figura 8: *Estudo sem título*; óleo sobre papel; 22,7 x 15,5 cm; 2014-2016.

Figura 9: *Estudo sem título*; óleo sobre papel; 22,7 x 15,5 cm; 2014-2016.

Figura 10: *Estudo sem título*; óleo sobre papel; 22,7 x 15,5 cm; 2014-2016.

Em outro estudo realizado no início de 2016, a relação entre camadas de tinta e planos reaparece de outra forma. Trata-se da única peça daquele período que não foi feita sobre algum dos estudos de 2014; dessa vez, foram utilizados papéis de desenho não exatamente apropriados para o uso de tinta. O que se dá então é uma operação simultânea de colagem e pintura, na qual temos justapostos dois planos retangulares constituídos por papéis de um tom levemente ocre que receberam uma camada fina e difusa de tinta branca. Vemos nas laterais desses papéis interrupções na cobertura de tinta que sugerem a utilização de fitas adesivas para fixação dos papéis em alguma superfície de trabalho, provavelmente uma mesa. Apesar de fina, a camada de tinta é caracterizada por um aspecto de mancha, na qual são visíveis marcas de pinceladas. Sobreposto a esses dois papéis amarelo-ocres há um

terceiro papel de cor branca no formato retangular, semelhante ao retângulo formado pelos planos inferiores, só que em menor tamanho e posicionado no centro. Dentro desse papel branco há outro retângulo, sendo este pintado, de cor azul. Assim como nos papéis anteriores, vemos uma tinta branca um pouco transparente aplicada em quase todo o plano, cobrindo o retângulo azul e a parte que sobra do papel branco. Vemos também as mesmas interrupções geradas pelo uso de fitas adesivas, porém elas, claramente, não têm nenhuma função prática real, surgindo deliberadamente como elementos da composição. Ocorrem relações de espelhamentos e descontinuidades na configuração dessa peça reforçado pela pintura de cor branca que atravessa todo o campo, entrelaçando o que está atrás e o que está na frente, como uma película única, capaz de colocar tudo num mesmo patamar. Está película é a parte mais pictórica do trabalho, não obstante ser também a mais próxima — apesar de sua fina camada de tinta — de uma construção escultural do plano, no sentido de tinta sobre tinta, de tinta sobre suporte. Isto é, pelo modo como acentua a dimensão real do fazer pintura e do objeto pintado, nesse caso, do papel pintado. A sutil relação entre os tons de amarelo, branco e azul não deixam de sublinhar também os mecanismos de feitura do trabalho, graças às interrupções e variações cromáticas geradas pelo uso das fitas adesivas. Contudo, se olharmos mais atentamente, veremos que o uso dessas fitas tem também uma função negativa: serve para tornar mais clara a presença ou a ausência das camadas de tinta. Isso se repete, de uma forma positiva, na sobreposição do papel que fica no centro da composição. Sua configuração repete triplamente os elementos do plano inferior: primeiro, com seu acabamento lateral que sugere, pelo caráter irregular, a mancha branca que recobre os papéis do fundo; segundo, pelo retângulo azul centralizado em sua área, que espelha o acabamento reto dos limites da camada inferior; e terceiro, devido ao espaço não pintado deixado pelas fitas, sugerindo elementos ainda mais ativos no jogo de contrastes e repetições da composição.

Figura 11: *Estudo sem título*;  
acrílica e guache sobre  
papeis variados;  
28,2 x 42 cm;  
2016  
(estágio inicial).

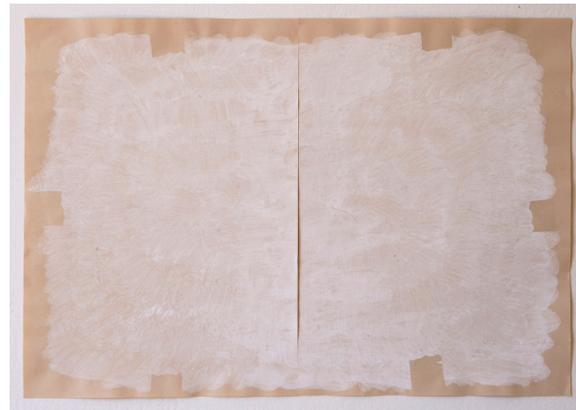
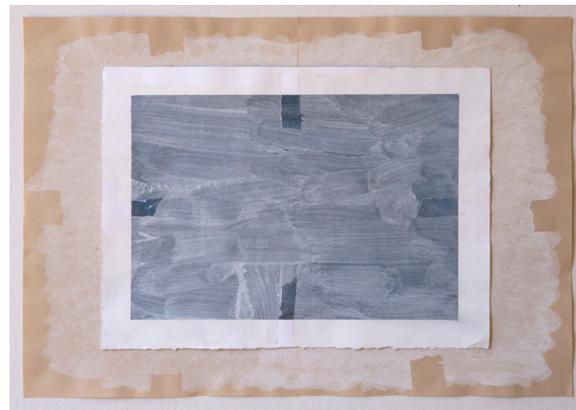


Figura 12: *Estudo sem título*;  
acrílica e guache sobre  
papeis variados;  
28,2 x 42 cm;  
2016  
(estágio final).



Há, assim, uma comunicação ambígua entre camadas e papéis resultante de uma sequência de sobreposições e repetições. É preciso dizer que este trabalho antecipa, muito embora com meios diferentes — e sem que eu soubesse —, o problema que seria finalmente a questão central das *Pinturas de duração*: a questão das camadas, da construção escultural da pintura, camada a camada de tinta, e, conseqüentemente, a questão da profundidade real (espessura) da pintura. Trata-se, pois, de uma série que pergunta pelo limite entre a construção óptica e a construção tátil da pintura. Que tenta decifrar uma relação profunda entre matéria e tempo, a qual reside na con-

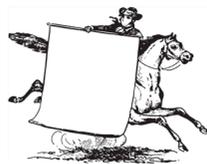
formação própria das camadas. Que se pergunta pelo limite da espessura e sua função aporética na compreensão da tradição pictórica. Essas questões somente foram se delineando em meio ao próprio desenrolar dos trabalhos dessa série e, apesar de nesta explanação parecerem estar presentes desde seu início, ou decorrerem diretamente dos experimentos sobre papel que mostrei até aqui, na verdade somente se delinearam à força de rejeições e escolhas no processo, enquanto pinturas eram feitas. Na verdade, seria certamente um anacronismo afirmar que desde dos estudos de 2014 venho desenvolvendo a série *Pinturas de duração*, já que somente agora, mais de um ano depois de tê-la iniciado, pude perceber, numa espécie de leitura retrospectiva, transversal e dirigida, certos elementos que apontariam para uma pulsão (algo como uma presença oculta) semelhante àquela encontrada nas anotações de diário, só que agora localizada no fazer, na permanência e persistência de um ou outro problema próprio do fazer pictórico, isto é, na persistência de certos *problemas de pintura*, que com o tempo se aprofundaram e foram tomando corpo. Resta saber, evidentemente, se a leitura retrospectiva desses estudos diz algo sobre as *Pinturas de duração* porque é feita para esse propósito, e, assim, tendenciosamente acrescenta um sentido a uma produção livre, ou se os estudos realmente me fizeram caminhar em direção às *Pinturas de duração*, mesmo que eu ainda não soubesse enquanto os fazia. Isto é, estariam os estudos pensando, com seus próprios meios, as questões que me levaram às *Pinturas de duração*, ou tal articulação é somente fruto de uma leitura discursiva e anacrônica? Como resolver esse impasse? É preciso resolvê-lo? É possível?



## 2. sistema/superfície

Logo nos primeiros meses de 2017 certa noção de “sistema” começa a aparecer com frequência em minhas anotações de diário, associada às primeiras escolhas, no sentido pragmático, que foram tomadas em função de iniciar as *Pinturas de Duração*. Esse “sistema” correspondia a uma sequência de definições, tais como o formato das telas, suas dimensões, o material a ser usado e o modo de aplicação. Nesse sentido, optei por um formato retangular, com dimensões pequenas, para ser mais preciso, vinte centímetros de altura por trinta de largura e dois de profundidade. A escolha de um formato horizontal estava associada a uma metáfora do tempo como deslocamento horizontal de um lado a outro da tela. Meu objetivo era, portanto, aplicar sempre a tinta do lado esquerdo para o lado direito do quadro, e registrar o tempo, em minutos, horas etc., exigido para tal deslocamento. De modo que o termo “duração” surgira para mim no seu sentido mais correto, em muito distante da famosa *durée*, de Henri Bergson, que, como bem sabemos, não corresponde de modo algum ao intervalo de tempo registrado em um relógio e tão pouco ao deslocamento de um ponto “a” a um ponto “b”<sup>6</sup>. É mais provável que tal noção que adotei de duração, associada à de deslocamento, esteja ligada tanto à leitura que permaneceu por meses em

6. Sobre o conceito de duração de Henri Bergson muito se escreveu, e como não vem ao caso aqui abordá-lo com profundidade, deixo somente como recomendação a leitura do título *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* (1889), do próprio Bergson, que introduz o conceito em sua filosofia de modo brilhante e, também, a clássica obra *Matéria e Memória* (1939), sobretudo, no quarto capítulo (*Da delimitação e da fixação das imagens. Percepção e matéria. Alma e corpo.*), a seção “I. Todo movimento, enquanto passagem de um repouso a um repouso, é absolutamente indivisível”, que aborda precisamente a relação, ou a confusão, entre movimento e tempo.



meus pensamentos daquele trecho de Osorio, citado acima, ou melhor, ligado à relação dessa leitura com a impressão de um movimento horizontal que tive diante de algumas pinturas de Iberê Camargo, tais como a tela *Estrutura (2)*, de 1961 (figura 13); quanto a uma percepção do deslocamento gerada em minha consciência, em algumas experiências anteriores com a pintura (figura 14). De modo que a noção de tempo que se fez presente nas *Durações* deu-se num registro literal, como tempo do relógio, como registro da duração de uma ação efetuada na superfície da tela (esfregar, descarregar, depositar, jogar, empapar, espalhar com esse ou com aquele pincel, essa ou aquela espátula, a tinta óleo, não importando sua cor, de um lado a outro da superfície da tela).



Figura 13: Iberê Camargo; *Estrutura (2)*; óleo sobre tela, 93 x 132 cm; 1961; coleção particular.

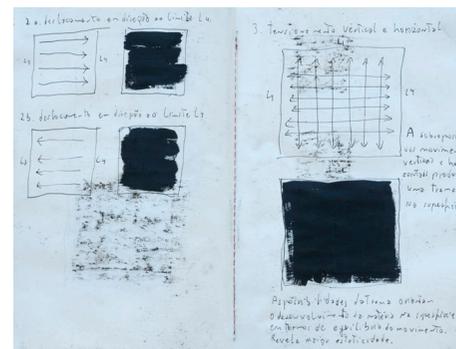


Figura 14: *Estudo*; nanquim e tinta de parede branca saturada de pigmento preto sobre papel, 21 x 25 cm; 2013.

Voltando à noção de “sistema”, assim procurei denominar o conjunto de escolhas e atitudes que marcaram de modo deliberado todos os elementos que compunham esta nova empreitada que denominei de *Pinturas de duração*. Tratava-se, pois, de um termo que tentaria abarcar, numa sequência de regras auto impostas, as características materiais e formais das pinturas e, conseqüentemente, aquilo que elas articulam enquanto pensamento. Uma compreensão do termo “sistema” que temo jamais ter formulado de modo

preciso, adotando-o, em princípio, superficialmente, ou talvez por simples falta de um termo melhor, e sem dúvidas influenciado por um leque de leituras e circunstâncias heterogêneas, a começar pela descoberta do vídeo *On Kawara: Date paintings*<sup>7</sup> que encontrei depois de uma breve pesquisa na Internet sobre o trabalho desse artista. Ocorre que ao começar a me interessar cada vez mais pela representação do tempo, no sentido dos minutos, horas, dias, meses e anos, isto é, no sentido da contagem de tempo do mundo ocidental, percebi que seria imprescindível observar com um pouco mais de atenção a obra de On Kawara, que, até onde eu sabia, havia feito pinturas com dias registrados em suas superfícies. O que descobri, entretanto, ou, ao menos, achei ter descoberto, depois de assistir este vídeo algumas vezes, é que a série que eu estava prestes a iniciar tinha alguma relação, embora ela ainda nem existisse, com as *Date paintings* de Kawara, sobretudo devido a suas pinturas terem sido feitas seguindo um conjunto de regras, “*a kind of a protocol*”, de acordo com o curador Jeffrey Weiss, segundo o qual, cada pintura deveria ser feita no período de um dia e se não fosse terminada deveria ser destruída; seus formatos corresponderiam a uma lista de oito dimensões possíveis e três cores, vermelho, azul e cinza; as datas seriam pintadas a mão de forma precisa e em cor branca, numa tipografia que a princípio fora a Gill Sans e depois a Futura; as pinturas deveriam ser

7. Vídeo publicado em fevereiro de 2015 no site da Fundação Guggenheim por ocasião da exposição *On Kawara: silence*, uma grande mostra da obra desse artista realizada no mesmo ano de publicação do vídeo no Solomon R. Guggenheim Museum, em Nova Iorque. O vídeo está disponível online no endereço: <https://www.guggenheim.org/video/on-kawara-date-paintings>. Acesso: 04/07/2018.

8. Sua primeira *Date painting* foi feita em 4 de janeiro de 1966 e a última em 12 de janeiro de 2013; em 18 de julho de 2014 On Kawara faleceu aos 81 anos de idade.

feitas todos os dias de sua vida<sup>8</sup>. Ter conhecimento, mesmo que de forma breve e quase insignificante do conjunto de regras que Kawara determinou para sua prática pictórica me levou naquela tarde de quarta-feira em 22 de fevereiro de 2017, segundo consta no meu diário, a “escolher um procedimento, reduzido a algumas regras, que deve ser repetido incansavelmente”.

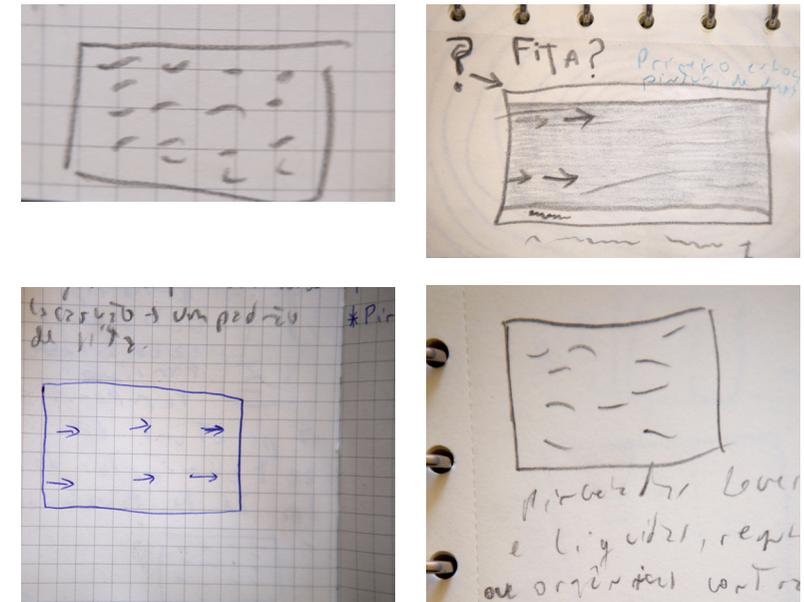
Assim determinei, ainda com o vídeo sobre as *Date paintings* em mente, o suporte onde seriam registradas as informações de ordem temporal dos trabalhos: placas de madeira a serem apresentadas ao lado das pinturas, com gravações, não à toa, feitas com o tipo Gill Sans, o mesmo utilizado por Kawara. Em alguns cadernos de desenho daquele período eu já havia feito pequenos esboços com retângulos e marcações ou setas em seu interior, provavelmente no espírito ainda de incerteza, a fim de visualizar e conceber, na rapidez de um rascunho, o procedimento que iria tomar nas novas pinturas. Um desses rascunhos mostra, ainda que de forma imprecisa, a intenção inicial de anotar as informações temporais que fariam parte da série na própria superfície das pinturas, na parte inferior delas. Não obstante, realizar uma pintura em que coisas escritas tivessem o mesmo valor que as telas, em que a pintura, por si só, fosse uma parte do trabalho, composto também, e, necessariamente, por outra parte, era naquele momento para mim (e talvez ainda continue sendo) um problema quase insuperável. Foi assim, talvez, que

JAN. 4, 1966

JAN. 12, 2013

Figuras 15 e 16: On Kawara, *date paintings*, *Today series*, 1966 e 2013, acrílica sobre tela.

a obra de Kawara teve maior impacto sobre minhas decisões, permitindo-me visualizar uma alternativa, se não para superar esse problema, ao menos para assumi-lo em minha prática.



Figuras 17, 18, 19 e 20: Rascunhos anteriores ao começo da série *Pinturas de duração*, realizados em cadernos de anotações; 2017.

O procedimento que adotei, portanto, como já foi dito acima, envolvia a escolha de um único formato de tela (20 cm x 30 cm), de um material (tinta óleo), de uma coordenada (preencher a tela do lado esquerdo para o lado direito) e de um registro (anotar, a partir do momento em que o pincel, ou qualquer outra ferramenta, encostar na superfície da tela até o momento em que toda ela for coberta, o horário de início e de fim, o dia da semana, o dia do mês, o mês e o ano). Assim, comecei a realizar as primeiras cinco pinturas dessa série, as quais foram expostas na mostra *Constrangimento do tempo*. Este procedimento, ou “sistema”, como me habituei a chamar, era imbuído também de um sentimento de busca por motivação, no sentido de necessidade, oposto lógico à noção de aleatório, ou “meramente” sub-

jetivo. Um sentimento semelhante ao que eu vinha carregando desde dos meus primeiros trabalhos, fruto da adoção de uma postura negativa diante da pintura, fruto dos meus primeiros conflitos com esta, e que se resume na tentativa de simplificar ao máximo as escolhas pessoais a fim de anular a composição, ou, ao menos, conseguir justificá-la nem que seja para mim mesmo em função de uma busca, de uma investigação, de um problema, de um assunto, de uma ideia, de uma lógica, de um fim. Um sentimento que me pareceu tanto mais palpável, quanto mais eu adentrava, naquele mês de fevereiro, nas questões colocadas por Yve-Alain Bois na conferência *The difficult task of erasing oneself: non composition in twentieth-century art*, proferida pelo estudioso em março de 2007 no *Institute of Advanced Studies*, em Princeton, New Jersey, e publicada no Youtube em junho de 2016, alguns meses antes de quando a encontrei, pesquisando despretensiosamente pelo nome de Bois na plataforma de vídeos. Na verdade, a ideia de busca por motivação vem caracterizar em diferentes níveis, do ponto de vista de Yve-Alain Bois, todo o discurso modernista, de modo que não poderia ser diferente, tratando do meu caso, que o ato de fazer pintura viesse desde o início carregado de uma boa dose de essencialismo e de historicismo, do sentimento, que para mim não possuía nome até me deparar com o texto e com a conferência de Bois, de que é preciso anular as escolhas subjetivas, para alcançar a verdade da forma, a verdade da pintura, para decifrar questões essenciais da pintura ou, quem sabe, justificar uma busca. O que se deve, evidentemente, ao próprio contexto no qual fiz meus estudos, em um departamento de arte fundado por artistas modernistas, numa cidade fundada no seio da utopia modernista. O fato é que a conferência de Yve-Alain Bois fora, sem dúvidas, uma das fontes heterogêneas para que eu acreditasse na pintura como um sistema (muito embora ele nem sequer use esse termo na palestra) ligado a um conjunto de escolhas conscientes e prévias feitas pelo artista que, quanto mais motivadas, mais se aproximariam de um pensamento em pintura. Em linhas gerais, a conferência conta

uma breve história da busca desempenhada por artistas em diversos momentos do século passado pela eliminação da composição, compreendida como escolha pessoal, “subjetividade burguesa”, que vai de Georges Seurat até os artistas minimalistas. O gesto icônico de Rodchenko, ao mostrar seu tríptico de painéis monocromáticos em 1921 e declarar o fim da pintura, é um dos pontos centrais da conferência, que aborda as discussões dos artistas construtivistas soviéticos em torno da necessidade de abolição da composição em favor da “construção”, conceito mais alinhado com a fantasia dos “artistas como engenheiros”, com o anseio por objetividade, pela inserção da arte na sociedade industrial, na dimensão da produção, assim como com a ideia de dissolução da arte na vida, e, conseqüentemente, do indivíduo na sociedade coletiva. Uma busca, portanto, por dotar a arte de um caráter mais científico e o fazer artístico de um caráter mais lógico e objetivo. É preciso dizer, da mesma forma, que minha compreensão do fazer pictórico como o desenvolvimento de um “sistema” recobria-se simultaneamente da impressão equivocada que a leitura do ensaio *Matisse e o “arquidesenho”*, presente no livro *A pintura como modelo*, de Bois, causara em mim naqueles primeiros meses de 2017, quando começava a realização das *Pinturas de duração*. Um ensaio no qual, é notável como o termo “sistema”, escolhido por ele “arbitrariamente”, segundo nos diz, ganha gradualmente os contornos de uma espécie de pensamento em pintura, a começar pela sua primeira aparição na página 26, associada à noção de “desenho no sentido mais amplo, como categoria geradora”, e adiante em meio a toda sua análise da configuração dialógica da “estrada de damasco” de Matisse, pautada não só nos trabalhos, escritos e depoimentos do mestre francês, mas também na relação de seu “sistema”, ou seja, do que Bois chama de “sistema Matisse”, como outros sistemas, como por exemplo o “sistema Signac”. É comum no texto a utilização de um vocabulário que sugere a ordem do pensar filosófico ou científico, como, por exemplo, em suas referências à luta de Matisse com o “método pós-impressionista” (p. 9), ao mencionar sua compreensão

9. “Se eu espalhar alguns toques de azul, verde ou vermelho sobre uma tela branca, cada nova pincelada reduzirá a importância das anteriores. Suponhamos que eu precise pintar um interior: como tenho diante de mim um guarda-louça que me passa a sensação de vermelho vivo, aplico um vermelho que me satisfaz. Estabelece-se uma relação entre esse vermelho e o branco da tela. Digamos que eu ponha um verde perto do vermelho e deixe o chão amarelo; novamente, ocorrerão relações entre o verde ou o amarelo e o branco da tela que irão me satisfazer. Esses tons diferentes, porém, enfraquecem-se reciprocamente. Para não se anularem uns aos outros, é preciso que haja equilíbrio entre as diversas marcas aplicadas. Para isso é necessário que eu organize minhas ideias; a relação entre os tons deve ser tal que os sustente em vez de derrubá-los” (MATISSE apud BOIS, 2009, p. 71).

do fauvismo como uma “teoria vigorosa” (MATISSE apud BOIS, 2009, p. 65), ou ao citar o trecho de “Notas de um pintor”, em que Matisse discute o problema da cor e afirma a necessidade de organizar suas ideias<sup>9</sup>. Isto é, a utilização de termos como *método, teoria e ideia*, somente para citar alguns. Uma utilização, entretanto, que não contradiz a tese advogada no ensaio de que “toda arte de Matisse depende da impossibilidade de haver um intervalo entre concepção e realização” (BOIS, 2009, p. 36). De fato, logo nos damos conta de que quando Matisse fala em organizar suas ideias, ele não está falando de ideias exatamente no sentido filosófico, como *eidós*, representação que se forma na mente, mas como as marcas reais do processo pictórico. Suas ideias são pinceladas e áreas de cor.

Meu equívoco logo ao começar a ler o ensaio de Bois, um equívoco que se deu simultaneamente à escolha do procedimento para realização das *Pinturas de duração*, foi justamente não ter compreendido que a noção de “sistema” que Yve-Alain Bois utiliza no seu texto é, assim como as “ideias” de Matisse, de uma ordem que não pode anteceder a realização; trata-se de um “sistema” que só existe em ato, um “sistema” sem elementos distinguíveis, ou unidades que possam ser articuladas anteriormente, um sistema que não se distancia sequer um centímetro da própria superfície da tela. Em verdade, tal característica é justamente o que enfraquece a analogia proposta por Bois, ele mesmo o assume, entre a

10. Na nota fim número 48, Yve-Alain Bois dá algumas pistas para o leitor interessado na analogia por ele traçada. Transcrevo aqui parte dessa nota em vista do interesse que sua noção de “arquidesenho” possa eventualmente ter para esta tese: “[...] segundo Derrida, desde os primeiros textos importantes da metafísica ocidental o discurso tem sido privilegiado como instaurador da linguagem em sua essência, enquanto a escrita (fonética) tem sido considerada mera reprodução, o retrato útil, porém imperfeito, do discurso. O fonocentrismo ocidental baseia-se numa hierarquização em que a voz é vista como ‘imaterial’ e estreitamente ligada à consciência (ao *logos*, à verdade), e a escrita como a trágica, mas inevitável, degradação do puramente inteligível no sensível, da “ideia” no corpo e na matéria. Essa hierarquização compõe a base da metafísica ocidental (que Derrida chama de ‘logocentrismo’) e, em especial, a base de todas as oposições que a constituem (significante/significado; forma/contéudo; corpo/alma etc.). A escrita fonética, contudo, é um mito (a escrita nunca foi uma simples transcrição do discurso vivo), e o próprio discurso, longe de ser pura autopresença, é totalmente regido pelo sistema de diferenças que compõem uma linguagem. Existe, desse modo, um princípio diferencial ‘anterior’ à divisão discurso/escrita, uma ‘*differance*’ (diferença/adiamento) que faz parte de cada signo (inclusive os signos vocais) como um traço ou uma marca: é esse princípio ‘originário’, ‘anterior’ às oposições da metafísica ocidental, que Jacques Derrida chama “arquiescrita”.

noção que cunhou de “arquidesenho” e o conceito de “arquiescrita” de Jacques Derrida<sup>10</sup>, “já que a “arquiescrita” derridiana não é suscetível de se tornar presente”, enquanto “o ‘sistema Matisse’ foi projetado para revelar ‘diretamente’ esse ‘arquidesenho’ em ação” (p. 27). Um dos principais objetivos do ensaio feito por Bois é, justamente, mostrar como funciona o “sistema Matisse”, como ele aciona, isto é, torna presente, o “arquidesenho”. “Do mesmo modo que a ‘arquiescrita’ é ‘anterior’ à hierarquização do discurso e da escrita [...] assim também o ‘arquidesenho’ seria ‘anterior’ à oposição desenho/cor; isto é, sem negar, de maneira nenhuma, a especificidade do desenho e da cor na história da pintura, ela constituiria a fonte ‘originária’ da qual surgem ambos” (BOIS, 2009, p. 26-27).

Ora, somente agora, enquanto escrevo este texto, mais de um ano depois de ter iniciado as *Pinturas de duração*, é que posso me dar conta do vínculo ao qual fiquei preso, sem sequer perceber, ao longo não só do desenvolvimento das primeiras pinturas dessa série, mas também da noção de pensamento, de pensamento da pintura, de pensamento em pintura, que havia associado sem muita reflexão à noção de “sistema”. É isso que os estudos (em óleo sobre papel) mencionados acima revelam. Ou melhor, é isso que vem à tona na relação entre aqueles estudos a concepção que antecedeu a produção dessa série. Tal enlace, mostra-se mais forte, ainda mais envolvente, na medida em que observo o destino traçado pelos

trabalhos, a posição ocupada por cada um no interior do conjunto e os conflitos evidentes na visão possível que tenho do todo. Se observarmos com mais atenção, por exemplo, os primeiros cinco trabalhos da série, veremos que eles preservam com bastante cuidado todas as premissas estabelecidas pelo “sistema de escolhas” concebido para realização da série. O problema é que ao fazê-lo, ao mostrá-lo *em ação*, imediatamente começam a colocá-lo em xeque, começam a mostrar que sua natureza anterior não pode render-se ao presente, de modo que a separação nítida que ele opera, entre a concepção e a realização, começa assim a perder sua rigidez.

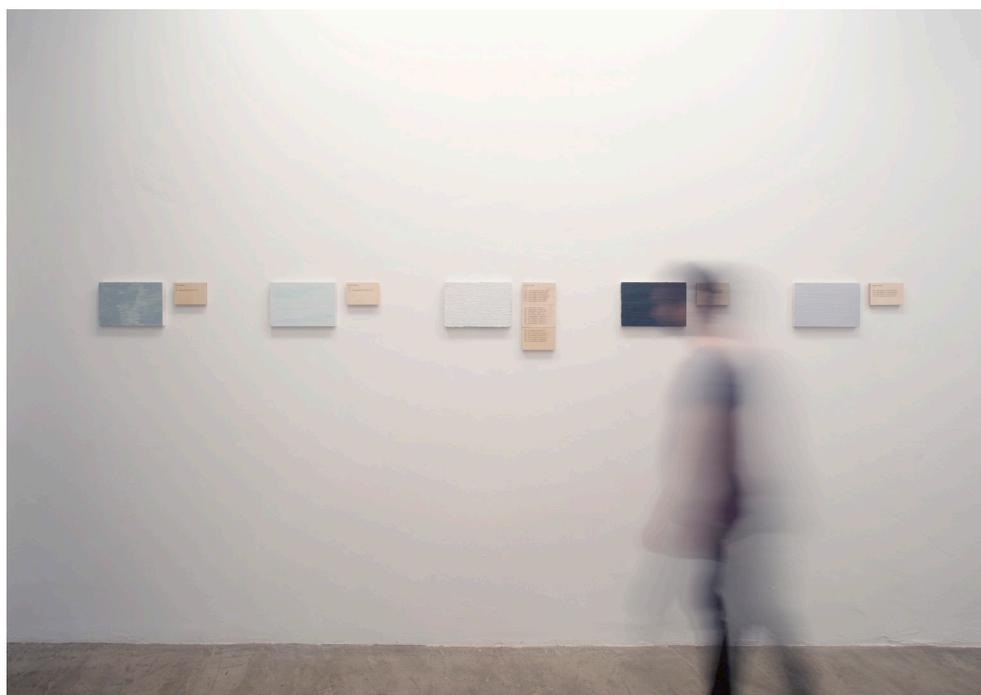


Figura 21: Vista dos primeiros trabalhos da série *Pinturas de duração* na mostra *Constrangimento do tempo*. Alfinete Galeria, Brasília, 2017.

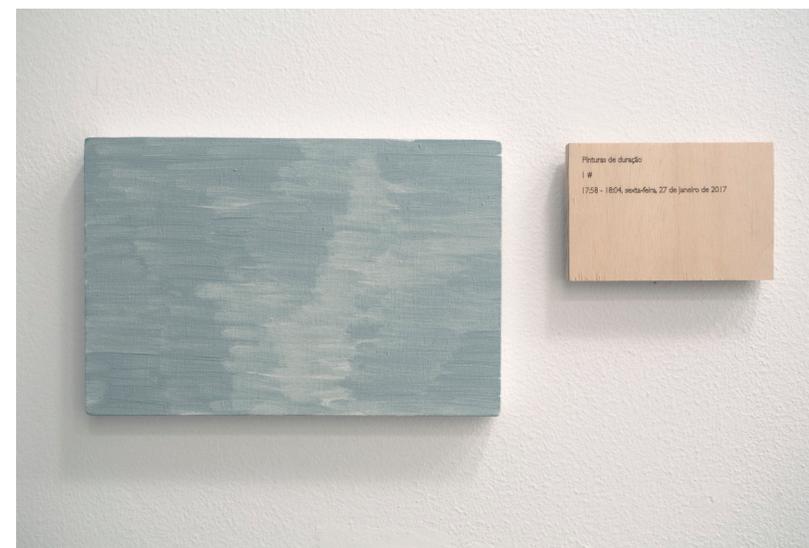


Figura 22: *Pintura de duração n. 1*; óleo sobre linho e gravação a laser sobre madeira compensada; dimensão total nessa montagem de 20 x 50 cm; 2017.

Já na primeira pintura (figura 22), as marcas deixadas pela aplicação da tinta atualizam de modo incontornável tais premissas, sobretudo devido às suas interrupções, à fatura descontínua que caracteriza a camada e ao modo como o fundo branco do suporte se faz visível. Não é que o “sistema” imaginado antes de fazer a pintura não previsse variações nos modos de aplicação das camadas de tinta, mas a corporeidade do resultado, em sua natureza contingente, passa a se contrapor, pela sua *presença*, à imaterialidade projetiva de sua concepção. Colocando-a no seu inevitável lugar outro, e abrindo no plano do trabalho uma ambiguidade agitada, irresoluta, entre o “sistema” que vemos na própria superfície da coisa e o “sistema” invisível que a concebeu. Os trabalhos que se seguiram na realização da série foram feitos no âmbito convulsivo dessa ambiguidade, numa espécie de disputa prática por espaço, visto que quanto mais a série avançava, mais suas necessidades reais, seu problemas próprios, problemas de natureza pictórica, na relação

específica entre as telas, na existência e nas possibilidades que cada uma delas abria, se impunham e empurravam cada vez mais para fora o projeto anterior. Assim, a metáfora inicial que deu nome à série, a noção de tempo associada à duração do deslocamento da tinta do lado esquerdo para o direito da tela, logo foi se revelando insuficiente ou, no mínimo, problemática.

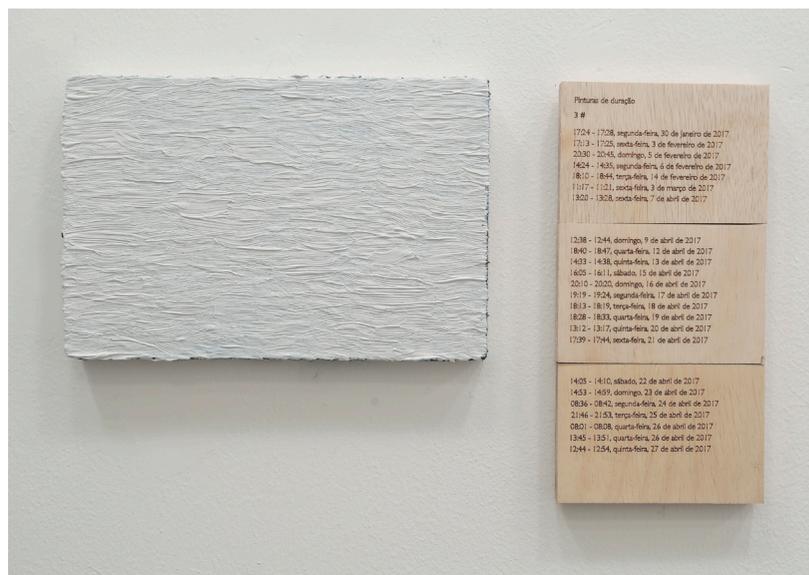


Figura 23: *Pintura de duração n. 3*; óleo sobre linho e gravação a laser sobre madeira compensada; dimensão total de cerca de 30 x 50 cm; 2017.

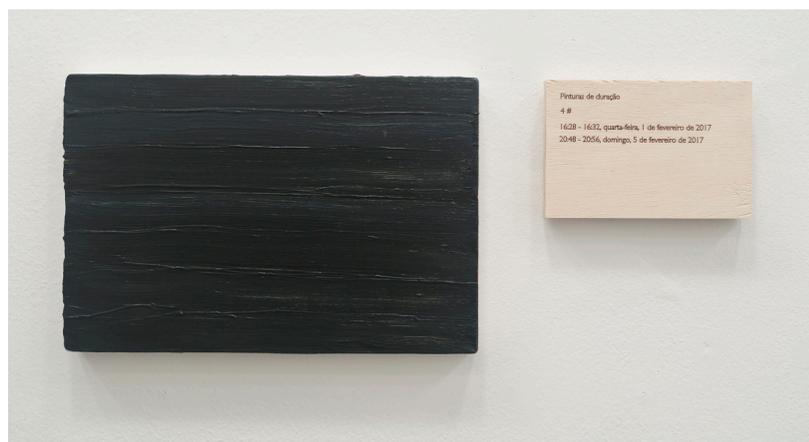


Figura 24: *Pintura de duração n. 4*; óleo sobre linho e gravação a laser sobre madeira compensada; dimensão total de cerca de 30 x 50 cm; 2017.

É o que vemos nas *Pinturas de duração n. 3, n. 4 e n. 5* (figuras 23, 24 e 25), que apesar de terem sido feitas segundo a coordenada horizontal, de aplicação da tinta da esquerda para a direita, revelam uma completa despreocupação pela constância do tempo de aplicação das camadas, as ditas durações, o que demonstra menos o interesse pela execução ordenada de um procedimento de deslocamento da matéria em cada tela do que uma dedicação cuidadosa e individual à economia própria, resultante de uma descarga expressiva sempre particular e subjetiva, de cada uma das camadas e suas sobreposições escultóricas, em função dessa ou daquela espessura, desse ou daquele aspecto tátil e visual. Isso se mostra de modo evidente na configuração da lateral esquerda dessas telas, resultado inevitável da evidente e forçosa aplicação da tinta: feita em função de salientar a coordenada esquerda-direita da descarga de matéria, ela deu lugar simultaneamente e inelutavelmente à volumetria própria do chassi da tela, a sua distância em relação à parede e ao acúmulo escultórico de tinta, altamente sugestivo da sucessão das camadas, o que coloca em conflito a coordenada horizontal da pintura com uma nova coordenada, esta, por sua vez, perpendicular ao plano da tela, atravessando-a transversalmente em direção à sua profundidade real.

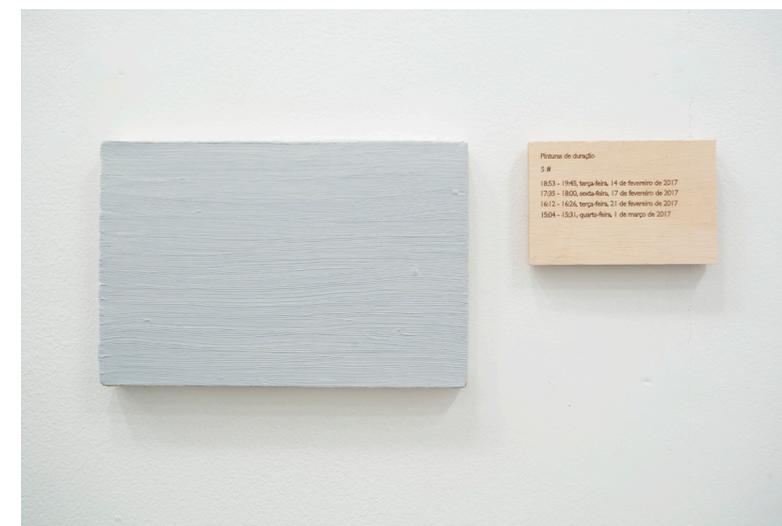


Figura 25: *Pintura de duração n. 5*; óleo sobre linho e gravação a laser sobre madeira compensada; dimensão total de cerca de 30 x 50 cm; 2017.



Figuras 26, 27 e 28: Detalhes das Pinturas de duração n. 3, 4 e 5.

Trabalhei nas cinco primeiras *Pinturas de duração* de janeiro a maio de 2017, quando interrompi minha produção para realização da mostra *Constrangimento do tempo*, e somente em agosto daquele ano pude dar continuidade aos trabalhos dessa série. Em meu ateliê, separei um espaço na parede para pendurar as pinturas finalizadas que estariam secando ou aquelas, em maior número, que ainda estavam sendo trabalhadas e repousavam entre uma camada e outra. Para melhor organizar e visualizar os registros das durações, no começo feitos em pedaços de papel, restos de cadernos de rascunho, comprei um bloco de fichas pautadas, que passei a deixar em cima da minha mesa de trabalho, recorrendo a ele sempre que uma pintura nova era iniciada. Passei também a fixar as fichas com fita adesiva ao lado das pinturas às quais correspondiam, de modo semelhante às placas de madeira na exposição, a fim de manter sempre visíveis e acessíveis, na própria lógica do espaço de trabalho, as anotações temporais do processo de cada uma das telas.



Figura 29: Registro de ateliê, 2017.



Figura 30: Registro de ateliê, fichas, 2018.

No final de 2017, levei a uma galeria de arte de Brasília oito telas novas da série *Pinturas de duração*. Essas telas ficaram cerca de nove meses fora do meu ateliê até que, há alguns dias atrás, fui à galeria buscá-las. Pendurei, em seguida, todas as telas em uma parede, não só as oito que estavam na galeria, mas também as que foram expostas na minha mostra individual e todas as outras que estavam guardadas ou em processo. Foi a primeira vez que vi todas as pinturas dessa série juntas, isto é, todas as pinturas feitas (prontas ou não) até o presente momento, mais de um ano depois do início da empreitada. Ao todo, vinte e sete telas, penduradas, lado a lado, em cinco fileiras com cinco e uma com duas, sem qualquer ordenação cronológica, a cerca de 3 centímetros umas das outras e sem suas respectivas fichas ou placas de madeira. Vê-las dessa forma me causou um sentimento que, na falta de um termo melhor, eu chamaria de choque, um autêntico sentimento de choque ou, talvez, de indecidibilidade, substituído lentamente, e não sem esforço, pela aceitação e por um gradual reconhecimento e entendimento dos problemas que estavam à minha frente. Somente depois de algumas horas consegui realmente compreender o espanto inicial que senti diante das pinturas e com isso esboçar alguma resposta. Percebi, então, que diante de mim havia uma batalha sendo travada, ou melhor, haviam batalhas sendo travadas, pois todas as telas lutavam entre si mesmas, empurravam e negavam umas às outras, simultaneamente.



Figura 31: Registro de ateliê, 2018.

Percebi que as telas possuíam uma individualidade afirmativa e que gritavam por espaço; percebi, portanto, o que era na verdade óbvio, que essas pinturas não haviam sido feitas para serem mostradas tão próximas umas das outras, como se fossem todas uma coisa só, e sim a uma certa distância umas das outras, uma distância variável em cada caso, mas que respeitasse a singularidade e o valor intrínseco de cada uma. Não pude me furtar de pensar nas cinco primeiras telas dessa série e no modo como foram mostradas na Galeria Alfinete, relativamente próximas, em uma linha horizontal, entremeadas somente pelas placas de madeira com as durações de suas camadas. O conjunto todo que eu via na minha frente nada guardava daquela coesão, daquela harmonia tanto cromática quanto formal ou gestual. Ao escrever, agora, ainda vejo essas pinturas em minha frente, elas ainda estão penduradas na parede do meu ateliê e ainda me esforço para vê-las com clareza. Se me levanto da cadeira onde estou sentado e me aproximo delas, torna-se impossível não me dar conta, não ser preenchido pela especificidade com que cada uma delas fora construída, pela presença, visual e tátil, de cada uma. Se novamente me distancio e volto a me sentar à mesa em que trabalho, observo que tenho a minha frente um catálogo de faturas pictóricas, uma diversidade de modos de aplicação da tinta, que coloca em ação de modo intenso um processo de desvelamento da relação entre o que se vê numa pintura e sua realidade material e escultórica, um processo de acionamento da espessura, diferente do simples escancaramento da textura por si só, o acionamento de uma espessura como categoria anterior, como elemento, se for válida a analogia com o “arquidesenho” de Yve-Alain Bois, desconstrutivo da oposição imagem/tinta, ou imagem/matéria. O que se deve em muito ao fato de que, diferentemente das primeiras cinco pinturas, feitas como um conjunto, com nítida preocupação com a harmonia cromática e com a coesão de uma unidade, as pinturas que dão seguimento à série foram feitas cada uma de um modo específico, construídas de modo sempre particular. Assim, o “acromatismo”, a indeterminação de escolhas

de cor prévias, ou a falta de uma função clara no uso das cores, encontrou na atualidade corpórea de cada tela um caráter intangível e contrastante, forçosamente em conflito com o projeto de deslocamento lateral (esquerda-direita) do “sistema” inicial. Na medida em que realizava essas pinturas me encontrei em luta com essa coordenada de movimento: por um lado me era impossível abandonar a metáfora da duração como deslocamento horizontal de um ponto a outro da tela; por outro, no fazer dos trabalhos, o apego a essa coordenada se afirmava e se retirava de modo contingente, em constante disputa com uma noção mais ampla ligada à duração e à economia própria de realização e sobreposição das camadas, em constante disputa, portanto, com a coordenada transversal da espessura. Em dois estudos sobre papel feitos no final de 2017 tentei de modo um tanto limitado compreender melhor os termos dessa disputa que se instaurava na minha experiência das *Pinturas de duração*. Neles vemos uma sucessão, ao modo de uma contagem decrescente, entre a última camada, a camada do meio e a primeira camada, isto é, vemos uma contagem da ordem de feitura da pintura: as camadas que cobrem o papel foram gradualmente se retraindo da direita para a esquerda, a fim de revelar o que estava por debaixo.



Figuras 32 e 33: Estudos sem título, 2017, óleo sobre papel, 21 x 29,5 (cada).

Por outro lado, a gradual percepção do tempo, associado não ao movimento de um lado a outro, mas ao encadeamento de camadas e ao cuidado destinado às faturas e à descarga expressiva de cada uma delas, não anulou o recurso à primeira noção de deslocamento horizontal, o que fica bastante claro se observarmos o desenvolvimento das pinturas. As telas, por exemplo, *n. 7*, *n. 18*, *n. 23* e *n. 24* (respectivamente figuras 34, 35, 36 e 37) foram feitas sem qualquer preocupação com a movimentação sistemática de um lado “a” a um lado “b”, enquanto as telas *n. 21*, *n. 27*, *n. 28* e *n. 29* (respectivamente figuras 38, 39, 40 e 41) nitidamente o foram. O que certamente se alterou com tal mudança de percepção, fora na verdade minha compreensão do formato das pinturas, que comecei a achar, inicialmente sem entender exatamente porque, demasiadamente horizontal, até, finalmente compreender que se tratava de uma reação, certamente intuitiva e subjetiva, ao “sistema” que as próprias pinturas começavam a impor em detrimento do projeto original. A disputa de coordenadas e a mudança na compreensão da duração e do tempo no próprio fazer das pinturas me levaram a vislumbrar uma possível alteração nas relações entre altura e largura das telas, me fazendo vislumbrar uma conformação menos marcadamente horizontal, a qual não faria mais tanto sentido agora. Do mesmo modo, a escolha anterior de apresentar os registros das durações das camadas em placas de madeira, que utilizei na mostra individual, começou a perder lugar para o uso — feito no interior do próprio processo de trabalho, no espaço de ateliê — das fichas de papel, marcadas por uma espécie de intimidade cotidiana, mais apropriadas para carregar de modo direto o sentido da construção diária, camada a camada, das pinturas. Além do que, as fichas me pareceram também mais discretas, isto é, não tão invasivas em relação às pinturas, menos atraentes numa situação expositiva e, conseqüentemente, capazes de privilegiar a presença particular das telas. Afinal, justamente essa “presença particular” de cada uma das pinturas diante de mim — mas também, evidentemente, o processo de produção particular de cada uma delas

(algo que as “fichas de durações”, por assim dizer, tornam evidente) — fora o que me levou a compreender que, se há alguma noção de “sistema” que possa ser associada a um pensar da pintura, a um pensamento em pintura, ela somente o faria na medida em que ela não pudesse, nunca será demais repetir, se distanciar das próprias coisas, na medida em que ela se confundisse com a própria superfície dessa ou daquela pintura, apontando assim, para os mecanismos de uma oposição quase incontornável, aquela entre o inteligível e o sensível.



Figura 33: Pintura de duração n. 7, 2017, óleo sobre tela, 20 x 30 cm.

Figura 35: Pintura de duração n. 23 (em andamento), 2017-2018, óleo sobre tela, 20 x 30 cm.

Figura 34: Pintura de duração n. 18, 2017, óleo sobre linho, 20 x 30 cm.

Figura 36: Pintura de duração n. 24 (em andamento), 2017-2018, óleo sobre tela, 20 x 30 cm.

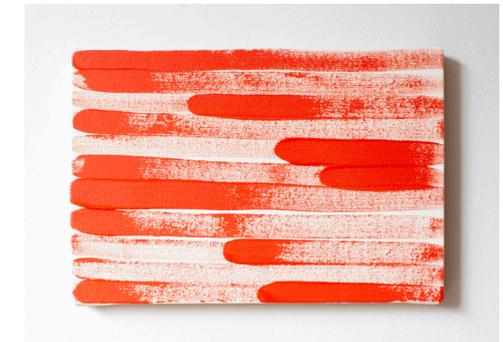
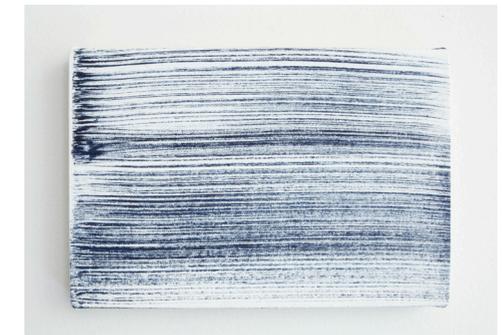


Figura 37: Pintura de duração n. 21 (em andamento), 2017-2018, óleo sobre tela, 20 x 30 cm.

Figura 39: Pintura de duração n. 28 (em andamento), 2017, óleo sobre tela, 20 x 30 cm.

Figura 38: Pintura de duração n. 27 (em andamento), 2017, óleo sobre tela, 20 x 30 cm.

Figura 40: Pintura de duração n. 29 (em andamento), 2017, óleo sobre tela, 20 x 30 cm.



### 3. o problema da espessura

Creio que não devemos subestimar a hipótese de que uma pesquisa, seja ela em qual área for, muitas vezes se materializa numa série de encontros fortuitos com esse ou aquele livro, esse ou aquele autor, na dificuldade ou na facilidade de acesso a esta ou aquela obra teórica, literária ou plástica. O fato é que o meu envolvimento com o livro *A pintura como modelo*, de Yve-Alain Bois me levou a uma série de leituras que, antes mesmo que eu percebesse, me conduziram exatamente à formulação do problema da espessura no trabalho que agora escrevo e nas pinturas que venho tentando analisar.

O último capítulo do livro de Bois é composto por uma resenha do livro *Fenêtre jaune cadmium*, de Hubert Damisch, e fora ela que me levava ao interesse pelas investigações desse autor. Nessa resenha pude perceber que o problema da espessura permeia ao menos três dos quatro modelos teóricos que caracterizam sua abordagem da pintura, uma abordagem que “não apresenta, em lugar algum, um exame profundo do conceito de ‘pictórico’”, oferecendo, “em vez disso, em cada exemplo, a formulação de uma pergunta colocada pela obra de arte dentro de uma estrutura historicamente determinada” e a busca por uma aproximação teórica à qual “se possam comparar os processos da obra e com o qual se possa comprometê-la” (2009, p. 297).



Logo no início da resenha, Yve-Alain Bois se demora na “antiga pergunta que, em relação à arte do século XX, Hubert Damisch voltou”, uma pergunta tanto em direção ao “papel do pensamento especulativo para o pintor”, quanto sobre “a modalidade de pensamento do qual a pintura é o suporte”. A abordagem de Damisch, exige tanto uma “recusa de categorias estilísticas estabelecidas”, quanto a “consciência permanente da regra operacional da pintura com referência ao discurso”, pois, de acordo com Bois, “a pergunta de Damisch é também esta: ‘o que significa o pensamento do pintor para aquele que se ocupou da escrita?’” (2009, p. 297-298).

É, certamente, nesse sentido que sua abordagem adquire certo caráter estratégico, na medida em que se opõe:

(1) à abordagem filatelista dos historiadores da arte tradicionais [...]; (2) à inépcia da crítica de arte, uma forma de jornalismo ainda mais amnésica por ter de se adaptar continuamente às tendências de mercado; [e] (3) àquele gênero tipicamente francês — inaugurado de um lado por Baudelaire e, do outro, provavelmente por Sartre — do texto sobre arte escrito por um literato ou por um filósofo [...] (p. 298).

Damisch volta-se com mais intensidade, principalmente, a esse terceiro gênero, pois sua maior lição “nos ensina, acima de tudo, a nos livrarmos do sufocante conceito de *imagem* em que se fundamenta a relação desse tipo de texto sobre arte” (2009, p. 298). Lição que leva Bois à formulação do primeiro modelo teórico que ele consegue distinguir na abordagem de Damisch, um “modelo perceptivo”, construído abertamente em oposição à tese de Sartre de que “não existe algo que se possa chamar de percepção estética, pois o objeto estético é algo ‘irreal’ que é apreendido pela ‘consciência imaginante’” (2009, p. 299). Damisch definiria a tese sartreana da seguinte forma: “um retrato, uma paisagem, uma forma só se deixa identificar na pintura na medida em que paramos de considerar a pintura por aquilo que ela é em termos materiais, e na medida em que a consciência recua em relação à realidade para gerar, como imagem, o objeto representado”

(DAMISCH apud BOIS, 2009, p. 299). Uma tese, portanto, que não é exclusiva de Sartre (na verdade tem uma história mais antiga), e é responsável por cegar não só os literatos e filósofos franceses, mas também grande parte das pesquisas feitas por historiadores da arte ainda hoje, assim como aquilo que chamamos de “discurso modernista”, algo já notado, segundo Bois aponta na nota de fim número 3, por Jean Clay, quando este menciona a “‘indiferença pelo processo de elaboração material’ da obra, típicos de Clement Greenberg e Michael Fried” (CLAY apud BOIS, 2009, p. 392). A questão vai esbarrar, na ideia de que as artes visuais são destinadas exclusivamente ao sentido da visão, uma premissa central, de acordo com Bois, no catálogo da exposição *Formless: a user's guide*<sup>11</sup>, no surgimento da história da arte como uma disciplina científica, nos textos de Adolf von Hildebrand e Konrad Fiedler, os quais inspiraram os *Conceitos fundamentais da história da arte* (1915) de Heinrich Wölfflin. Responsável pela anulação da dimensão tátil da obra de arte, concebida somente como “representação da tatilidade”, em que a matéria não existe, a não ser como in-formado, feito forma, (“*matter does not exist for it excepts as in-formed, made over into form*”), o que resulta na exclusão da “temporalidade presente no aspecto visual e corporal do objeto percebido” (BOIS, 1997, p. 25). Tal questão, vale dizer, é analisada em pro-

11. Versão em língua inglesa do catálogo da exposição *L'Informe: Mode d'emploi*, que ocorreu em 1996, no Centre Georges Pompidou, em Paris. Concebido como um livro com uma proposta coerente a ser desenvolvida por seus autores, Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss, os quais foram responsáveis também pela curadoria da mostra homônima, o catálogo associa certas práticas artísticas a operações desenvolvidas no âmbito do conceito de informe criado por Georges Bataille, com o objetivo de propor uma leitura não só do modernismo, mas também de sua recepção contemporânea (“*contemporary reception*”, p. 10), e quem sabe até mesmo seu futuro (“*even, possibly, modern art's future*”).

fundidade por Hubert Damisch em *Théorie du nuage* (1972), ocupando um lugar privilegiado em seu empreendimento. Ela é trazida à tona, por exemplo, na seção 1.4. *L'ÉCART ET LA NORME*, por meio da referência à afirmação de Anton Raphael Mengs, segundo a qual Corregio, em seu “ataque ao contorno e à rede de limites na qual seus predecessores encerravam as formas”, dirigiu seus adeptos ao “país do erro” (“*pays de l'erreur*”, 1972, p. 41). Damisch, então, irá observar que tal reação manifesta a resistência de uma estrutura representativa fundada na preeminência de funções gráficas, ligadas ao desenho, e assimiladas “pela teoria à expressão” (“*par la théorie à l'expression*”). Assimiladas de tal modo à noção de expressão que, se nos voltarmos aos esquemas wölfflianos, teremos em sua dissolução apenas a exacerbação de uma pictorialidade contraposta a uma linearidade mais próxima da norma. Entretanto, para Damisch, as produções de Corregio seriam melhor enquadradas num problema mais geral, aquele relativo à diferença específica da imagem pintada, “a diferença que a constitui ao título de imagem pintada, irreduzível enquanto tal a toda outra variação de imagem” (“*la différence qui la constitue au titre d'image peinte, irréductible en tant que telle à toute autre variété d'image*”), frequentemente esquecida por uma tradição de pensamento que insiste em ver nas pinturas somente “a informação que elas veiculam” (“*l'information qu'elles véhiculent, information mesurable, analysable*”), recusando assim seu “peso de pintura, seu poder de permanente solicitação sensorial” (“*poids de peinture, un pouvoir permanent de sollicitation sensorielle*”), e relegando aquilo que escapa à forma ao nível de aberração ou patologia (1972, p. 41-42). É nessa direção que atuaria também, de acordo com Damisch, o velho ponto de vista da pintura como poesia — *ut pictura poesis* —, que se revela uma espécie de balança em desequilíbrio, uma vez que na linguagem poética, os dados materiais, a realidade sensível, palpável (“*palpable*”) dos signos, determina a organização

12. “*Ainsi que les Formalistes russes l'ont observé, les sons du vers ne sont pas seulement les éléments d'une harmonie extérieure, ni le simple accompagnement (ou décor) du sens: ils ont par eux-mêmes une signification, une fonction verbale et répondent à un dessin poétique autonome*” (1972, p. 42-43). “Como os formalistas russos observaram, os sons do verso não são apenas os elementos de uma harmonia externa, nem o mero acompanhamento (ou cenário) do significado: eles têm neles mesmos um significado, uma função verbal e respondem a um propósito poético autônomo” (tradução nossa).

13. “*L'accueil réservé en leur temps aux productions des 'Fauves' par la conscience (le 'sens') commun(e) — fussent-ils à prétentions critiques — témoigne assez du caractère pathologique ('insensé') que la culture picturale de l'Occident est portée à reconnaître à tout écart qui conduit à donner le pas aux composantes sensibles (matérielles) de l'image de peinture sur ses composantes proprement iconiques (soit, en l'occurrence, à la couleur sur le dessin)*” (p. 43). “A recepção reservada em seu tempo para as produções dos “fauves” pela consciência comum (o “senso”) — mesmo que fossem de pretensões críticas — testemunha bastante o caráter patológico (“sem sentido”) que a cultura pictórica do Ocidente está inclinada a reconhecer em qualquer discrepância que leve a dar precedência aos componentes sensíveis (materiais) da imagem de pintura em detrimento de seus componentes propriamente icônicos (isto é, neste caso, à cor em relação ao desenho)” (tradução nossa).

da mensagem<sup>12</sup>, o que na pintura — Damisch cita como exemplo a recepção, em seu surgimento, do fauvismo — é compreendido como transgressão<sup>13</sup>. A divisão em “partes” que vemos no livro *Della pittura* (1435), de Leon Battista Alberti, segundo Damisch, “(a) circunscrição (ou delineação), (b) composição, (c) distribuição das luzes e das cores” (“*[a] circunscrition [ou delineation], [b] composition, [c] répartition de lumières et des couleurs*”), corrobora ao mesmo tempo em que impõe um “sistema cultural trans-histórico” (“*trans-historique*”), que nenhuma experiência, “por mais radical que ela tenha sido” (“*si radicale qu'elle ait pu paraître*”), foi capaz de abalar (1972, p. 43). Nesse sistema a cor não pode se dar senão como complemento do desenho, verdadeiro responsável pela expressão das ideias presentes na pintura. A esse respeito, Damisch cita o comentário paradigmático feito por Rousseau (e também por Kant, “depois dele” [“*après lui, à peu près dans les mêmes termes*”]), segundo o qual:

*les sentiments qu'excite en nous la peinture ne viennent point des couleurs... De belles couleurs bien nuancées plaisent à la vue, mais ce plaisir est purement de sensation. C'est le dessin, c'est l'imitation qui donne à ces couleurs de la vie et de l'âme; ce sont les passions qu'elles expriment qui viennent émouvoir les nôtres; ce sont les objets qu'elles représentent qui viennent nous affecter. L'intérêt et le sentiment ne tiennent point aux couleurs; les traits d'un tableau touchant nous touchent encore dans une estampe: ôtez ces traits dans le tableau,*

14. “[O]s sentimentos que a pintura excita em nós não vêm das cores ... Cores bonitas e bem diferenciadas agradam aos olhos, mas esse prazer é puramente de sensação. É o desenho, é a imitação que dá a estas cores a vida e a alma; são as paixões que expressam que vêm para nos mover; são os objetos que eles representam que nos afetam. Interesse e sentimento não se apegam às cores; os traços de uma pintura comovente nos comovem segundo tal condição: remova esses traços da pintura, as cores não farão nada” (tradução nossa).

15. No já mencionado capítulo do livro de Yve-Alain Bois, Matisse e o “arquidesenho”, temos também uma menção à análise feita por Derrida em Da gramatologia, em especial às páginas que este dedica à questão da cor, nos termos de Bois, “a ressaltar a natureza complementar da cor na estética ocidental e a identificar os efeitos dessa complementaridade na economia da nossa metafísica (Derrida começa com Rousseau, mas poderia ter remontado a Aristóteles ou continuado a análise com Kant) (2009, p. 77). Ele menciona também a compilação de Jean-Claude Lebensztein que dá continuidade à análise de Derrida, de “todas as expressões de desprezo imputadas à cor — considerada mero cosmético — desde Platão” (p. 77). Bois não mencionou, entretanto, a análise que Hubert Damisch volta para a antiguidade dessa relação entre o desenho e a cor, trago-a aqui não só pela profundidade histórica, mas também pelo modo como situa a obra de Correggio dentro dessa tradição da linearidade, mas não apenas a obra de Correggio, também a relação dessa tradição com aquilo que foge à dimensão da solidez: “Or c’est précisément à ce point que l’exercice, sinon la méthode fait question. Car le nuage, s’il fournit à

*les couleurs ne feront plus rien* (ROUSSEAU apud DAMISCH, 1972, p. 44)<sup>14</sup>.

Citação essa feita depois da análise desenvolvida por Jacques Derrida em *De la grammatologie* (1967) que aponta para a dependência do signo na qual a experiência estética se vê inscrita<sup>15</sup>. O sujeito, nesses termos, não se afetaria pelas coisas (“*les choses (les sensations)*”) mas sim pelos signos, “pela imitação procedente do traço” (“*l’imitation qui procède du tracé, de la délinéation, du contour*”), responsável por dar à cor sua razão (1972, p. 44). Este traço, por sua vez não possuiria valor enquanto tal, quanto menos aparente, menos material, quanto mais próximo de uma “fissura”, das “fendas análogas que separam as peças de uma imagem de marchetaria” (“*comme des fissures [fessura], des fentes analogues à celles que séparent les pièces d’une image de marqueterie*”), mais ele cumpriria sua função icônica (1972, p. 44-45). O que resta saber, nos diz Damisch, é até que ponto a ligação do fenômeno pictorial à questão do signo está atrelada a um sistema cultural específico, e se seria possível aplicá-la a obras não figurativas ou de outras culturas, que não as do seu limite geográfico. Esse, entretanto, não é o objetivo do seu livro. Antes, lhe importaria situar como a ligação privilegiada do signo com o desenho determina o cerne do sistema representativo enquanto tal. Um sistema representativo que, para funcionar, necessita apagar aquilo que caracteriza a imagem pintada em relação a qualquer outro tipo de imagem. Já em *Théorie du*

*la rêverie, à l’imagination, un support privilégié, ce n’est pas, semble-t-il, par son contour, mais bien au contraire par ce qui, en lui, contredit à l’ordre de la délinéation et ressortit à celui du matériau, de la ‘matière’ en tant qu’elle aspire à la forme; et c’est à ce titre qu’il peut paraître fournir un index du style ‘vaporeux’ dont le Corrège est tenu, à tort ou à raison, pour l’initiateur. S’il en est ainsi, on conçoit que les auteurs anciens n’aient pas été portés à y déceler une source d’inspiration pour le peintre, et moins encore à reconnaître dans ses avatars formels le paradigme de la production picturale. Si peindre c’est d’abord dessiner (un même terme, γραφειν, désignant en grec l’acte d’écrire et celui de dessiner ou de peindre), si la peinture commence avec le contour (De Plin à Alberti et Rousseau, la tradition occidentale regarde la délinéation de l’ombre d’un être humain projetée sur un mur comme le geste inaugural de la peinture, l’acte fondateur [au sens phénoménologique du terme] où s’annonce le mode d’historicité propre à cette pratique en Occident), la couleur n’intervenant qu’en second lieu, au titre de supplément que sa séduction rend plus inquiétant encore, et suspect, le nuage est connoté d’entrée de jeu comme élément hors la norme [...] (p. 55)”. “É precisamente neste ponto que o exercício, se não o método, se faz necessário. Pois a nuvem, se ela proporciona ao sonho, à imaginação, um suporte privilegiado, não é, ao que parece, pelo seu contorno, mas pelo contrário, pelo que, nele, contradiz com a ordem do delineamento e retorna àquela do material, da “matéria”, enquanto aspiração à forma; e é por essa razão que a nuvem pode parecer fornecer um índice do estilo “vaporoso” do qual Correggio é considerado, com ou sem razão, o iniciador. Se é assim, é compreensível que os autores antigos não estivessem inclinados a descobrir ali uma fonte de inspiração para o pintor, e muito menos a reconhecer nos seus avatares formais o paradigma da produção pictórica. Se*

*nuage*, Damisch observa certa parte da “teoria fenomenológica” com cuidado:

*La théorie phénoménologique de l’image qui veut que les éléments sensibles fonctionnant à titre de représentant analogique de l’objet en image soient “neutralisés” (Husserl), voire “néantisés” (Sartre), pour que la synthèse imageante puisse s’opérer, cette théorie échoue à rendre compte du paradoxe d’une forme que ne signifie pas mais se signifie, d’une forme que est à elle-même son propre contenu, d’une matière qui, d’entrée de jeu, fonctionne déjà comme forme, d’un signifié que ne se laisse en aucun cas séparer du signifiant [...] (p. 46)<sup>16</sup>.*

Se a redução a priori, no entanto, dos elementos pictóricos a um sistema de signos não é possível, restaria sinalizar como suas qualidades análogas, como a ordem pictorial, se relacionaria com a ordem dos signos. Para Damisch a análise da obra de Correggio é um bom ponto de partida para a realização de tal tarefa. Nela, haveria um “desvio” (“*écart*”) em relação à norma, uma separação das “funções figurativas” (“*fonctions figurative [iconiques]*”) e das “funções picturais” (“*fonctions picturales*”) na qual o acento na fatura e nos componentes materiais iria de encontro à legibilidade das imagens (1972, p. 48). O autor cita René Leriche sobre a diferença entre o corpo saudável e normal, e o corpo doente, patológico, segundo o qual a vida em pleno estado seria observável pelo “silêncio dos órgãos” (“*les silence des organes*”), o que no âmbito da comunicação teria um mesmo caráter, pois em suas condições “normais”, a comunicação pouco acentuaria a substância sensível da expressão. Com respeito à pintura, porém,

pintar é logo de início desenhar (um mesmo termo, *γράφειν*, designando em grego o ato de escrever e o de desenho ou pintar), se a pintura começa com o esboço (De Plínio de Alberti e Rousseau, o tradição ocidental observa a delineação da sombra de um ser humano que está sendo projetada em uma parede como o gesto inaugural da pintura, o ato fundador [no sentido fenomenológico] onde se anuncia o modo historicidade dessa prática no Ocidente), a cor intervém apenas em segundo lugar, como um suplemento que a sua sedução torna ainda mais perturbadora e desconfiada, a nuvem é conotada desde o início como um elemento fora da norma [...]” (tradução nossa).

16. “A teoria fenomenológica da imagem que quer que os elementos sensíveis que funcionam como os representantes analógicos do objeto na imagem sejam “neutralizados” (Husserl), até mesmo “anulados” (Sartre), de modo que a síntese “imaginante” possa ocorrer, esta teoria falha em explicar o paradoxo de uma forma que não significa outra coisa, mas se significa, de uma forma que é ela mesma seu próprio conteúdo, de uma matéria que, desde o início, já funciona como forma, de um significado que não é de modo algum separado do significante [...]” (tradução nossa).

sobretudo com o destino que ela conheceu depois de Cézanne, a visão deveria ser compreendida, nos diz Damisch, como inseparável de sua realidade corporal, enquanto órgão da visão, à maneira como escreveu Merleau Ponty, devido principalmente à sua ligação necessária com sua matéria própria, com o que a caracteriza enquanto expressão pictórica (1972, p. 48).



No catálogo *Formless*, vemos, também, em diversos momentos e, evidentemente, em outro contexto, ataques ao “sufocante conceito de imagem” associado a certa teoria fenomenológica. No capítulo *Not to... the informal*, por exemplo, Yve-Alain Bois recorre ao último capítulo do livro de Sartre, *L'imaginaire* (1946), para diferenciar sua abordagem do conceito batailliano de informe, daquilo que se convencionou chamar de “arte informal”, o movimento artístico geralmente ligado a figuras como Fautrier, Dubuffet e Wols. Ocorre que a literatura crítica contemporânea à arte informal, nas palavras de Bois, é “geralmente deplorável” (“*generally deplorable, full of packaged generalities and metaphysical goo*”), construída em cima de metáforas e adjetivos que jamais atentam ao rigor da análise histórica. De modo geral, ele situa essa crítica como projetiva.

Não só a crítica, também as obras, com exceção de algumas, se caracterizariam por um contínuo esforço para dar uma forma reconhecível ao que poderia parecer indistinto. Motivo que leva o autor a mencionar a sugestão de Robert Lapoujade de chamar o movimento não de “arte informal”, e sim de “arte formal”, assim como a compreensão do termo “informe” por parte de Dubuffet, que o utilizara no texto *Notes pour les fins-lettrés* (1946), e que estaria relacionada à conexão feita por Paul Valéry entre os estudos de paisagem feitos por Degas dentro de casa, tomando como modelo as cinzas do seu fogareiro, e a antiga recomendação de Leonardo da Vinci para a descoberta de figuras inesperadas nas manchas de uma velha parede (“*the hoary remark by Leonardo da Vinci about discovering unexpected figures in the peeling patches of old walls*”, BOIS, 1997, p. 142). Tal incapacidade de reconhecer a realidade própria de uma mancha, sua especificidade, que resulta na busca por dar-lhe uma forma, por projetar nela uma figura, uma característica, segundo Bois, da “arte informal”, é exatamente o que a aproxima da consciência imaginativa defendida por Sartre, segundo a qual a natureza material da obra de arte, embora exista, não pode ser percebida como um “objeto da apreciação estética”<sup>17</sup> (“*object of aesthetic appreciation*”, p. 143). Do outro lado dessa balança, estaria a noção de informe<sup>18</sup> (*informe, formless*), de Georges Bataille, que Bois empresta à sua empreitada (sua e de Rosalind Krauss), noção que não corresponderia nem a um tema, nem a uma substância, e nem mesmo a um conceito, mas sim a uma operação (“*nei-*

17. “*That which is real, we must not fail to note, are results of the brushstrokes, the stickiness of the canvas, its grain, the polish spread over the colors [...] all this does not constitute the object of aesthetic appreciation*” (SARTRE apud BOIS, 1997, p. 143). “Aquilo que é real, não podemos deixar de notar, são os resultados das pinceladas, a viscosidade da tela, seus grãos, o polimento espalhado sobre as cores [...] tudo isso não constitui objeto de apreciação estética” (tradução nossa).

18. A epígrafe do catálogo é justamente a definição dada por Bataille a esse termo em um dos seus *Documents* (1929-1930), apresentada pelos autores tanto na versão original, em francês, quanto na tradução para inglês. Transcrevo aqui, para resumir, somente a versão original, seguida de uma possível tradução para o português: “*Informe: Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus les sens mais le besognes des mots. Ainsi informe n'est pas seulement un*

*adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser par tout comme une araignée ou ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient content, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but: il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'un informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat*" (BATAILLE apud BOIS, KRAUSS, 1997, p. 5). "Informe: Um dicionário começaria a partir do momento em que não daria os sentidos, mas a tarefa das palavras. Assim, informe não é apenas um adjetivo com tal significado, mas um termo usado para rebaixar, geralmente exigindo que tudo tenha sua forma. O que ele designa não tem direitos em nenhum sentido e é esmagado por tudo como uma aranha ou um verme. De fato, para os homens acadêmicos serem felizes, o universo deve tomar forma. A filosofia toda não tem outro objetivo: dar uma sobrecasaca ao que é, um casaco matemático. Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um cuspe" (tradução nossa).

*ther a theme, nor a substance, nor a concept*", p. 15), talvez a primeira desenvolvida por Bataille, no projeto que ele costumava chamar de "heterologia" ("heterology"). Isso porque a definição de Bataille desse termo age em função de apontar não seu sentido, e sim, seu valor de uso, o trabalho executado por essa palavra de rebaixamento das coisas ("A term that serves to bring things down [déclasser] in the word"), operação que age no avesso das definições que os dicionários correm para dar a todas as coisas, o que ele chama de "sobrecasaca matemática" ("une redingote mathématique", "a mathematical frock coat"), a roupa de significado necessária ao logocentrismo (1997, p. 17-18). É justamente contra todo o discurso modernista que reduz a experiência artística à oposição binária entre forma e conteúdo, que não pode enxergá-la fora dessa grade interpretativa, que se ergue a empreitada de Bois e Krauss. Eles organizam assim uma série de operações inspiradas no informe batailliano que querem deslocar o modernismo de seu lugar comum, declarando, já de saída, a separação entre forma e conteúdo como vazia e nula, e propondo outra classificação dos artistas e das obras modernistas, uma classificação que desclassifica categorias gerais, tais como estilo, tema, cronologia etc. Uma dessas operações, denominada *Pulse* (pulso), é concebida a fim de devolver à experiência visual (na verdade, a qualquer experiência) seu caráter temporal, anulado pela noção de simultaneidade e de pura visualidade que encobriu a pintura moder-

19. Na nota de fim número 1 do capítulo "moteur!", Krauss escreve: "In his Speech and Phenomena (trans. David Allison [Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973], Jacques Derrida analyzes Edmund Husserl's need to reduce visual experience to a stigmé, or infinitely contracted point, which Husserl also calls a 'blink of the instant' (im selben Augenblick)." "Em seu Discurso e Fenômeno (trans. David Allison [Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973], Jacques Derrida analisa a necessidade de Edmund Husserl de reduzir a experiência visual a um estigma, ou um ponto infinitamente contraído, que Husserl também chama de 'pisar do instante' (im selben Augenblick)" (tradução nossa).

20. Segundo Yve-Alain Bois, na introdução do mesmo catálogo: "de Paul Cézanne e Henri Matisse a Piet Mondrian e Pollock, a medida modernista da realização de um artista está vinculada precisamente à sua capacidade de unificar a tela" ("from Paul Cézanne and Henri Matisse to Piet Mondrian and Pollock, the modernist measure of an artist's accomplishment is precisely his ability to unify a canvas" [p. 25]).

21. "Não simplesmente porque, à medida que as espirais se dilatam e se esvaziam, elas sugiram uma sucessão de órgãos, o peito transformando-se em olho, transformando-se em barriga, transformando-se em ventre, ou mesmo o pulso de fricção erótica. Mas porque o próprio pulso, em sua repetitividade diastólica, associa-se à densidade do tecido nervoso, com sua temporalidade de reação, de tempo de resposta, de retenção e protensão, do fato de que, sem essas ondas temporais, nenhuma experiência, visual ou diversa, poderia acontecer" (tradução nossa).

nista, mas não somente ela, e sim, toda percepção de uma superfície plana, isto é, de uma imagem, que, segundo Rosalind Krauss, se apresentaria como o análogo da unidade cognitiva subjacente à percepção visual. Sobre tal redução, Krauss menciona a análise feita por Jacques Derrida, da necessidade de Edmund Husserl de reduzir a experiência visual a um instante infinitamente contraído<sup>19</sup>, instante esse cujas regras, cujo fundamento sincrônico, ("to expose the laws of this synchronously elaborated visual coherence"), a pintura modernista teria tomado para si a tarefa de revelar (KRAUSS, 1997, p. 135)<sup>20</sup>. É, por sua vez, nesse contexto que a autora situa o trabalho *Anémic Cinéma*, de Duchamp, como uma resposta à "campanha modernista pela maestria visual" ("modernist campaign for visual mastery"), devido à pulsão erótica, densa e corporal que esse trabalho sugere. Segundo Krauss:

*Not simply because as the spirals swell and deflate they suggest a succession of organs, breast turning into eye turning into belly turning into womb, or even the pulse of erotic friction. But because the pulse itself, in its diastolic repetitiveness, associates itself with the density of nervous tissue, with its temporality of feedback, of response time, of retention and protension, of the fact that, without this temporal waves, no experience at all, visual or otherwise, could happen* (p. 135).<sup>21</sup>

O que esse trabalho faz, assim como outros trabalhos de Duchamp, do ponto de vista de Rosalind Krauss, é insistir na ideia de que nós vemos (olhamos, enxergamos) com o corpo, na ideia de que o

olho é um órgão de fato, algo semelhante ao que Damisch assinala, talvez em um sentido mais amplo, no trecho mencionado acima sobre a velha oposição entre as funções pictoriais e as funções figurativas (icônicas) da pintura.

Se voltarmos à resenha escrita por Yve-Alain Bois, veremos que Hubert Damisch atribuía ao modernismo, indo de encontro ao *mainstream*, a tarefa de “desestabilizar as estruturas permanentes da percepção e, antes de mais nada, a relação figura/fundo, para além da qual não se pode mais falar em campo perceptivo” (DAMISCH apud BOIS, 2009, p. 302), ou, em outros termos, “a tarefa preliminar de confundir a oposição figura/fundo, sem cuja certeza nenhuma percepção poderia constituir-se em síntese imaginante” (BOIS, 2009, p. 302). O que aconteceria, sobretudo, devido à solicitação constante dos elementos sensoriais da pintura, pelo papel da textura, pela inevitabilidade do aspecto propriamente pictórico, da onde resulta seu interesse no “detalhe do significante, em tudo que, segundo Sartre, na medida em que é real, ‘não se torna objeto de apreciação estética’” 2009, (p. 300). Pois seria justamente a experiência desse “detalhe” o que impediria, ou, ao menos, confundiria a “consciência imaginante”, em seu apelo irresistível pela formação do objeto “irreal”, despertando no espectador “a inquietação que deve acompanhar a percepção de uma pintura” (DAMISCH apud BOIS, 2009, p. 301). É nesse sentido que Damisch afirma não ser possível “entregar-se a devaneios diante de uma pintura de Mondrian”, pois suas pinturas “foram feitas para conter tais impulsos e impedir o movimento por meio do qual um objeto irreal é constituído a partir da realidade tangível da pintura, levando o olhar incessantemente de volta a seus elementos constitutivos” (2009, p. 301). Sobre os trabalhos, nas palavras de Bois, da “grande fase de Dubuffet (a década de 50)” — a única fase que no catálogo *Formless* ele considera digna de nota, “quando não invoca associações figurativas” (“*when it does not call up any figurative associations*”, [1997, p.

140]) — Damisch diria, “em alusão expressa a Merleau-Ponty, como um momento essencial da história da ambiguidade perceptiva”, que:

Ao tratar as figuras como inúmeros fundos vagamente evocativos de silhuetas cuja textura ele se empenha em interpretar, e — inversamente — ao conduzir seu olhar na direção dos fundos menos diferenciados para apreender suas figuras e seu mecanismo secretos, esse pintor recuperou o significado original da ideia de forma — se é verdade que a forma não pode ser reduzida ao contorno geométrico dos objetos, que ela está comprometida com a textura das coisas e que atrai para si, simultaneamente, todos os sentidos (DAMISCH apud BOIS, 2009, p. 303).

É, pois, justamente, como vemos nesse trecho, a atenção dada ao “detalhe do significante”, tanto como realidade material, quanto como resultado de uma articulação física da matéria, o que leva o autor a conceber, no ponto de vista de Bois, outro modelo em relação ao qual sua leitura da arte moderna procurou comprometer as obras, um modelo que não pode de modo algum dissociar-se do “modelo perceptivo”, que na verdade apresentase simultaneamente a ele, e que Bois chamará de “modelo técnico”. Afinal, o modo como a imagem pictórica é construída é justamente o que a separa, tecnicamente ou perceptivamente, de qualquer outro tipo de imagem, o que lhe dá, nas palavras de Damisch, o seu “peso de pintura” (“*poids de peinture*”). Para explicar o funcionamento desse modelo no livro do estudioso francês, Bois menciona, já de saída, sua interpretação anti-óptica (“em contraposição à interpretação óptica” dada pelos “primeiros críticos formalistas [Greenberg, Fried]”) das pinturas *all-over* de Pollock, orientada por uma preocupação deliberada com o espaço posto em jogo por essas obras e, conseqüentemente, com o “processo da obra como lugar de formação, anterior a seus efeitos” (2009, p. 303). Nessa esteira, sua leitura estabelece uma “lógica técnica da invenção” no conjunto da obra de Pollock, na qual se busca apontar “o momento epistemológico da técnica onde tem lugar o raciocínio e a invenção”, quando o pintor é capaz de elevar um processo a não somente uma forma de preencher a tela, mas “à dignidade de um princípio original de organização das superfícies” (DAMISCH apud BOIS, 2009, p. 304), o que não aconteceria em telas como *A chama* (1943)

ou *A loba* (1943, segundo deseja a crítica tradicional, mas pela primeira vez em *Substância bruxuleante* (1946), onde “cada toque parece destinado a destruir o efeito oriundo da relação entre o toque anterior e o fundo” (DAMISCH apud BOIS, 2009, p. 304) e depois nas obras do período de 1947 a 1950. Somente nessas telas, teríamos, finalmente, “o próprio lugar onde a pintura de Pollock abandona, ou melhor, destrói, a ordem da imagem, ‘que é reduzida a um efeito de superfície, sem nada da espessura que é a propriedade específica da pintura’, como Damisch diz mais tarde [...]” (BOIS, 2009, p. 304). Vale mencionar que a entrada em jogo dessas “propriedades específicas” da pintura, fora desde *Théorie du nuage* umas das principais preocupações de Hubert Damisch, pois não se trata de negar que a pintura do renascimento tenha também sua espessura, evidentemente ela tem, como toda pintura feita com tinta sobre um suporte, seja ele de tecido, madeira ou alvenaria, mas, antes, de verificar a necessidade de anulação dessas propriedades para o bom funcionamento do modelo perspectivo. Em última instância é exatamente isso que leva o estudioso holandês Ernst Van Alphen a afirmar no artigo *Lances de Hubert Damisch: pensando a arte na história* (2006) que em *Théorie du nuage* teríamos uma “epistemologia do incognoscível”. Segundo Alphen, Damisch “concebe um período estilístico tal como o Renascimento como um sistema pictórico ou linguagem com suas próprias regras semânticas e gramaticais”, no qual seria necessário reprimir a “superfície pictórica no sentido matérico para abrir uma ilusão de profundidade” (2006, p. 95). Nesse sistema, a /nuvem/ (com o termo colocado entre travessões para indicar que se trata da nuvem enquanto signo) assume diferentes funções, mas todas elas, de modo geral, compreendem “os limites da representação e do representável”, funcionando como uma espécie de dobradiça, “como uma dobradiça ‘em relação ao céu e à terra, entre aqui e lá, entre um mundo que obedece às próprias leis e um espaço divino que não pode ser conhecido por nenhuma ciência” (2006, p. 96). Entre os inúmeros exemplos analisados no livro de Damisch temos a

tela *Visão do abençoado Alonso Rodríguez*, de Zurbarán, na qual “as nuvens que rodeiam o Cristo, Maria e os anjos na parte superior da obra indicam que essa imagem deve ser lida como uma representação da visão de Alonso Rodríguez, o qual é pintado na parte inferior da obra”; ou *A ressurreição do Cristo*, de Mantegna, onde “as nuvens indicam o evento milagroso da ressurreição”; e também “as nuvens do afresco de Giotto na Basílica de Assis [que] mostram que São Francisco está representado em êxtase divino” (2006, p. 96). Em outros casos, o valor da nuvem excede o plano do signo, como ocorre em certas pinturas de Correggio e Mantegna, nas quais “essa posição intermediária não é mais articulada simbolicamente, mas de forma puramente visual”, de um modo em que as “qualidades visuais e materiais das nuvens” são o que permite que ela “desempenhe essa função pictórica” (2006, p. 97). Isso porque as nuvens são “corpos sem contornos definidos, sem superfície e sem substância concreta”, o que faz com que elas ocupem “uma posição entre uma realidade terrena concreta e o vazio, a infinidade e a abstração do céu”, um lugar especial em um sistema de representação compreendido “como uma estrutura ou arquitetura que só poderia apreender espaços e corpos delimitados com contornos nítidos” (2006, p. 97).

De fato, Damisch dedica diversas páginas à investigação do modo como o sistema de representação da pintura renascentista se instaurou, apontando sobretudo para o modo como esse sistema, apesar de “não ter realidade, mesmo teórica, fora dos produtos onde se encontra instituído sobre espécies rigorosas” (“*Si quelque chose existe comme un système pictural, ce système n’a pas de réalité, même théorique, en dehors des produits où il trouve à s’instituer sous des espèces rigoureuses*” [1972, p. 121]), se configura num “espetáculo regrado pelo discurso e tomado inteiramente dentro do circuito de uma comunicação que trabalha sem cessar para obliterar dentro do texto pictorial a instância do significante” (“*un spectacle réglé par la parole et pris tout entier dans le circuit d’une communication qui travaille sans relâche à oblitérer dans le texte pictural l’instance du signifiant*”, p. 137). Ele nos adverte para o fato

22. “*La question du lieu de l’expérience picturale, ou pour mieux dire de l’écriture picturale dans sa relation à son support, et des signes qu’elle met en jeu dans leur rapport à l’espace qu’ils instituent de par leur arrangement, leur succession, leur disposition, cette question ressortit de toute évidence à une problématique généralisée: l’écriture picturale produit, positivement ou négativement, son support — soit qu’elle appelle la toile, le panneau, le mur à fonctionner au titre de composante médiate ou immédiate de l’image, comme c’est le cas dans les arts prétendus ‘de la surface’; soit qu’elle les nie dans leur substantialité, dans leur matérialité même, en substituant à la perception d’un plan celle d’un espace illusionniste à trois dimensions: on dira alors que la peinture ‘troué’ le mur, qu’une coupole ‘ouvre’ sur le ciel, etc.*” (p. 143). “A questão do lugar da experiência pictórica, ou melhor, da escrita pictórica em sua relação com o seu suporte, e dos signos que ela coloca em jogo em sua relação com o espaço que eles estabelecem por meio de seu arranjo, sua sucessão, sua disposição, esta questão é evidentemente uma problemática generalizada: a escrita pictórica produz, positiva ou negativamente, seu suporte - seja que ele se chame tela, painel, parede para funcionar como um componente mediato ou imediato da imagem, como é o caso nas chamadas ‘artes de superfície’; ou que as negue em sua substantialidade, em sua própria materialidade, substituindo à percepção de um plano a de um espaço ilusionista tridimensional: diremos então que a pintura ‘fura’ a parede, uma cúpula ‘abre’ para o céu, etc” (tradução nossa).

de que a ordem da figurabilidade, ou da representatividade, à qual a pintura se viu inscrita, é orientada por uma instância mais geral, relativa à narração e ao discurso, com suas figuras e processos estilísticos, mas que jamais pode ser reduzida, mesmo na aproximação mais sistemática, à constituição de um código, como acontece na língua escrita, um código que anteceda as próprias obras e suas singularidades. Antes, seria num nível mais generalista, onde é possível distinguir a unidade de um estilo discursivo, que se manifestaria, nas palavras de Damisch, uma “vontade de escritura figurativa” (“*volonté d’écriture figurative*” [p. 135]), observável de caso a caso e que para se tornar possível precisou “produzir, positiva ou negativamente, seu suporte”, o “lugar da experiência pictorial”, o qual funcionaria “a título de componente mediato ou imediato da imagem”, mesmo que se trate de um lugar que “nega sua própria substantialidade, sua materialidade” (1972, p. 143). Essa negação, enquanto produção negativa do suporte, é fundamental, segundo Damisch nos mostra ao longo de todo seu estudo, para a compreensão dos mecanismos que estão em jogo no “modelo de pensamento” que a pintura renascentista instaurou, muito embora remeta já à pintura helenística, em sua tendência pela substituição do plano pictorial, em termos de “realidade material” (“*dans sa réalité matérielle*”), pela visão de uma profundidade ilusória, capaz de anular o suporte de onde as figuras se elevariam (1972, p. 146)<sup>22</sup>. A análise orientada pelo termo “nuvem”, isto é, pelo papel desempenhado por esse elemento na própria formação do “modelo perspectivo”, ligado diretamente ao cristianismo, e

no modo como ele produz seu suporte, é o que leva o autor a perceber a intensa relação entre uma “ordem do humano” e uma “ordem do divino” no seio da pintura renascentista, a primeira ligada às coisas passíveis de delineação e a segunda ligada àquilo que não pode ser concebido. A nuvem é justamente o “instrumento de uma subtração” (“*l’instrument d’une soustraction*”) que manifesta figurativamente a falha e a precariedade da ordem humana, em sua necessidade constante do miraculoso. Por isso, o ofício do pintor, de acordo com a teoria que primeiro o delimita, no livro *Della Pittura*, de Alberti, não deve se prestar a nada que não seja a cópia das coisas visíveis, daquilo que é possível ver, dos corpos cujas superfícies externas se deixam circunscrever com linhas e tingir com cores, situando, desde o início, a representação do vazio, do espaço entre os corpos delineáveis como um problema a ser resolvido (1972, p. 152-153). Um problema que instalou na economia pictórica um papel fundamental para a geometria, posto que o espaço da representação deveria ser compreendido como um jogo de relações geométricas e descritivas entre os corpos e os vazios entre eles estruturado em função da estória (*istoire*) a ser contada. O pintor, nesse sentido, teria como tarefa “escrever” por meio do desenho e da determinação geométrica das superfícies, sejam elas preenchidas por corpos, ou formadas pelo espaço entre os corpos. Os vazios sendo compreendidos necessariamente também como superfícies, isto é, tomados também como coisas visíveis<sup>23</sup>. Damisch salienta em diversos momentos ao longo do seu livro a depen-

23. “*Le peintre ne veut connaître que des choses visibles, c’est-à-dire de celles qui occupent un lieu. [...] Le ‘je parle en tant que peintre’ (parlo come pittore) doit être pris à la lettre: pour le peintre, dont les raisons ne sont pas celles du mathématicien, le champ du visible équivaut à ce qui peut s’inscrire (être projeté) sur un plan et se laisse ramener à un jeu, à une construction réglée de surfaces saisies sous des angles divers, dont chacune est définie, dé-sig-*

*née par son contour, et qui s'articulent les unes aux autres en fonction du point de vue adopté pour composer des figures et des scènes, à la façon dont les lettres s'ordonnent pour former des mots et des phrases*" (p. 159). "O pintor quer conhecer apenas coisas visíveis, isto é, aquelas que ocupam um lugar. [...] O 'eu falo como pintor' (parlo como pittore) deve ser tomado literalmente: para o pintor, cujas razões não são as do matemático, o campo do visível é equivalente ao que pode ser inscrito (ser projetado) em um plano, que se deixa reduzir a um jogo, a uma construção regulada de superfícies apreendidas sob diferentes ângulos, cada uma das quais definida, de-signada por seu contorno e que se articulam entre elas mesmas de acordo com o ponto de vista adotado para compor as figuras e as cenas, à semelhança do modo como as letras são dispostas para formar palavras e sentenças" (tradução nossa).

24. "Et il en est, en fait, du modèle perspectif comme du modèle phonétique: modèle, comme y insiste Jacques Derrida, plutôt que structure; car 'il ne s'agit pas d'un système construit et fonctionnant parfaitement, mais d'un idéal dirigeant explicitement un fonctionnement qui en fait n'est jamais de part en part phonétique', pas plus qu'il n'est jamais de part en part 'perspectif'" (p. 160).

dência do paradigma da escritura fonética à qual a cultura pictórica renascentista se viu atrelada. O visível é limitado, nesse contexto, ao representável, e a representação "à dependência direta da linguagem, a mesma linguagem que dá nome às coisas, e com a qual as histórias são recitadas" ("*elle [l'écriture phonétique] établit la représentation [...] dans la dépendance directe du langage, le même langage qui donne aux choses leurs noms et dans lequel se 'récitent' les histoires*"); linguagem essa que a tradição ocidental compreende como associada à voz, à audição e à palavra, e em relação à qual a escrita desempenharia somente uma função representativa (1972, p. 160). Da introdução desse paradigma na compreensão do fazer pictórico, Damisch obtém a noção de um "modelo perspectivo", formulado à maneira de um "modelo fonético", um modelo, e não uma estrutura, segundo ele situa citando Jacques Derrida, "pois 'não se trata de um sistema construído e funcionando perfeitamente, mas de um ideal dirigindo explicitamente um funcionamento que não é de parte em parte fonético', assim como não é de parte em parte 'perspectivo'"<sup>24</sup>. Mostrar o funcionamento desse paradigma na formação de uma iconologia ligada à pintura renascentista, é uma das tarefas de *Théorie du nuage*. Mostrar, afinal, o modo como o signo pictórico carrega exatamente os fundamentos da representação que ordenam o campo da escrita segundo seu modelo fonético. Nesse sentido, Damisch não poderia deixar de salientar o modo revelador

25. "*J'appelle ici signe toute chose que tient à la surface de telle façon que l'oeil puisse la voir*" (*Segno qui appello qualunque cosa stia alla superficie per modo che l'occhio possa vederla*, *liv. I, p. 55*) (p. 161). Tradução nossa: "Eu chamo aqui de signo qualquer coisa que esteja na superfície de tal forma que o olho possa ver".

como Alberti, em *Della Pittura*, trata os contornos das superfícies referindo-se a eles como signos<sup>25</sup>. A parte superficial dos corpos, que não se conhece pela sua profundidade, mas somente por sua largura e por seu comprimento, seria assim instituída como aquilo que caberia à pintura, o que termina por determiná-la ambigualmente, enquanto superfície plana projetiva, dependente de um acerto geométrico, de uma correta justaposição das partes superficiais para alcançar a ilusão de profundidade. O modelo perspectivo produz, assim, seu suporte duplamente, tanto enquanto superfície isenta imaterial, formada por planos e linhas (fissuras), quanto como janela natural, furo para um espaço (projetivo) contíguo ao do observador. Tal paradoxo é o que leva Damisch a apontar a importância da comparação feita já em Alberti entre o plano pictórico e o plano da marchetaria, assim como o permite analisar, finalmente, as experiências de Brunelleschi sob a rubrica de um estabelecimento teórico completo do campo pictorial, enquanto estabelecimento de uma linguagem, que reconhece até mesmo seus limites. A famosa demonstração da perspectiva feita por Brunelleschi no século XV ocupa um lugar central em *Théorie du nuage*; na medida em que, ao colocar em ação o funcionamento do modelo perspectivo, ela revela também sua fundamentação pautada num conjunto de exclusões, da realidade da cor à materialidade do suporte, dentre outras, e, sobretudo, exclusão daquelas coisas que não ocupam lugar nem possuem

26. “La perspective n’a à connaître que des seules choses qu’elle peut ramener à son ordre, les choses qui occupent un lieu et dont le contour peut être défini par des lignes. Or le ciel n’occupe pas de lieu, il n’a pas de mesures; quant aux nuages, on n’en saurait fixer les contours, ni analyser les formes en termes de surfaces: le nuage ressorti à la classe des corps sans surface, telle que définira Léonard de Vinci, des corps qui n’ont ni forme ni extrémités précises, et dont les limites s’interpénètrent” (p. 170). “A perspectiva deve conhecer apenas as coisas que ela pode trazer de volta à sua ordem, coisas que ocupam um lugar e cujo contorno pode ser definido por linhas. Mas o céu não ocupa um lugar, não tem medidas; quanto às nuvens, não podemos fixar seus contornos, nem analisar as formas em termos de superfícies: a nuvem emerge da classe de corpos sem superfície, como será definido por Leonardo da Vinci, corpos que não têm nem forma nem extremidades precisas, e cujos limites se interpenetram” (tradução nossa).

medidas, que nós não podemos “fixar os contornos, nem analisar as formas em termos de superfícies”, como o céu ou as nuvens, “corpos sem superfície”, as quais no espaço sintático estabelecido pelo modelo perspectivo somente poderiam indicar ou representar aquilo que não pode ser concebido, o vazio real, aquilo que foge ao conhecimento<sup>26</sup>. Ernst Alphen resume perfeitamente a experiência analisada por Damisch em *Théorie du nuage*. Segundo ele:

Depois de pintar uma imagem do batistério em Florença em um pequeno painel de madeira, Brunelleschi fez um pequeno orifício de observação no painel. Em seguida, desenvolveu um mecanismo para olhar a imagem. O espectador teria que posicionar o verso do painel diretamente na frente do rosto e olhar pelo buraco. Ele teria de segurar um espelho à distância de seu braço. A imagem do batistério refletida no espelho ia, assim, de encontro aos princípios da teoria da perspectiva linear, pois dessa maneira o ponto de fuga e o ponto do olhar são geometricamente sinônimos. [...] É significativo que Brunelleschi não tenha pintado o céu sobre o batistério; ele o executou em folha de prata. Essa prata refletia as nuvens reais sobre a cabeça do espectador no momento em que ele olhava através do aparato. Isso indicava que a perspectiva era entendida como uma estrutura ou arquitetura que só poderia apreender espaços e corpos delimitados com contornos nítidos. O céu e as nuvens, por outro lado, não poderiam ser analisados pela ordem da perspectiva justamente por sua falta de contornos e de superfície definidos. (2006, p. 97).

A operação realizada por Brunelleschi de inserção do espelho, um plano especular no jogo de superfícies do campo pictorial, assumiria, nas palavras de Damisch, um “valor de emblema epistemológico,

na medida em que revela as limitações do código perspectivo” (“*Il a valeur d’emblème [...] épistémologique, dans la mesure où il révèle les limitations du code perspectif*”, p. 170). Revela-o como uma estrutura de exclusão, pautada numa série de recusas, mas que, entretanto, é capaz de construir um lugar até mesmo para aquilo que ela exclui.

A transformação, ou mesmo, “a ruptura decisiva” (“*Le rupture décisive*”) com o suporte pictórico produzido pelo modelo perspectivo somente viria a acontecer com as últimas obras de Cézanne, “onde, nas lacunas, nas faltas da imagem, o tecido em si impõe a evidência de sua materialidade” (“*où, dans les lacunes, dans le manques de l’image, la toile elle-même impose l’évidence de sa matérialité*”), atuando, assim, contra a dita neutralização, aniquilação (“*néantisation*”), do suporte (DAMISCH, 1972, p. 312-313). Um rompimento que teria se dado com a substituição da noção de imagem, pela noção de quadro (*tableau*). Muito embora, com o impressionismo, a sobreposição de transparências já tenha sido substituída pela justaposição de toques e massas de tinta, o que revelaria com maior intensidade a realidade física da pintura, fora somente em Cézanne que uma operação semelhante ascendera ao status de uma função construtiva. Damisch salienta a importância da busca desse artista pela transcrição dos sentimentos, em oposição à anotação das impressões ou à formulação da imagem. Antes, sua ênfase, sua perseguição obstinada pela “realização dessa parte da natureza que, caindo nos nossos olhos, nos dá o quadro” (“*la réalisation de cette partie de la nature qui, tombant sous nos yeux, nous donne le tableau*” [CÉZANNE apud DAMISCH, 1972, p. 314]), o teria permitido finalmente dar um passo em direção à realização do quadro, da pintura enquanto superfície material real, em detrimento da representação. Nessa tarefa, o toque de tinta (*touche*), e não a linha, assume a função estruturante, pois não importa aí delinear o visível enquanto configuração de superfícies (signos), que pelo valor representativo, permitiriam simular a luz com auxílio do colorido, mas sim dar lugar às sensações colorantes (“*les sensation colorantes*”), nas

quais a luz (cor) ou a forma se dão como resultado direto dos toques de tinta no plano real, material, da pintura; se dão como transcrição da própria sensação óptica. É nesse sentido que Damisch afirma que “a luz não existe para o pintor” (“*la lumière n’existe pas pour le peintre*”), isto é, não enquanto realidade imagética isenta da dimensão material da tinta, o que recoloca teoricamente a questão pelo significante. Cézanne, em sua empreitada, precisou transformar os termos da relação que tradicionalmente caracterizou o desenho e a cor, fazendo, dos toques de tinta e das massas, linhas abertas, dando corpo ao contorno, um conjunto de “inumeráveis traços que cobrem-se uns aos outros” (“*d’innombrables traits que se recouvrent les uns les autres*”) e esbarram e deslizam, derrapam nos objetos vizinhos. Ao dar livre curso às sensações colorantes, isto é, aos signos das sensações ópticas (“*aux signes des sensations optiques*”), Cézanne abriu o caminho para a abstração, uma abstração cuja tarefa Damisch determinaria como o rompimento com a aniquilação do suporte e com a delimitação (p. 315). Para tanto, fora necessário sobrepor à lógica vertical entre a figura e seu referente herdada do signo verbal por outra, na qual as relações laterais entre os toques de tinta dão lugar ao fundo, ao suporte, enquanto parte de um novo texto.



Não é à toa, portanto, que Damisch tenha prestado tanta atenção ao papel da espessura enquanto modelo técnico da destruição da noção de imagem, à qual a pintura se viu atrelada durante séculos. Um modelo que adquire estatuto teórico, revelando a pintura do século XX “exatamente como a perspectiva revelou a do Renascimento” (BOIS, 2009, p. 305).

Vale dizer que também Yve-Alain Bois, na mesma esteira de Damisch, atribuiu à espessura, à construção escultórica da pintura, à “profundidade real” (2009, p. 191), à “tatilidade literal” (2009, p. 201), um valor central para compreendermos o salto empreendido por Mondrian em suas últimas pinturas, sobretudo na tela *New York City* (1942), em direção à afirmação da realidade do plano pictórico em oposição à sua neutralização feita pela “consciência imaginante”. É um fato que toda pintura conserva certa profundidade real e Damisch nos recorda disso ao contrapor uma espessura resultante da sobreposição de camadas transparentes característica do Renascimento a outra resultante da justaposição de toques de tinta, traços e áreas de cor, eventualmente atrelados a um efeito mais superficial: embora a primeira seja construída com mais camadas e seja até mesmo mais espessa, tal dimensão precisa ser negada, aniquilada, para o funcionamento da imagem, enquanto no segundo caso ela tem a função de um princípio teórico irreduzível, “modelo técnico por excelência”, fruto de “conhecimento e especulação”, nos quais “estamos lidando, o mais próximo possível da tinta, com uma das invenções mais abstratas [...] do pensamento pictórico do século XX” (BOIS, 2009, p. 306). A importância dada por Damisch à dimensão técnica da pintura, certamente é o que o leva a perceber que, mais uma vez citando-o através da resenha de Bois, sem “recorrer à teoria ou à matemática, o pintor pode muito bem chegar a formular, por meio de recursos totalmente seus, uma problemática que pode ser posteriormente traduzida em outros termos e em outro registro (como aconteceu, em sua época, com a perspectiva)” (2009, p. 306).



Não sou capaz de precisar em que medida o terceiro modelo descoberto por Yve-Alain Bois no livro de Hubert Damisch perpassa ou é perpassado pela noção de espessura. Sua relação com o *informe* de Bataille, por outro lado, é expressada de modo claro quando Bois salienta que tal modelo teria a característica particular de “rasgar o sobretudo que a filosofia fornece àquilo que existe”, o já mencionado “sobretudo matemático” (“*une redingote mathématique*”). Isso por que se trata de “considerar a pintura uma chave para a interpretação do mundo — uma chave que não é nem mimética nem analógica, porém, como no caso da ciência ou da linguagem, *simbólica* [...]” (2009, p. 307). Segundo ele, Damisch só consegue atribuir um “modelo simbólico” à pintura por dar a ela uma tarefa cultural “igual ao discurso que lida com ela”, situando assim em outra instância as trocas entre o registro do legível e do visível, que, em suas palavras, já teria sido “decidida pela cultura, que é, em todas as épocas, a responsável pela organização do jogo, pela distribuição dos papéis” (DAMISCH apud BOIS, 2009, p. 307). É nesse contexto que a leitura arqueológica ou epistemológica alcança em sua empresa uma reviravolta, que faz com que os avanços que ocorrem no terreno da pintura sejam compreendidos como “teoremas de mutações antropológicas”. Assim teria sido com a invenção da perspectiva na pintura do Renascimento, uma invenção que antecipara “em dois séculos a obra dos matemáticos sobre a noção de infinito” (p. 307), como é bem demonstrado em *Théorie du nuage*<sup>27</sup>.

27. Cf. Hubert Damisch, *Théorie du nuage* (Paris: Seuil, 1973), p. 241-248.

O “modelo simbólico” que, por sua vez, preocupa Bois em sua análise de *Fenêtre jaune cadmium*, e que seria capaz de rasgar o sobretudo matemático que envolve as coisas, apareceria já em 1962, no ensaio dedicado a Dubuffet, “que antecipou em alguns anos a invenção do conceito de plano de pintura *flatbed* de Steinberg a propósito de Rauschenberg”, e é situado na “confusão entre vertical e horizontal sugerida por um segmento da pintura moderna”; uma confusão que compartilharia de uma crítica da óptica. No catálogo *Formless*, a horizontalidade, ou, como Bois faz questão de sublinhar, a confusão gerada pela operação de “abaixar da vertical para a horizontal” (“*lowering from the vertical to the horizontal*”, p. 26), é a principal arma desenvolvida pela arte do século XX contra o postulado da pura visualidade, característico do discurso modernista, sobretudo no que tange a compreensão de que sendo puramente visual, a pintura deve se dirigir ao sujeito como ser ereto, distante do eixo horizontal que governa a vida dos animais, uma ideia baseada em uma repressão que, de acordo com Bois, teria sido analisada por Freud em *O mal-estar na civilização* (1930). O problema, residiria no fato de que a arte, nesse ponto de vista, seria compreendida como uma atividade sublimatória que separa o sujeito, aquele que percebe, de seu corpo, uma atividade sintetizante:

[...] *fending off any intrusion from the base, it gathers the perceiver together around the core of its ideal unity, which is why the artist is to conceive each work as a bounded whole (from Paul Cézanne and Henri Matisse to Piet Mondrian and Pollock, the modernist measure of an artist's accomplishment is precisely his ability to unify a canvas), and aesthetic pleasure is indexed to this formal plenitude. And this formal plenitude is also a semantic plenitude, since, contrary to what antimodernist iconologists (who confuse reference and signification) constantly urge, the call for formal autonomy was never made without being glorified simultaneously as the royal road, even as the only road, toward the pure revelation of meaning (Kasimir Malevich and*

28. “[...] afastando qualquer intrusão da base [do chão], ela reúne o observador em torno do núcleo de sua unidade ideal, e é por isso que o artista deve conceber cada obra como um todo delimitado (de Paul Cézanne e Henri Matisse a Piet Mondrian e Pollock, a medida modernista da realização de um artista é precisamente sua capacidade de unificar uma tela), e o prazer estético é indexado a essa plenitude formal. E essa plenitude formal é também uma plenitude semântica, pois, ao contrário do que insistem constantemente os iconólogos antimodernistas (que confundem referência e significação), o apelo à autonomia formal nunca foi feito sem ser simultaneamente glorificado como a estrada real, mesmo como a única estrada. em direção à pura revelação do significado (Kasimir Malevich e Mondrian, por exemplo, dizem que querem acima de tudo pintar o absoluto) (p. 25-26)” (tradução nossa).

*Mondrian, for example, say that they want above all to paint the absolute) (p. 25-26)*<sup>28</sup>.

Seria precisamente no sentido oposto a tal noção sintetizante que atuaria a horizontalização, isto é, precisamente no trabalho que ela realiza de produção de “um colapso taxonômico”, de uma “reviravolta das oposições”, quando confunde os limites entre representação e ação, nos quais se fundamenta toda estética ocidental (2009, p. 309), e desmonta, assim, a aniquilação tanto da fisicalidade do suporte e da construção da pintura, quanto da corporeidade do sujeito que percebe a obra, produzida pela ideia de pura visualidade, uma ideia que subordina o visível ao legível, que tende a não considerar a pintura, em toda sua especificidade material, um “modelo simbólico” com características próprias. Tal aspecto seria relevante na busca de Dubuffet por “obrigar o olhar a considerar a superfície pintada como um fundo visto de cima e, ao mesmo tempo, transformar o fundo numa parede que exija a intervenção do homem por meio da linha ou da marca”, assim como nos “*fundos*” de Pollock, “uma área, um espaço de atuação atacado simultaneamente de todos os lados pelo artista, que ele não hesitava em penetrar pessoalmente e que [...] lhe opunha resistência física” (DAMISCH apud BOIS, 2009, p. 309).

Partindo de um ponto de vista semelhante, muito embora de modo “totalmente inconsciente”, como ele afirma em uma nota de fim (2009, p. 392), dá-se a já mencionada interpretação que Bois faz das obras da última fase de Mondrian, na qual ele associa a tela *New York City*, “um dos primeiros exemplos da inver-

são horizontal”, à noção de “*flatbed*”, de Steinberg, que teria “origem na ação, assim como no renascimento a verticalidade do quadro teve origem no olhar” (2009, p. 218). Mas o que significa essa oposição entre olhar e agir? O que significa afirmar que nessa ou naquela pintura há uma confusão entre ação e representação? Que há uma diferença “fundamental — um abismo, ainda que pequeno — entre representar a ação e executá-la” (p. 218-219)? Além, é claro, da posição estratégica que tal ponto de vista assume diante do discurso modernista e de sua interpretação óptica da arte moderna, poderíamos dizer que tanto Hubert Damisch, quanto Yve-Alain Bois perceberam a necessidade de produzir uma história materialista da pintura. Nas palavras de Damisch, “pensar [a pintura] dentro de suas determinações materiais, como uma prática específica cuja produtividade seja medida segundo a extensão dos efeitos que ela possa pretender dentro de uma ordem simbólica” (“*le penser dans ses déterminations matérielles, au titre de pratique spécifique dont la productivité se mesurerait à l’étendue des effets auxquels elle peut prétendre dans l’ordre symbolique*”, 1972, p. 319). É aí que a separação entre a ordem do olhar e a ordem da ação, assim como seu embaralhamento alcançado por certas obras no século XX, adquire um espectro de invenção e de inversão do modelo simbólico que durante séculos, como vimos na leitura de alguns trechos de *Théorie du nuage*, determinou o domínio da pintura em sua dependência do modo de funcionamento do signo escrito. Tal inversão, vale dizer, somente pode obter algum valor na medida em que assume uma posição. Daí a ênfase de Damisch no papel da cultura, dentro da tradição, ou das tradições, isto é, na medida em que atualiza o próprio sentido dessa palavra, que a nossa consciência histórica tanto teima em definir apressadamente.



Um bom exemplo dessa abordagem ocorre na leitura, sem dúvida uma das mais fascinantes já feitas sobre esse artista, que Bois faz da obra de Robert Ryman, segundo observamos no ensaio *O tato de Ryman*, também presente

no livro *A pintura como modelo*. Já de saída, o autor estabelece uma dificuldade que abarca a própria tarefa em que se lança. Ele se pergunta “por que é tão difícil escrever sobre a obra de Robert Ryman?” (p. 259), se suas pinturas aparentemente já entregariam todos os elementos para uma análise completa. Afinal, como o próprio artista diria inúmeras vezes de diferentes formas, “[a] pintura é exatamente aquilo que [você] vê: a tinta sobre o papel ondulado e a cor do papel ondulado e o modo como é feito e a aparência que tem. É o que existe ali” (RYMAN apud BOIS, 2009, p. 259).

Mas então, se, como sabemos, o próprio Ryman considera a possibilidade de a pintura ser definida somente como “tinta usada”<sup>29</sup>, o que faz com que Yve-Alain Bois considere, mesmo assim, tão difícil escrever sobre sua obra? Ora, a cultura moderna toda, ele nos diz, “se caracteriza pela perda da inocência no que diz respeito aos meios de expressão, e que a iniciativa modernista inteira pode ser interpretada ao longo do eixo dessa reflexividade”, e nesse sentido a obra de Ryman não seria diferente (2009, p. 267). Bois não se contenta, entretanto, com a natureza cumulativa característica da narrativa do processo, que faz da obra “o complemento objetivo de um conjunto de ações transitivas (espremer a tinta, esticar a tela etc.)”, uma descrição estrita, que se recusa “a acreditar no mistério da intransitividade latente da obra” (p. 267). A questão da reflexividade, da tomada de consciência dos meios de expressão, não obstante, compreendida como um dos centros de onde emana a empresa modernista,

29. “In the Fall of 1968 I did my first show at Konrad Fischer’s Gallery in Düsseldorf. The exhibition consisted of six paintings on paper panels, nine panels to a painting. The Panels were crated and shipped to Düsseldorf. In the process of getting them through customs (in order to avoid the duty that is to be paid on ‘Art’ arriving in the country), Konrad had listed them as ‘paper’ and not as paintings. But the customs official said, ‘But? It is expensive paper (handmade) so you will have to pay so much!’ ‘Yes, it is expensive paper’ Konrad said, ‘but it has been used.’ The customs official agreed that it had indeed been used. So the paintings arrived designated as ‘Used Paper.’ Since that time I have wondered about the possibility of paintings being defined as ‘Used Paint.’ Them there could be ‘Used Bronze,’ ‘Used Canvas,’ ‘Used Steel,’ ‘Used Lead.’...” (RYMAN, 1996, p. 607). Tradução nossa: “No outono de 1968, fiz minha primeira exposição na Konrad Fischer’s Gallery, em Düsseldorf. A exposição consistiu em seis pinturas em painéis de papel, nove painéis para uma pintura. Os painéis foram embalados e enviados para Düsseldorf. No processo de

passar pela alfândega (a fim de evitar a taxa que deve ser paga com a ‘arte’ que chega ao país), Konrad os listou como ‘papel’ e não como pinturas. Mas o funcionário da alfândega disse: “Mas? É um papel caro (feito à mão), então você terá que pagar tanto!” “Sim, é um papel caro”, disse Konrad, “mas já foi usado”. O funcionário da alfândega concordou que de fato fora usado. Assim, as pinturas chegaram designadas como “Papel Usado”. Desde aquela época, fiquei imaginando a possibilidade de as pinturas serem definidas como “Tinta Usada”. Então poderia haver “Bronze Usado”, “Lona Usada”, “Aço Usado”, “Chumbo Usado”. . . .”

oferece, pois, uma saída, uma vez que a busca do “pictórico absoluto”, da eliminação de tudo que não tem motivo em uma obra, acabou, no trabalho de Ryman, por tornar evidente a impossibilidade de anular o arbitrário, acabou por apontar o fracasso do sonho reducionista. Afinal, se “uma determinada divisão da tela é definida pela forma da moldura e pela escolha do pincel”, como, porém, “o pincel é escolhido? De onde vem a própria moldura [isto é, o chassi]?” (2009, p. 269). Se a pintura pode ser definida simplesmente como tinta usada, por que ela foi usada desse e não de outro jeito? Por que essa pincelada e não aquela? A própria tentativa de Ryman de definir a pintura somente como “tinta usada”, age silenciosamente para contradizer seu impulso reducionista, pelo alto nível de abertura e imprecisão em que situa a prática pictórica.

Como Bois nos adverte, “a impressão que se tem” diante de tais questões “é a de que nenhuma exigência tem precedência mais sobre qualquer outra”, fazendo com que a pintura, ao interromper essa “volta sem fim (o jogo favorito de Roland Barthes da mão-sobre-a-mão)” torne visível justamente sua própria contingência, com o resíduo de arbitrariedade que lhe é irrevogável (2009, p. 269). O que ocorre, portanto, é que ao definir uma pintura como “a tinta sobre o papel ondulado e a cor do papel ondulado e o modo como é feito e a aparência que tem”, partindo, para tanto, de um excesso de reflexividade sobre o meio (“A pintura é o que [você]

vê”, “é o que existe ali”), Ryman acaba por deslocar a ação de espalhar a tinta sobre o suporte em direção à representação dessa ação (a pintura é “o modo como é feito”), ou melhor, em direção à ação como representação, na qual o que se representa é o próprio jogo da mão-sobre-a-mão, o lugar onde a reflexividade perde o registro, se volta contra si mesma e é forçada a reconhecer seus limites. Não à toa Bois afirma que “Ryman tentou pintar que pinta que ele pinta”, e logo mais à frente, citando Edgar Allan Poe, recordou que “*quando sonhamos que estamos sonhando já estamos quase acordando*” (p. 269-270). Se há uma imagem resultante dessa operação, ela não pode ser senão o fruto ambíguo de uma confusão entre representação e ação, o resultado paradoxal da busca por um “reflexividade literalmente inimaginável”, que o leva a criar “objetos cada vez mais enigmáticos e indefiníveis” (2009, p. 270).



#### 4. a parte de Iberê

É verdade que já mencionei, aqui, a importância que o contato com a obra de Iberê Camargo teve na minha trajetória, quando na virada de 2015 para 2016 visitei a mostra *Um trágico nos trópicos*, em Brasília. O estudo da obra e da fortuna crítica criada em torno de Iberê se tornou, não obstante, uma das minhas paixões mais cativas, de modo que me vejo forçado a tecer sobre ela ainda alguns comentários. Começarei retornando a meus diários, a fim de introduzir o clima de algumas das questões que serão tratadas adiante.



Segunda-feira, 11 de setembro de 2017

Nada se passou no final de semana. Hoje vim para a biblioteca com A. Achei o *Austerlitz* do Sebald milagrosamente. Li um pouco do catálogo *Formless* antes de sair de casa e me senti empolgado para escrever minha tese. Vivo assim, entre altos e baixos, meu ânimo parece uma montanha russa. Ontem desenhei um pouco e foi bom. Li uma entrevista em que Iberê afirma que seu trabalho é pura emoção, não tem nada a ver com o pensamento, o intelecto só serve para tentar explicar. Segundo Wilson Coutinho, em suas primeiras pinturas Iberê apresenta elementos de sua “poética

futura”. Um deles seria “a cor [...] pensada como matéria pura” (2009, p. 32). De acordo com Vera Beatriz Siqueira, ele teve já na infância, quando desenhava a paisagem austera de Santa Maria, uma dose da solidão e da melancolia que posteriormente seriam tão importantes em seu trabalho. Fez aula com Guignard no Rio de Janeiro. Guignard, para minha surpresa, era um boêmio romântico, alcoólatra e complicado. Iberê se identifica com Goeldi, diz Siqueira. Pinta uma paisagem urbana tão insólita quanto aquelas gravadas por Goeldi. “Estudar, ir à França, Europa... Ver... Eu nunca vi nada” (2009, p. 37), ele diz em algum momento. Iberê quer ver pintura. Estuda com Giorgio de Chirico na Itália e com André Lhote na França. Visita museus e copia os mestres. Segundo Siqueira, ele vai todas as tardes ao Museu do Louvre, “onde a tarefa de copiar a partir dos originais ganha cada vez mais o sentido de conquistar materialmente a tradição” (2009, p. 39). “Este pequeno quadro [...] encarna a entrada do pintor na pintura”, diz Coutinho sobre a tela *Dentro do mato* (1941-1942). “É uma turbulenta representação da paisagem e também a turbulência da matéria em luta para captar o que é violento na natureza” (2009, p. 42). “Movimento ansioso”, “pasta verde”, “turbilhão”, “um drama”, metáfora das forças incontroláveis da natureza”, “metáfora dramática por excelência dos românticos”, “mato volumoso”, “figural”, “matéria grossa”, “golpes escultóricos de tinta”, são expressões usadas por Coutinho para contemplar a tela *Dentro do mato*. “O contato mais áspero de Iberê com a materialidade da pintura, seu gesto de dar forma à matéria bruta das massas de tinta, pouco carrega da singularidade ou da humildade características de Morandi” (p. 48). Assim Siqueira o diferencia do pintor italiano. Ele diz em algum momento: “E finalmente, desapareceram os carretéis. Perderam a intensidade, o peso, um certo realismo e levitaram. Passaram a ter outra dimensão para mim. Quero dizer, é que não esperava tornar-me abstrato, não tinha essa intenção. Eu estava

pintando aquele carretel que estava sobre a mesa, que era para mim carretel muito importante porque tinha sido o brinquedo da minha infância. Ele era muito carregado de reminiscências e vivências minhas. Ele vinha do meu pátio. Não tinha assim uma intenção intelectual, uma posição: vou pintar abstrato e vou começar aqui. Aconteceu. E assim, depois, esses carretéis se transformaram em núcleos, até esses núcleos explodirem” (2009, p. 54). Os termos “abstrato” e “figurativo” tornam-se inapropriados para a abordagem da obra de Iberê, segundo nos conta Siqueira. Seu simples “aconteceu”, indicava a superação de antigas dicotomias. Fico surpreso com a aproximação que Siqueira faz entre Iberê e os artistas neoconcretos. Ela diz: “Enquanto artistas como Hélio Oiticica, Lygia Pape, e Lygia Clark procuravam inserir acontecimentos poéticos no interior de estruturas geométricas, Iberê Camargo se dispõe a tratar a pintura como gesto e matéria, presença do mundo. Para ele, no entanto, não há diferença entre estrutura e acontecimento poético. Como disse Ronaldo Brito, não se trata de ‘pintar carretéis no espaço e sim de transfigurar o espaço em carretel’” (p. 55). Siqueira demonstra a cautela necessária caso queiramos comparar Iberê a alguns artistas de seu tempo. Segundo ela, a comparação com Pollock é infrutífera já que o ponto de partida de ambos é muito diverso. Menciona a aproximação feita por alguns críticos entre sua obra e a de Willem de Kooning, uma aproximação que em nada agradava o artista, que chegou a declarar em algum momento: “Como sou latino-americano, amanhã dirão que eu estou imitando a maneira de De Kooning. Cada um de nós paga o preço de nosso nascimento” (p. 72). Iberê se enxergava mais como um herdeiro da grande tradição da pintura européia, um herdeiro direto de Picasso. Segundo Siqueira é preciso tomar cuidado, entretanto, ao compará-lo a artistas europeus como Jean Dubuffet, ou os membros do grupo CoBrA, pois “ele jamais pôde aceitar o antiformalismo como parâmetro plástico.

Pronuncia-se inúmeras vezes contra a qualificação de seus trabalhos como informais, uma vez que a questão da forma é sempre crucial para o pintor” (p. 56). Aparentemente, Paulo Pasta teria falado da “relação produtiva” que Iberê manteria com o passado, “entendido, simultaneamente, como ‘condenação’ e ‘única forma de poder existir’” (p. 87).



Aqui encerra a anotação. Ela foi feita, evidentemente, durante a leitura do pequeno, mas excelente volume *Iberê Camargo: origem e destino*, escrito pela estudiosa Vera Beatriz Siqueira e publicado em 2009. Ele destaca-se pelo especial cuidado tomado por Siqueira de apresentar, sob o título de “comentário analítico”, uma seleta de trechos críticos escritos por diversos autores e publicados nas mais distintas ocasiões ao longo de um período de cerca de cinquenta anos. Tal organização tem a vantagem de mostrar em ato parte do debate crítico em torno da obra desse artista, tudo isso guiado com verdadeiro proveito pela dissertação escrita pela autora. Não é difícil perceber que os fragmentos registrados em meu caderno, e por isso fez-se necessária sua transcrição, versam quase que exclusivamente sobre dois *topoi* da literatura que gira em torno da obra de Iberê. São eles: (a) a presença marcante da matéria (tinta) e sua relação com a noção de forma; e (b) a atenção dada por Iberê à tradição da pintura europeia. Vale dizer que tais aspectos são, inclusive, dispostos em relação causal, como vemos no trecho em que Siqueira aborda o incômodo de Iberê diante da aproximação de sua obra e da Arte Informal. Concluímos imediatamente que seu trabalho ja-

mais poderia ser considerado informal devido à importância dada por Iberê Camargo à forma como manifestação/consequência direta da tradição, isto é, como condição de permanência da tradição, único terreno no qual é possível fazer pintura afirmativamente, como uma “forma de resistir ao [seu] desmantelamento” (p. 73). Por outro lado, essa insuperável presença material da pintura, da qual tanto se fala quando sua obra é abordada, é um imperativo ligado à própria especificidade dessa tradição, é a condição de sua “herança e transmissão” enquanto experiência: Iberê quer ir à Europa, quer copiar os mestres no Louvre, “Ver... Eu nunca vi nada”, ele chega a dizer; ele precisa apropriar-se materialmente da tradição, mas de uma tradição que não é uma série de nomes e discursos, mas um conjunto de práticas e objetos reais. Aqui seria possível afirmar, mesmo que antecipadamente, que a consciência de Iberê da fisicalidade da tradição teria algo a ver com seu uso exacerbado de tinta, sobretudo pelo que esse uso tem a sugerir de uma verdadeira ânsia pela concreção da tela. É um fato, porém, que uma afirmação como essa, além de demasiadamente arriscada, nada teria a acrescentar sobre a real função que a matéria teria em suas pinturas e tampouco aos efeitos que ela poderia alcançar em uma ordem simbólica. Eis aí uma tese. Podemos questionar a função exercida pelo modo específico de trabalhar a tinta que caracteriza algumas das principais pinturas de Iberê Camargo, modo esse que, embora bastante mencionado e até mesmo descrito na vasta literatura sobre sua obra, ao que me parece, resta ainda inexplorado.

De modo geral, fala-se da matéria em Iberê como um questionamento da superfície da tela, como uma “massa densa” a ser modelada (2009, p. 32), como associada a uma “espiritualização” (p. 51), mas também a uma noção de “presença no mundo” (p. 55). Na fase dos *Núcleos*, ela é mencionada recorrentemente como uma “energia plástica” em dissipação (p. 56). Paulo Pasta, no texto *Matéria e memória na pintura de Iberê Ca-*

margo (2002) associa a materialidade das pinturas de Iberê a um sofrimento existencial, ligado ao passado, algo manifesto “na superfície mesma de seus trabalhos, transformando a sua fatura [...] na matéria expressiva dessa memória” (2002, p. 117). Luiz Camillo Osorio, como vimos no trecho já mencionado, por sua vez, afirmaria que “A pintura só pode ser abstrata em Iberê depois de se assumir como materialidade pura”. Noutro texto escrito por Osorio, intitulado *Iberê Camargo na FIC: curadorias como intervenção crítica* (2014), feito na ocasião das comemorações do centenário do artista, temos citado o seguinte trecho, escrito por Jacques Leenhardt:

[...] a materialidade da pintura ganhará cada vez mais importância, fazendo da forma do objeto um elemento cada vez menos decisivo. O próprio título das obras muda, e a palavra “carretel” é substituída por “brinquedo”, “figura”, “contraste”, “símbolos” ou, ainda, “signos”. Desde então, o olho retém primeiramente a presença sensível da cor que praticamente adquire volume, como uma massa resplandecendo da própria matéria, profunda e sensual (LEENHARDT apud OSORIO, 2014, p. 23).

A leitura de Leenhardt tem ares corriqueiros em meio à fortuna crítica que se estabeleceu sobre o trabalho desse artista. Talvez seja ainda possível situá-la como emblemática, dado o modo como entende a transição dos carretéis para os núcleos, como uma dissolução da forma. Ela ignora, entretanto, o fato salientado por Siqueira de que “a forma é sempre crucial para o pintor”, de que “os carretéis transfigurados em núcleos mantêm a qualidade de ‘formas’, mesmo que, agora, falem de uma energia plástica que se difunde e toma todo o espaço da tela” (2009, p. 56). Algo que pode ser visto claramente se atentarmos tanto à obra gráfica de Iberê, quanto aos seus conhecidos esboços para o *Painel da Organização Mundial da Saúde em Genebra* (1966), isso sem mencionar os diversos desenhos feitos pelo artista num esforço nítido de composição, associado a trabalhos como *Fiada de carretéis 1, 2, 3, 4, 5* (1960-1961), *Estrutura 1, 2* (1961), *Estrutura dinâmica* (1961), *Forma rompida* (1963), dentre outros. A existência de gravuras

como *Composição abstrata* (1963) e *Núcleo* (1965) dão pleno testemunho da importância da forma e, nesse sentido, do desenho (*disegno*) na empreitada pictórica de Iberê<sup>30</sup>.

Assim, indo de encontro à afirmação de Leenhardt, eu afirmaria que, embora a princípio a “forma do objeto” pareça tornar-se “um elemento cada vez menos decisivo”, ela somente o faz na medida exata em que abre o terreno para a vinda à tona de uma noção de forma ainda mais estrutural, ligada ao tensionamento geométrico, linear, que como vimos acima, sustenta as bases da representação pictórica, no mínimo, desde os tempos de Giotto. Eu diria, portanto, que a tinta, a matéria da pintura de Iberê Camargo, jamais poderia ser compreendida como “matéria pura”, com todas as conotações essencialistas e espirituais que essa expressão pode conter. Antes, ela teria, enquanto afirmação de um “modelo perceptivo” e de um “modelo técnico”, enquanto afirmação do *problema da espessura*, a difícil função de destruição da imagem, isto é, da “consciência imaginante”, atuando intensamente no adensamento e na desconstrução das relações históricas entre forma e matéria. É precisamente por prestar tanta atenção na tradição que Iberê consegue, como poucas vezes aconteceu na história da pintura, situar de modo tão latente o problema da natureza física da pintura em relação à natureza projetiva do desenho, um problema que, como tentei mostrar aqui, passa uma boa parte dessa história: no seu trabalho essa relação ganha contornos inimagináveis, é esticada e contraída em todas as direções, é reafirmada e recolocada no limite, até quase perder-se, até ser

30. Algum tempo depois, descobri que esses desenhos serviram também para que Lorenzo Mammi chegasse a uma conclusão semelhante no texto *O tempo e o lixo* (texto originalmente publicado em *Iberê Camargo: as horas* [catálogo]; Porto Alegre; Fundação Iberê Camargo; 2014). Depois de mencionar a desconfiança de Mario Carneiro de que Iberê estaria “perdendo a estrutura da obra”, diante do *Painel de Genebra*, Mammi comenta que “Na realidade, existem desenhos preparatórios que testemunham uma preparação cuidadosa desse painel tanto na direção dos gestos quanto na distribuição das cores” (2014, p. 281). Em nota ele menciona que um desses desenhos foi reproduzido por Fernando Cocchialare em um catálogo e que Carlos Vergara recordou em outro momento que Iberê sempre traçara “um roteiro mínimo de direções e prioridades desenhadas com gestos enérgicos a carvão ou com pincel em alguma cor aguada” (p. 281). Nas entrevistas com Lissete Lagnado o próprio artista admite: “Minha pintura em nenhum momento abandonou a estruturação da fase dos carretéis. Esses, embora pareçam soltos, livres do espaço (fundo) do quadro, estão solidamente interligados por linhas de força, como corpos celestes no sistema planetário” (1994, p. 27).

quase impossível verificar o que vem primeiro e o que vem depois, a forma ou a matéria, qual se impõe sobre a outra, como é organizado esse jogo.

Eu diria que a *equação forma/matéria* em Iberê não poderia deixar de evidenciar também uma confusão entre os registros da ação e da representação, algo que Ronaldo Brito percebeu de modo formidável no texto referencial *Iberê Camargo: carretéis*, publicado originalmente como parte do ensaio *O eterno inquieto* (1994). Nele, temos escrito assim:

Não sei se já foi observado com a devida atenção mas, entre todas, a Forma Carretel me parece singularmente problemática para adaptar-se ao sistema de projeção linear da pintura de cavalete. De fato, tem um aspecto um tanto gótico. O determinante, contudo, é a sua peculiar interioridade dinâmica, muito menos um lugar recôndito do que um canal ativo de comunicação. Enquanto forma, o carretel apresenta-se como um feixe de tensão bipolar pouco propício à contemplação, não fosse aliás o meio para uma atividade incansável. A sua posição natural seria mesmo... rolando (2003, p. 122).

Trata-se de um trecho que sem dúvidas Yve-Alain Bois teria gostado de ler. Afinal, o que verificamos não deixa de adentrar a ordem da horizontalidade, isto é, da horizontalização, anunciada por Brito (“sua posição natural seria mesmo... rolando”) de uma maneira sutil e, por que não dizer, intuitiva e criativa, no sentido mais concreto do termo. Adiante, ele continua, “No princípio era a Ação”, acrescentando logo em seguida a ideia de que “A intuição básica de Iberê Camargo é toda energia e movimento, irredutível a apreensões formais” (p. 122). Sou forçado a discordar da última parte dessa frase, pois me parece que o trabalho de Iberê jamais pôde ser irredutível a apreensões formais, pelo contrário, sua pintura, exatamente por explorar um lugar confuso entre a forma e a matéria, uma matéria exacerbada, vale dizer, exerceria na verdade uma tarefa de *manutenção da forma*. Uma manutenção que desafia a ideia de forma como oposta à de matéria. A obra de Iberê, como o próprio Ronaldo Brito reconhecerá depois, esgotará “em vão nossos adjetivos se não percebermos a união conflituada entre matéria e forma” que ela opera. União, ou mesmo algo anterior, espécie de “arquiforma” ligada ao reconhecimento da matéria, ou melhor, da espessura, como “fator intrínseco de formalização” (p. 126). Por isso, é tão importante o



Figura 41: Iberê Camargo, Carretéis em tensão, 1960, água-forte e água-tinta (processo do açúcar), 30 x 49,5 cm, coleção Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Figura 42: Iberê Camargo, Composição abstrata, 1963, água-tinta (processo do açúcar e crayon litográfico), 20 x 34,3 cm.

Figura 43: Iberê Camargo, Núcleo II, 1963, óleo sobre tela, 130 x 225 cm, coleção Paula e Jones Bergamin.

Figura 44: Iberê Camargo, Núcleo, 1963, água-tinta (processo do açúcar), 49,5 x 63,7 cm, coleção Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Figura 45: Iberê Camargo, Núcleo em expansão I, 1965, óleo sobre tela, 150 x 212 cm, acervo Instituto Moreira Salles.

Figura 46: Iberê Camargo, Estudo para o painel da Organização Mundial da Saúde em Genebra, 1966, caneta-tinteiro sobre papel, 40,4 x 42,3 cm, coleção Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Figura 47: Iberê Camargo, Sem título, 1961, nanquim sobre papel, 15,7 x 23,6 cm, coleção Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Figura 48: Iberê Camargo, Sem título, 1961, tinta hidrocor sobre papel, 19,5 x 27 cm, coleção Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

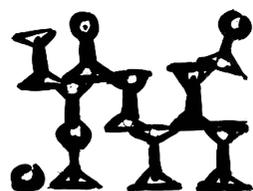
Figura 49: Iberê Camargo, Formas, 1962, óleo sobre tela, 130 x 184,5 cm, coleção Chistóvão de Moura.

Figura 50: Iberê Camargo, Fiada de carretéis 5, 1961, óleo sobre tela, 90 x 180 cm, coleção particular.

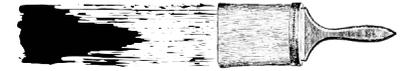
método de trabalho deste pintor, seu fazer e refazer, acrescentar e retirar de matéria, numa espiral lancinante e sem fim. É como se para encontrar esse lugar anterior à dicotomia forma/matéria, ele tivesse que perder de vista o registro do fazer, o registro que separa a ação da representação: “o que me prende não é a nomenclatura dos elementos, mas o próprio envolvimento”, ele dizia.

Ronaldo Brito elabora brevemente em seu texto uma dimensão histórica da obra de Iberê, na qual está em jogo o processo de “libertação do gesto e da matéria”, “desde os célebres golpes de espátula de Courbet, até as rupturas expressionistas do século XX, passando por Claude Monet e Van Gogh” (p. 125). Eu poderia acrescentar que sua obra participa de um longo processo de reconhecimento do problema da espessura na pintura e na consequente revisão daquilo que somos tentados a compreender como imagem. Ao fazê-lo, ele aponta em direção aos limites de um sistema pictórico fundado na aniquilação da fisicalidade do quadro e na ordem do signo linguístico, reescrevendo, assim (e com uma carga de energia sem precedentes), toda uma parte da tradição.

Agosto de 2018.







## **tratactus factura**

**ou, simplement, tratado da pincelada**



*“– Vois-tu, jeune homme, disait le vieillard sans se détourner,  
vois-tu comme au moyen de trois ou quatre touches et d’un petit glacis bleuâtre,  
on pouvait faire circuler l’air autour de la tête de cette pauvre sainte  
qui devait étouffer et se sentir prise dans cette atmosphère épaisse !*

*[...]*

*– Paf, paf, paf ! Voilà comment cela se beurre, jeune homme !*

*Venez, mes petites touches, faites-moi roussir ce ton glacial !”*

*Balzac. Le chef-d’œuvre inconnu.*





Figura 51: Still do filme *Gerhard Richter Painting*, 2011, direção de Corinna Belz.



~

O pintor alemão Gerhard Richter, em 1966, está sentado diante do cavalete em seu ateliê em Düsseldorf, enquanto se prepara para uma sessão de trabalho e nos declara o que pensa sobre pintura. Falar sobre pintura, ele diz, não é apenas difícil, mas, talvez, inútil também [*To talk about paintings is not only difficult but perhaps pointless, too*]. A pintura não tem a ver com palavras, ele continua, a pintura é outra forma de pensamento [*painting is another form of thinking*]. Antes disso, no texto *Notas (Notes)*, de 1964-65, Richter afirmaria algo muito semelhante: “Falar sobre pintura não tem nenhum sentido. À medida em que se comunica algo com a linguagem, altera-se o comunicado. Constroem-se essas qualidades que podem ser faladas e destroem-se aquelas que não podem ser faladas, mas que sempre são mais importantes” (2006, p. 119). Richter nos faz imaginar que a pintura é uma outra forma de pensar que não pensa com a língua, o que de certo modo nos leva ao mesmo ponto salientado por Platão tantos anos antes no *Fedro*, isto é, o fato das pinturas serem mudas (“se lhes fizermos uma pergunta, elas conservam um silêncio solene” [275d]). Só que em Platão tal fato não conduz à hipótese de que a pintura pensa sem palavras, muito pelo contrário. Aquilo que em Platão é incapaz de ascender ao pensamento, em Richter não pode de modo algum ser alcançado pelo pensamento como fala, discurso, língua. Evidentemente, esperamos que as qualidades da pintura que não podem ser faladas não sejam faladas por Gerhard Richter na volumosa edição dos seus escritos, que conta com 17 notas, 13 cartas, 43 entrevistas, além de diversos textos para catálogos, *statements*, conversas etc., espalhados por mais de quinhentas páginas. Se você quer saber como a pintura pensa, não leia meu livro, vá pintar! Nos diria Richter.

Na verdade, logo no segundo texto da coletânea de escritos do pintor alemão Gerhard Richter, ele nos dá uma boa pista, mesmo que não muito detalhada ou direta, não exatamente daquilo que o pensamento (como discurso) não consegue alcançar na pintura, mas do seu papel, num sentido temporal. Citarei o parágrafo inteiro: “Pintura não tem nada a ver com pensamento, por que em pintura pensamento é pintura. Pensamento é linguagem — manutenção de registros — e deve tomar lugar antes e depois. Einstein não pensava quando estava calculando: ele calculava — produzindo a próxima equação em reação àquela feita antes — assim como em pintura uma forma é uma resposta a outra e assim por diante” (2009, p. 15). Eis aí o lugar da escrita, por exemplo, e do pensamento ligado a ela no projeto de Richter. Antes e depois. Sobre o durante, por meio de uma arriscada menção a Einstein fazendo cálculos, Richter nos concede um vislumbre, também de caráter temporal, estrutural, talvez, de seu modo de funcionamento, isto é, quando o “pensamento consciente é eliminado”, e “pensamento é pintura”. Uma forma é resposta a outra, e assim por diante, ele diz. Richter nos joga no meio de uma causalidade cujo centro é o ato do artista. Cada atitude tomada por este levará a outra que levará a outra que levará a outra, assim por diante. O que determinaria as escolhas então, sr. Richter? Aparentemente não seria o sujeito que pinta, pelo menos, não seu pensamento racional, logocêntrico. Ele afirma, simplesmente, que uma forma responde a outra, e assim por diante, como se as formas, em suas materialidades próprias, em suas configurações sensíveis específicas, possuísem, enfim, lógica própria, ou ao menos, para não ir tão longe, como se no processo da pintura, a sucessão no tempo, a dimensão temporal mesma do fazer, ditasse, de algum modo, as regras, a relação imediata entre essa ou aquela forma, esse ou aquele gesto, essa ou aquela cor, essa ou aquela pincelada. Consequentemente, a dimensão material da pintura, numa espécie de transubstanciação, seria indissociável do pensamento em pintura.

Para dizer de outro modo, são as substâncias que pensam na pintura e não o código. As substâncias pululam, vibram, pulsam. Richter, nas notas de 1966, afirma não ter nenhum objetivo, sistema, tendência, programa, estilo ou direção. Mantem-se sem definições, e não sabe o que quer. Gosta de conviver com uma contínua incerteza. De certo modo, sua atitude lembra aquela assumida por Matisse em 1939, quando escreveu o texto *Notas de um pintor sobre seu desenho* (1939). É curioso que justo nesse texto, em que temos a menção ao desenho logo no título, Matisse tenha afirmado que trabalha sem teoria, que apenas acrescenta (ou tira) até ficar bom. O desenho, tipicamente associado ao pensamento racional, à forma, ao desígnio, à concepção da obra de arte, é por fim tomado por Matisse como parte de uma sucessão, como diferença de valores imediatamente colocados (ou retirados) de um plano geral de relações. Em Matisse tudo se relaciona e, assim como nos parece acontecer em Richter, o que pensa na pintura, o que quer que seja esse pensamento, ele só pode ser pensado em ato.

É isso que Yve-Alain Bois procura expor, a respeito da obra de Matisse, no texto *Matisse e o “arquidesenho”*, feito para sua coletânea de escritos *A pintura como modelo* (2009). Em linhas gerais, “toda a arte de Matisse depende da impossibilidade de haver um intervalo entre concepção e realização” (p. 36), nos diz Bois. Isto é, “em sua obra, não existe nenhuma imagem — no sentido clássico de *disegno* — que não coincida com a superfície da tela. Os elementos composicionais apriorísticos são impossíveis, não existe nenhuma ‘ideia’ pré-formulada que informe a matéria inerte” (2009, p. 35). É necessário dizer, entretanto, que minha analogia entre as sentenças, “uma forma respondendo a outra”, de Richter, e “acrescentar (ou tirar) até ficar bom”, de Matisse, pode somente se dar de modo superficial. Uma contradição logo sobressai: Richter trabalha com fotografias e, portanto, sabe já no início, ao menos mais do que Matisse, o que vai se dar em sua pintura.

Como é possível afirmar que seu trabalho não tem uma ideia pré-formulada? Devemos nos perguntar, ainda, qual é o sentido da sua afirmação de que “uma forma responde a outra e assim por diante”? Estaria Richter falando realmente do seu processo? Como poderia ele não saber o que quer, se escolhe trabalhar com fotografias? Enfim, essas são apenas as primeiras questões que surgiriam em meio a inúmeras outras. Para tentar amenizá-las creio que seja importante afirmar que ao copiar uma imagem dada, Richter acredita isentar-se de pensar em suas relações formais, relações essas que estão sem dúvidas ligadas à tradição do pensamento logocêntrico ocidental. De modo que, essa “forma que responde a outra”, para ele, somente pode corresponder a uma noção de forma extremamente rudimentar, independente da composição, mais próxima talvez de uma resposta muscular automática, ou quem sabe de uma noção de instinto ou intuição. Uma forma que responde, isto é, que acontece, não existe antes, idealmente.

~

Voltando à frase de Matisse, “acrescento (ou tiro) até ficar bom” que na verdade ele pegou emprestado de Pierre Chardin, imediatamente percebemos que há nela uma noção intrínseca de quantidade como vetor ligado à qualidade (“até ficar bom”). Colocar mais, encher, aumentar, ou esvaziar, diminuir, retirar. Isso se deve ao que Bois chamou de “equação quantidade-qualidade”, uma descoberta sem a qual Matisse não seria Matisse, e que pode ser resumida assim: “um centímetro quadrado de qualquer azul não é tão azul como um metro quadrado do mesmo azul” (2009, p. 27). Um pintor que sem dúvida trabalhava de maneira semelhante era Iberê Camargo, isto é, acrescentava muito (ou retirava) para novamente acrescentar ainda mais. Porém, não exatamente até ficar bom, seria mais até ficar exausto, até todas as cores perderem-se umas nas outras, até a matéria se enervar de tal modo na nossa frente que seja quase impossível afirmar que houve em algum momento um *disegno* ali.

~

Joan Mitchel perguntada sobre o que está pensando quando pinta responde que nada, que não é uma pessoa muito intelectual, que não está pensando em nada quando pinta. O que acontece com você? Minhas mãos estão ficando sujas, ela diz.

~

Nunca tive a ideia de tornar-me pintor, assim como nunca tive a ideia de respirar, disse Braque.

~

É muito ruim quando a gente se dá conta de que é pintor, ele disse também.

~

Trabalho com o material, não com a ideia, Braque teria falado ainda.

~

“Um truque ruim. Equívoco. Desonestidade. Esses são pontos de vista de Braque. Por quê? Braque rejeitava a perspectiva. Por quê? Alguém que passa a vida desenhando perfis acabará acreditando que o homem só tem um olho mesmo, Braque acreditava. Braque queria se apoderar inteiramente dos objetos. É o que ele diz em entrevistas publicadas. Observar aviõezinhos brilhantes na paisagem se afastando de seu alcance enchia Braque de uma sensação de perda, então ele os esmagava. Nature morte, dizia Braque” (CARSON, 2014, p. 210),

~

“A luz do sol desacelera os europeus. Veja aquelas pessoas enfeitadas em Seurat. Veja o monsieur, profundamente sentado. Aonde vai um europeu quando fica ‘perdido em seus pensamentos’. Seurat — o velho deslum-

brante — pintou esse lugar. Fica do outro lado da atenção, a uma longa e lânguida viagem de barco daqui. Lá é antes uma tarde de domingo que de sábado. Seurat deixou isso claro em um método especial. *Ma méthode*, como ele dizia, impaciente, quando perguntávamos. Ele nos captou por entre sombras frescas do verde, apressados como adúlteros. O rio abria e fechava seus lábios de pedra. O rio pressionava Seurat contra os lábios” (CARSON, 2014, p. 208).

~

Tinta, tinta, tinta, é o que Iberê fala para o diabo, em sua famosa anedota.

~

O que vemos nos registros em vídeo feitos dos momentos em que Iberê Camargo pinta é uma figura meio afobada andando pra lá e pra cá trajando geralmente um macacão azul ou preto. Olhos alucinados como os de um bicho em apuros. Freneticamente uma forma é traçada e depois coberta de tinta. Tinta para todos os lados, tinta caindo no chão, tinta respingando nos cantos da tela. Um rosto é coberto e recoberto, e apagado, e refeito, e com uma espátula uma maçaroca é mexida de um lado para outro, de um lado pra outro sem chegar a lugar algum. Ver Iberê Camargo trabalhar nos enche de uma melancolia e de um pesar sem iguais. Ele precisa mesmo ficar mexendo a tinta assim sem parar? Parece que Iberê não poderia fazer de outro modo, sua pressa em continuar colocando e retirando matéria na tela deve ser o que sustentava o seu mundo. Tudo indica que enquanto ele pintava, o mundo caminhava.

~

Não ignore meu conselho, quando lhe recordo que não deve ser difícil parar um instante para observar as marcas dos muros, as cinzas do fogo,

ou as nuvens, ou a lama, ou outras coisas semelhantes: se você as considera atentamente, nelas encontrará ideias realmente maravilhosas. O espírito do pintor é conduzido a novas invenções, composições de batalhas de animais ou de homens, diversas composições de paisagens e de coisas monstruosas, tal como diabos ou coisas semelhantes que podem te dar honra, pois nas coisas confusas o espírito encontra matéria de novas invenções. Diz Leonardo da Vinci no seu *Tratado*.

~

Botticelli, diz Leonardo da Vinci, julgava desnecessário estudar a natureza para produzir uma paisagem, visto que bastava atirar uma esponja carregada de diversas cores numa superfície para deixar uma marca onde se vê uma bela paisagem.

~

*Fecitque in pictura fortuna naturam*, a sorte produz na pintura o efeito da natureza. Diz Plínio, O velho.

~

De Kooning misturava água à tinta óleo para alcançar uma espécie de “textura bizarra”. Ele também desenhava energicamente com grafite sobre a tinta molhada. Pesquisadores do Guggenheim afirmam: encontraram grafite não só abaixo da tinta, mas também, em alguns casos, estraçalhado na superfície.

~

Que outra coisa se pode dizer ser a pintura senão abraçar com arte a superfície da fonte? Perguntou Leon Battista Alberti.

~

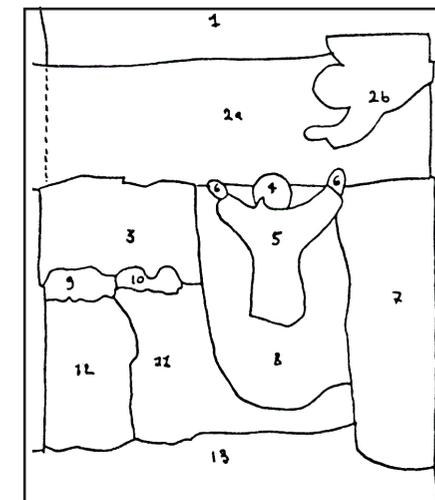
Em um ensaio de Antonio Saura sobre o cão de Goya achei algo interessante. Trata-se de um discurso atribuído ao pintor aragonês, no qual ele teria falado que só distingue na natureza corpos luminosos e corpos escuros, planos que avançam e planos que se afastam, relevos e concavidades. Meu olho, ele teria dito, nunca percebe linhas nem detalhes, nem me ocorre contar os pelos da barba do transeunte ou os botões de seu casaco. Essas minúcias não distraem minha atenção. E o meu pincel não deve ver mais nem melhor do que eu. Após deparar-me com tal fala, não pude evitar de me perguntar se o cão que ele pintou na Quinta del Sordo corria à frente do pincel ou à sua frente. Mas e quando o cão finalmente parou, foi ele um enigma para Goya ou para o pincel?

~

O tempo também pinta, foi o que disse Goya diante do cão.

~

Depois de analisar a estrutura topográfica do *Êxtase de São Francisco*, Hubert Damisch chegou à conclusão de que Giotto dividiu a cena horizontalmente, com recortes que iniciam no alto, com o céu, passam pelo centro da composição, mais complexa e repleta de figuras, chegando enfim ao solo. Observaremos, ele diz, que um dia inteiro foi consagrado à realização da cabeça do santo; outro dia inteiro à realização de suas mãos elevadas ao céu; e, ainda outro, foi consagrado à execução dos rostos dos espectadores do êxtase, tratados como unidades independentes dos seus corpos. Giotto afirmaria, assim, o papel da figura humana como instrumento do pensamento figurativo (*“instrument de la pensée figurative”*, 1972, p. 127). Daí a atenção dada por ele no fazer, no ato de pintar, às expressões psicológicas e aos gestos dos atores de seu espetáculo. Antes de nos darmos conta, o tempo esbarra no pensamento que esbarra na pintura que esbarra no pincel embebido de tinta que Giotto segura um dia inteiro.



Figuras 52 e 53: Giotto, *Êxtase de São Francisco* (seguida de decupagem topográfica retirada do livro *Théorie du nuage*, de Hubert Damisch), 1297-1300, afresco 270 x 230 cm, Basílica de São Francisco de Assis, Assis, Itália.

~

*“Si quelque chose existe comme un système pictural, ce système n’a pas de réalité, même théorique, en dehors des produits où il trouve à s’instituer sous des espèces rigoureuses”*<sup>31</sup> (DAMISCH, 1972, p. 121).

31. “Se existe algo como um sistema pictórico, esse sistema não possui realidade, mesmo teórica, fora dos produtos onde se encontra instituído sobre espécies rigorosas” (tradução nossa).

~

O tesouro possuído pelos pintores, nas palavras de Hubert Damish, é menos o de uma língua de onde receberiam um valor depositado pela prática, do que as obras primas (*“les chef d’oeuvres”*, 1972, p. 121), as obras capitais. De modo que a tradição pictórica seria, portanto, um conjunto de objetos reais, físicos, e não uma ideia ou um código, ou algo

abstrato carregado nas mentes dos pintores. A tradição precisa estar nas obras para existir.

~

“*Paintings are always about paintings: it's as obvious as — as the fact that a loaf of bread baked today is only the way it is because of the experience acquired from all the bread that has ever been baked before*”<sup>32</sup> (RICHTER, 2009, p. 94).

32. “As pinturas são sempre sobre pinturas: é tão óbvio quanto - o fato de que um pedaço de pão assado hoje é apenas do jeito que é por causa da experiência adquirida com todo o pão que já foi assado antes” (tradução nossa).

~

A força da pintura de Iberê Camargo talvez resida no fato de que nela a imagem não pode se desvencilhar da matéria, da espessura. Isso adquire tamanha evidência devido à persistência de Iberê em relação à necessidade da forma. Nesse contraste, aparentemente involuntário, é possível entrever uma negação de qualquer pensamento que não se dê estritamente em pintura.

~

Lendo a autobiografia de Di Cavalcanti (*Viagem da Minha Vida – I, o testamento da alvorada*, 1955) na sessão de obras raras da Biblioteca Central do Estudantes da Universidade de Brasília, me deparei com um trecho em que ele relata seu encontro com a tradição, logo após sua primeira viagem à Europa. “Todos me destruindo, empurrando-me para um anonimato, para uma pobreza moral infinita”, ele diz na página 135.

~

Foucault em *As palavras e as coisas* (2007, p. 12): “Mas a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem.”

~

“Caro senhor: [...] Quanto a suas perguntas sobre o meu modo de pintar, tenho a dizer que me baseio num estudo profundo do modelo e que em seguida executo o quadro rapidamente; é um procedimento correto, mas o método de trabalho depende muito do temperamento de cada um. Delacroix dizia que depois de concluir todos os estudos necessários para executar um quadro era preciso começar o trabalho exclamando: ‘Agora, danem-se os erros!’. Isso significa que é necessário deixar o instinto falar. Quanto à transparência das cores, também é uma espécie de instinto que guia a nossa mão. (Matisse em *Carta a Alexander Romm*, cf. LICHTENSTEIN, 2014, p. 75).

~

Giulio Carlo Argan (1992, p. 81): “Courbet foi o primeiro a captar o núcleo do problema: realista por princípio, nunca acreditou que o olho humano visse mais e melhor do que a objetiva; pelo contrário, não hesitou em transpor para a pintura as imagens extraídas de fotografias. Para ele, o que não podia ser substituído por um meio mecânico não era a visão, mas a manufatura do quadro, o trabalho do pintor. É isto que faz da imagem não mais a aparência de uma coisa, e sim uma coisa diferente, igualmente

concreta. Proudhoniano e mesmo marxista *avant la lettre*, Courbet se interessa apenas pelo que se poderia chamar de força de trabalho que fabrica o quadro: apresentando ambos as mesmas imagens (por exemplo, um cabrito montês na neve), no quadro há uma força de trabalho que não existe na fotografia.”

Na conferência *The difficult task of erasing oneself: non composition in twentieth-century art*, que ocorreu em março de 2007 no Institute of Advanced Studies, em Princeton, New Jersey, e que fora publicada no Youtube em junho de 2016, Yve-Alain Bois inicia sua fala com uma longa citação, segundo ele mesmo nos adverte, de um trecho presente no artigo intitulado *The Liberating Quality of Avant-Garde Art* (1957), de Meyer Schapiro:

“*Paintings and sculptures, let us observe, are the last handmade, personal objects within our culture. Almost everything else is produced industrially, in mass, and through a high division of labor. Few people are fortunate enough to make something that represents themselves, that issues entirely from their hands and mind, and to which they can affix their names.*

*Most work, even much scientific work, requires a division of labor, a separation between the individual and the final result; the personality is hardly present even in the operations of industrial planning or in management and trade. Standardized objects produced impersonally and in quantity establish no bond between maker and user. They are mechanical products with only a passing and instrumental value.*

*What is most important is that the practical activity by which we live is not satisfying: we cannot give it full loyalty, and its rewards do not compensate enough for the frustrations and emptiness that arise from the lack of spontaneity and personal identifications in work: the individual is deformed by it, only rarely does it permit him to grow.*

33. “Pinturas e esculturas, vamos observar, são os últimos objetos pessoais feitos à mão em nossa cultura. Quase todo o resto é produzido industrialmente, em massa e através de uma alta divisão do trabalho. Poucas pessoas têm a sorte de criar algo que as represente, que provenha inteiramente de suas mãos e mente e ao qual possam afixar seus nomes. A maioria dos trabalhos, até mesmo o trabalho científico, exige uma divisão do trabalho, uma separação entre o indivíduo e o resultado final; a personalidade dificilmente está presente, mesmo nas operações de planejamento industrial ou de administração e comércio. Objetos padronizados produzidos impessoalmente e em quantidade não estabelecem vínculo entre fabricante e usuário. São produtos mecânicos com apenas um valor passageiro e instrumental.

O mais importante é que a atividade prática pela qual vivemos não é satisfatória: não podemos dar-lhe total lealdade, e suas recompensas não compensam o suficiente pelas frustrações e o vazio decorrentes da falta de espontaneidade e identificação pessoal no trabalho: o que acaba por deformar o indivíduo, raramente o permitindo-lhe crescer.

O objeto da arte é, portanto, mais apaixonadamente do que nunca, a ocasião da espontaneidade ou sentimento intenso. A pintura simboliza um indivíduo que realiza a liberdade e o profundo envolvimento do eu em seu trabalho. Se dirige a outros que irão apreciá-la, se isso lhes der alegria, e que reconhecerão nela uma qualidade insubstituível e estarão atentos a todas as marcas da imaginação e do sentimento do criador. A consciência do aspecto pessoal e espontâneo na pintura e escultura estimula o artista a inventar dispositivos de manuseio, processamento, revestimento, que as conferem ao máximo o aspecto do que é produzido livremente. Daí a grande importância da marca, do traçado,

*The object of art is, therefore, more passionately than ever before, the occasion of spontaneity or intense feeling. The painting symbolizes an individual who realizes freedom and deep engagement of the self within his work. It is addressed to others who will cherish it, if it gives them joy, and who will recognize in it an irreplaceable quality and will be attentive to every mark of the makers imagination and feeling.*

*The consciousness of the personal and spontaneous in the painting and sculpture stimulates the artist to invent devices of handling, processing, surfacing, which confer to the utmost degree the aspect of the freely made. Hence the great importance of the mark, the stroke, the brush, the drip, the quality of the substance of the paint itself, and the surface of the canvas as a texture and field of operation—all signs of the artists active presence.”<sup>33</sup>*

Em seguida ele — Bois — se pergunta se tal afirmação não poderia ter sido usada pelos defensores de Monet nos meados do século XIX. Afinal, ela encampa uma ideia que já era defendida por Baudelaire, muito antes de Schapiro.

A espontaneidade da pincelada fora sim explorada pelos defensores de Monet, e não só por eles, visto que se tratava de um argumento usado também

do pincel, do gotejamento, da qualidade da substância da tinta em si e da superfície da tela como textura e campo de operação - todos sinais da presença ativa do artista” (tradução nossa).

pelos galeristas responsáveis por vender seu trabalho, nos diz Bois.

~

O aspecto de algo feito livremente (*freely made*) se tornara um pré-requisito da pintura de Monet além de uma garantia de seu sucesso comercial.

~

Segundo Bois, seria possível notar, em alguns casos, que o aspecto de livremente feito pode ter sido falseado por Monet, com o uso de fundos texturizados, emplastos nas camadas inferiores independentes das camadas superiores.

~

Apesar de falar durante alguns minutos sobre Monet, Bois acredita que Schapiro estava pensando, na verdade, em Willem De Kooning quando escreveu esse trecho. O motivo de tal crença é o fato de De Kooning ter ficado famoso na crítica norte americana dos anos 50 pela notável liberdade de sua pincelada.

~

“Ao relermos esse texto [o livro XXXV, de Plínio, o velho], encontramos doravante diante de um paradoxo, de uma cisão de todos os pontos de vista sobre essa coisa da qual Plínio nos fala ao utilizar a expressão *imaginum pictura* ou *imagines pictae*. De

um lado devemos concordar que a ‘pintura’, a *pictura*, é aqui nomeada antes de qualquer história da pintura, ou seja, antes de qualquer pressuposição de gêneros artísticos e até mesmo de qualquer noção de quadro. A ‘pintura’ é nesse caso apenas uma matéria colorante digna com a qual objetos de cera moldados sobre os rostos dos “ancestrais’ — os romanos da república — deviam ser preparados, a fim de se obter uma ‘extrema semelhança’ (*la máxima similitude...*). [...] *A imaginum pictura*, portanto, antes de ser o encontro de uma ideia superior da pintura e de um gênero especializado na imitação dos traços individuais, surge como o mais árido (*sterili materia*) encontro de uma matéria e de um rito.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 80-81).

~

De acordo com Argan, na página 343 de sua *Arte Moderna*, Braque teria dito que “um quadro está concluído quando apagou a ideia.” O historiador completa: “quando em vez de uma ideia na mente do artista, há um objeto que todos podem ver e tocar.” (1992, p. 343).

~

Considerar a história sob o ponto de vista da espessura significa assumir que minha relação com a tradição da pintura revela não só aspectos dessa tradição, mas, sobretudo, revela a mim mesmo.

~

“É um preconceito romântico julgar que as sensações são confusas, e que a lógica é ordenada [...]. (ARGAN, 1992, p. 412).

~

Um dos significados do termo *factura* (fatura, obra, formação) é ato ou maneira de fazer algo. É também uma palavra comumente usada no meio dos pintores, e eventualmente da crítica, para se referir ao modo, em todas

as suas nuances, de aplicação da tinta (ou qualquer que seja a substância usada) no suporte (se suporte houver), referindo-se tanto ao processo material (espessura) de formação da pintura quanto ao seu aspecto final, uma vez que ambos são indissociáveis.

~

Quando estou pintando uma das *Pinturas de duração*, sempre me dou conta de que as anotações de caráter temporal que realizo para cada sessão de trabalho possuem um sentido especial — elas servem, de certo modo, para afirmar que durante aquele intervalo de tempo registrado, eu não estava fazendo outra coisa senão pintando. Pensadas assim, elas funcionam quase como um documento. Um documento, não obstante, um tanto paradoxal, pois nele não lemos nada de detalhado; não temos, pois, uma dimensão do que estava acontecendo ao longo daquela duração anotada à punho. A anotação, porém, está lá como uma evidência de todas as sessões que foram necessárias para a realização daquela tela. Em certo sentido, elas se assemelham às próprias pinturas a que se referem. Isto é, as pinturas também são documentos, na medida exata em que nelas é anulada a distância entre meu gesto e a tela resultante. Ainda assim, o que vemos no final não se rende à simplicidade de um exercício de fatura (a fatura, no final das contas, nunca é só o modo de feitura do quadro). Isto é, o que você vê não é o que você vê. As camadas inferiores — e até as superiores —, mesmo com os registros temporais — e, talvez, devido a eles — e mesmo completamente recobertas, imperceptíveis no quadro final, nunca cessam de se oferecer como potência de sentido, como enigma.

~

A pintura é uma atividade lenta para mim.

~

Argan sobre Picasso (1992, p. 430): “As intervenções na história são ações, e, portanto, o quadro também deve ser uma ação que se realiza; é um empreendimento que se assume e não se sabe como irá terminar. A chamada coerência estilística, pela qual todas as partes de uma obra de arte formam uma totalidade harmônica, é um preconceito a ser eliminado: a arte é realidade e vida, a realidade e a vida não são coerentes. Se as circunstâncias mudam enquanto o artista está compondo o quadro, há de terminar de uma maneira diferente de como se iniciara.”

~

Rodrigo Naves em *O vento e o Moinho* (2007, p. 124), fala sobre Anita Malfatti: “Ao esforço do expressionismo para materializar subjetividades sem recorrer à representação psicológica, ao seu empenho para obter o máximo de penetração emotiva na mais estrita superficialidade pictórica, Anita Malfatti responderá ambígua e genialmente. Em lugar das camadas de cores chapadas, em vez dos contrastes simplificados e da deformação sistemática, ela dramatizará a própria dificuldade de expressão. *A boba* ou *A estudante russa*, dois dos de seus melhores quadros, vivem desse dilema de chegar ou não chegar à tona, enredados na trama da construção. A textura rala, deixando entrever o fundo da tela e o trabalho do pincel, impede que as cores se formem, e que as superfícies se definam. As torções expressionistas eram possíveis porque eram operações com cores: há aí uma maleabilidade estritamente material (tintas), e não uma deformação do desenho.”

~

Sobre Alberto da Veiga Guignard (2007, p. 125), ele diz: “Pela superposição de veladuras, ele, ao mesmo tempo que sugere uma origem, impede o seu reconhecimento. É esse o processo crescente de ocultamento que instiga o olhar a buscar o fundo da tela. Ao fim, a superfície é um obstáculo para

a visão. [...] [O] gesto de superpor transparências e por meio delas sugerir uma densidade que, essa sim, é a única coisa que adquire definição.”

~

E, por fim, sobre Alfredo Volpi (2007, p. 125): “Mesmo Volpi, um dos nossos pintores que mais se aproximam da superfície, ainda acentua um certo lirismo da cor, um simbolismo singelo que a conduz aos poucos para os confins da recordação. O uso da têmpera e a estruturação tateante e um tanto rústica das telas acenam para um passado remoto, mas atuante. A história de sua pintura não é a história da pintura; sua espontaneidade perdida, e não a realização de uma imagem atual.”

~

Dramatização da própria dificuldade de expressão; textura rala, deixando entrever o fundo da tela; trabalho do pincel; superfícies sem definição; maleabilidade estritamente material; superposição de veladuras; sugestão de densidade; estruturação tateante e um tanto rústica das telas: eis algumas das operações com as quais gostaria de definir o que acontece em algumas *Pinturas de duração*.

~

São aspectos emprestados da tradição, certamente, à maneira dos fragmentos que compõem este próprio texto.

~

As *Pinturas de duração* oferecem um catálogo de faturas pictóricas na mesma medida em que um museu pode oferecer um catálogo da pintura do século XX. Isto é, somente num impulso reducionista e distanciado, em que a espessura, a construção material, deve a todo custo ser vista como aquilo que de fato não é, como origem da presença sempre atual e do efeito simbólico do quadro.

~

A série não trata, portanto, de uma revisão crítica da tradição, mas de um interesse genuíno naquilo que nela há de vivo.

~

Analisando a *Gioconda* (1503), de Da Vinci, no programa da rádio *France Culture*<sup>34</sup>, o historiador algeriano Daniel Arasse afirma que o retrato é sempre uma reflexão sobre o tempo, sobre a efemeridade. Ele cita Montaigne, nos *Essais*: “*J’ai plusieurs portraits de moi, combien suis-je différente aujourd’hui d’à cette heure*”<sup>35</sup>.

34. Disponível online em: <https://www.franceculture.fr/dossiers/histoires-de-peintures-de-daniel-arasse>.

35. “Tenho vários retratos de mim, como sou diferente hoje” (tradução nossa).

~

“Sobre a fisionomia de Baudelaire como a do mímico: Courbet relata que o poeta, todos os dias, tinha uma aparência diferente.” (BENJAMIN, 2007, p. 378).

~

Mais de uma vez a crítica associou a materialidade das pinturas de Iberê Camargo à noção de memória.

~

Espessura = memória?

~

“*Femme pour femme*”: “A Obra Prima Desconhecida” é a narrativa de uma troca, nos diz Damisch,

logo no início de sua análise do conto de Balzac, análise essa que abre seu livro dedicado à arte pictórica do século XX, intitulado *Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture*.

~

É também a narrativa de uma invenção. A invenção de uma obra prima desconhecida.

~

A troca firmada entre os três pintores do conto (Frenhofer, Pourbus e Poussin) — uma mulher em carne e osso por uma mulher em pintura — parece, entretanto, frustrada quando o quadro é finalmente revelado. Damisch cita longamente o conto, Pourbus e Poussin observam a pintura de Frenhofer, “uma muralha de pintura” (“*une muraille de peinture*”), e percebem petrificados o fragmento de um pé (“*un pied délicieux*”), como um torso de uma *Vênus de Páros* em meio a uma vila incendiada. Ele salienta o caráter de verdade, de evidência, que esse fragmento adquire, um corpo desenterrado pelo olhar, que resulta na fala exacerbada: “Têm uma mulher ali embaixo” (“*Il y a une femme là-dessous*”) (DAMISCH, 1984, p. 12).

~

Frenhofer, o mestre ancião, oferece uma lição logo no começo do conto, uma lição primeiro teórica e depois prática. À certa pintura de Pourbus faltava algo, “esse nada que é tudo” (“*ce rien qui est tout*”), a “vida” (“*vie*”), uma falta resultante de uma dificuldade de escolha entre um sistema da linha e outro da cor.

~

“[...] *et en second lieu une démonstration pratique, à l'intention celle-là du jeune néophyte: le veillard s'empare des pinceaux de Pourbus et reprend rapi-*

*dement son tableau, qu'une fois le travail terminé, il semblera qu'on ait affaire à une nouvelle peinture. 'Il n'y a que le dernier coup de pinceau qui compte. Pourbus en a donné cent, moi je n'en donne qu'un. Personne [je souligne] ne nous sait gré de ce qui est dessous.’*”<sup>36</sup> (DAMISCH, 1984, p. 13).

~

Permitam-me falar algo das *Durações*. Em uma espécie de conselho/queixa, Frenhofer menciona o fato de ninguém perceber o valor das camadas de baixo, embora elas de fato sejam importantes para o pintor. Por meio de algumas pinceladas, ele dá “vida” à tela de Pourbus. A verdade da pintura é associada no conto de Balzac diretamente à fatura, à pincelada. Uma verdade, entretanto, inexplicável, “ce rien qui est tout”. O que está em jogo, por um instante, parece não ser a figura representada, o motivo da pintura, que, no caso do conto, é uma Santa, mas algo na aplicação da tinta capaz de dar vida ao quadro. Talvez as minhas *Durações* sejam fruto de um desejo de encontrar, por meio de diferentes faturas, esse nada que é tudo, essa verdade da tinta.

~

“O que falta? Um nada, mas esse nada é tudo. Detendes a aparência da vida, mas não expressais seu excesso que transborda, aquele não sei quê que é talvez a alma [...]” (BALZAC, 2012, p. 157).

36. “[...] e, em segundo lugar, uma demonstração prática, para aquele jovem neófito: o ancião pega os pincéis de Pourbus e rapidamente retoma sua pintura, que uma vez terminada de verdade, parecerá uma nova pintura. ‘É apenas a última pincelada que conta. Pourbus fez cem delas, eu, apenas uma. Ninguém [sublinho] nos agradece aquilo que está embaixo’” (tradução nossa).

~

“— Vês como com três ou quatro pinceladas e uma pequena camada azulada podia-se fazer circular o ar em torno da cabeça desta pobre santa que devia sufocar e sentir-se pressa nessa atmosfera espessa?” (BALZAC, 2012, p. 159).

~

“— Paf, paf paf! Aí está como isto se lambuza, rapaz! Venham, minhas pinceladinhos, façam-me crestar este tom glacial” (BALZAC, 2012, p. 160).

~

“Para chegar àquele resultado glorioso, estudei a fundo os grandes mestres do colorido, analisei e ergui camada por camada os quadros de Ticiano” (BALZAC, 2012, p. 162).

~

Lichtenstein sobre a teoria da pintura de Franciscus Junius (2004, p. 122): “[...] a graça, virtude suprema da obra, possui algo de indefinível, ‘certa suavidade do colorido’, ‘certo atrativo’.”

~

Uma das teses centrais de Hubert Damisch em *Fenêtre...* pode ser resumida assim: a pintura pensa com seus próprios meios. A perspectiva teve no passado um lugar central nos meios utilizados pelo pintor para pensar. A construção material da imagem, isto é, a espessura, teria substituído a perspectiva como meio fundamental de pensamento da pintura. Esse novo modelo ganha especial valor quando é usado para frear e embaraçar a construção de uma imagem sem corpo na consciência, alimentando-se da con-

fusão entre uma ordem da representação e outra da ação. Tal substituição num nível mais profundo se dá na troca de uma relação vertical entre as formas no quadro, os signos, e aquilo que eles representam no texto pictórico, por uma relação horizontal (ou lateral) entre os toques de pincel, o quadro e o modo como ele é percebido.

~

Marco Gianotti, no artigo intitulado *Volpi ou a reinvenção da têmpera*<sup>37</sup>: “Penso a técnica não como forma acadêmica, mas, como diria Francastel, uma forma de saber virtual que permite aos homens do Renascimento imaginar cidades ideais na pintura, inaugurando, assim, um modelo urbanístico baseado na perspectiva, que aos poucos transforma as cidades medievais, dispostas de modo caótico, em cidades modernas planejadas.”

~

Depois de abordar alguns aspectos do uso da tempera na obra de Volpi, ele cita o manual de Ralph Meyer sobre técnicas pictóricas. Ao lê-lo, Gianotti afirma, “somos induzidos a imaginar a obra de Volpi”: “Aplique pinceladas únicas em uma só direção, e não para frente e para trás. Não passe no mesmo ponto duas vezes seguidas, se desejar repassar, espere um período curto para fixar um pouco, após o que se pode pintar novamente na mesma

37. Disponível online em: <http://www2.eca.usp.br/cap/ars7/gianotti.pdf>.

direção. [...] O manuseio tradicional da têmpera é em pinceladas leves e hachuradas. [...] Apesar do poder de cobertura destas camadas sucessivas, o fundo e as camadas inferiores ainda contribuirão com seus efeitos para o resultado final. [...] Uma translucidez pode algumas vezes ser recuperada sobrepintando-se uma zona opaca com camadas finas e transparentes. Este tipo de pintura não é definitivamente um método ideal para principiantes ou para os que preferem um estilo impulsivo ou extemporâneo; é preferido por aqueles cujo esquema de trabalho é deliberado e planejado.”

~

“Contemporaneamente, como se disse, floresceu Protógenes. Sua pátria era Caunus, uma cidade submetida aos ródios. Uma grande pobreza no início, e uma dedicação extrema a sua arte foram a causa de sua pouca fecundidade. Quem o tenha ensinado, julga-se que não se sabe ao certo; segundo alguns, teria pintado navios até os cinquenta anos de idade. A prova disso seria que, ao pintar, num lugar mais que célebre em Atenas, o propileu do santuário de Minerva, onde produziu um famoso Páralo e Hamoníada que alguns chamam Nausícaa, acrescentou pequenos navios de guerra no que os pintores chamam *parergia* [motivos secundários], para mostrar a partir de que inícios suas obras tinham se elevado àquele cume da glória. A palma, dentre os seus quadros, detém-na o Iálisho, que se encontra em Roma, consagrado no templo da paz. Enquanto pintava, viveu, conta-se, de trechos umedecidos, que ao mesmo tempo em que lhe matavam a fome e a sede, não embotavam seus sentidos com um excesso de refinamento. Nesta pintura aplicou quatro camadas de tinta para proteger da degradação do tempo, de tal forma que, desaparecendo a de cima, a de baixo lhe sucedesse. Há nela um cão realizado de maneira espantosa, cuja pintura se deve também, em igual medida, ao acaso. Achava que não estava conseguindo representar a baba dele, que ofegava, ao passo que em todo restante (o que

era muito difícil de acontecer) estava satisfeito consigo mesmo. Desagradava-lhe, porém, a arte mesma: não podia diminuir-la e lhe parecia excessiva e muito longe da realidade; a baba parecia pintada e não provir da boca. Ansioso e aflito, uma vez que desejava que na pintura houvesse o verdadeiro e não o verossímil, apagara inúmeras vezes e mudara de pincel, de modo algum ficando satisfeito consigo mesmo. Finalmente, irritado com aquela arte que se deixava perceber, atirou a esponja no ponto de seu quadro que o aborrecia. Esta acabou suavizando as cores carregadas tal qual o seu zelo o desejara; em tal pintura, foi o acaso que conseguiu criar o natural. Seguindo este seu exemplo, diz-se que Nealces conseguiu êxito semelhante com a baba de um cavalo, atirando, semelhantemente, a esponja, ao pintar um homem acariciando um cavalo” (PLINIO, 2004, p. 82-83).

~

Grifo: “Nesta pintura aplicou quatro camadas de tinta para proteger da degradação do tempo, de tal forma que, desaparecendo a de cima, a de baixo lhe sucedesse.”

~

“Para o designer, a ideia de forma antecede a de substância real: toda arte de Matisse é violentamente contrária a esse aristotelismo espalhafatoso” (BOIS, 2009, p. 4).

~

Yve-Alain Bois discorre sobre o modo como o pintor francês precisou se debater fisicamente com a tradição e seus contemporâneos: “Sua estrada de Damasco foi totalmente dialética” (2009, p. 8). Matisse precisou testar suas teorias pintando, isto é, testar os diferentes métodos pictóricos com que se deparou de forma prática.

~

Depois de retocar a pintura de Pourbus, Frenhofer busca um espelho para observá-la: “*Le miroir, guide et maître du peintre, comme le lit dans Alberti, mais le miroir, surtout, ainsi, que l’observe Léonard de Vinci, qui, parce qu’il inverse l’image, la fait voir comme si elle avait été peinte par un autre et permet de jeter sur elle ‘le regard tout à la fois d’un étranger et d’un père’*”<sup>38</sup> (DAMISCH, 1984, p. 14).

38. “O espelho, guia e mestre do pintor, como lemos em Alberti, mas o espelho, especialmente, como observado por Leonardo da Vinci, que, por inverter a imagem, mostra-a como se tivesse sido pintado por outro e permite lançar sobre ela ‘o olhar de um estranho e de um pai’” (tradução nossa).

~

O ancião — Frenhofer — sempre que interpelado se recusa a mostrar sua obra prima. Ele se queixa de ter estudado camada a camada os quadros de Ticiano, esse “rei da luz”, e ainda assim não encontrar as respostas às dúvidas que sua obra lhe impõe. As camadas debaixo, Damisch faz questão de mencionar, possuem, no final das contas, sua importância, “ao menos para os sujeitos do ofício” (“*au moins pour les gens du métier*”, p. 15). É forçoso imaginar que, para quem observa com maior acurácia, aquilo que se destaca nas últimas camadas não possui sentido, se não em relação e, devido, a todo trabalho que o precede nas camadas inferiores (“*à tout le travail qui les a précédés et qu’ils mettent en valeur, en lui conférant plus de relief*”, p. 15).

~

“*A en croire Frenhofer, tout se passe comme si la peinture ne devait produire son plein effet que pour*

*autant qu’elle procede, dans sa texture la plus intime, d’un échange réglé de positions qui équivaldrait à une manière de tressage dans lequel les fils lèveraient et baisseraient alternativement, sans qu’il soit possible de l’affecter d’un signe univoque*”<sup>39</sup> (DAMISCH, 1984, p. 16).

~

A metáfora da trança é precisa, aponta para a impossibilidade de separação das camadas inferiores das camadas superiores de uma pintura. Em outros termos, o quadro será sempre fruto de um entrelaçamento, que, em última análise, equivale exatamente àquilo que estamos chamando aqui de espessura.

~

Georges Didi-Huberman em *A pintura encarnada* (2012, p. 48-50): “— Tecida nas entranhas: fórmula admirável. Enfim se compreenderá que o quadro (posto em tela, tecido) não é mais uma superfície, como também não o são a cor, a pele ou esse princípio ‘folheado’ do visível que Balzac aqui sugere. O quadro é ele próprio uma estrutura da redobra, do interstício. Mas exatamente qual estrutura? Tudo está aí. Frenhofer procurava-a suspendendo ‘camada por camada os quadros de Ticiano’, a fim de progredir na sabedoria. O quadro seria como um leito da redobra. Talvez por aí se encontre a indicação de seu estatuto mais materialmente

39. “Segundo Frenhofer, tudo acontece como se a pintura tivesse efeito total apenas na medida em que produzisse, em sua textura mais íntima, uma troca regulada de posições que seria equivalente a uma maneira trançada na qual o fio levantaria e abaixaria alternadamente, sem poder afetá-lo com um signo unívoco” (tradução nossa).

operatório. A hipótese balzaquiana de uma hiperfísica pelicular constituiria sua esplêndida palavra. Basta considerar o problema que percorremos, aquele do encarnado: sente-se ali aquela perpétua exigência de uma conversão topológica do plano como tal a um efeito de pele, sua reticulação, seu interstício, suas exsudações, suas passagens (vicissitudes da *epiphasis* e da *aphanisis*). Certamente estamos aí no ‘plano’ de um fantasma relativo aos meios da pintura. Mas, justamente, o fantasma não é um ‘plano’. Sua relação com o que lhe concerne é, antes, aquela de uma estruturação, de uma punção (diz Lacan), ou seja, uma tripla função da travessia, do trancamento estrutural e da impressão. É tudo isso que se passa quando, no encarnado, a tela se dá a um fantasma da pele. Então, em sua estrutura mesma, em sua semiosis, ele funciona muito diversamente de uma pura superfície. Ela faz a trança e o interstício de sua existência de suporte (de debaixo, sub), de sua existência colorida (o que é jogado, *jectus*, sobre o suporte) e de sua existência significativa (o que faz com que não se possa discerni-la de um sujeito, de um *subjectus*).

— Parece que a noção de *Subjectio* poderia ser aqui pertinente para a abordagem de tal problemática do quadro. Em latim, sua constelação semântica presta-se exemplarmente a isso. A *subjectio* é, antes de tudo, o ato da *jectio*, uma projeção material (não ideal, não geométrica) sobre um suporte. Em seguida, e conseqüentemente, é uma espetacularização: o que foi jogado existe numa distância que torna visível, que funda a hipotipose pictórica. O que foi jogado, mesmo rejeitado contra o suporte, torna-se de fato *subjectus sub adspectum*, sujeito a ou sujeito de uma intencionalidade do ver. Em terceiro lugar, a *subjectio* é o ato de uma conversão, pois em latim o verbo significa também ‘pôr no lugar, substituir’. Trata-se ao mesmo tempo de uma conversão do objeto visível e de uma conversão de sua condição de visibilidade — é, diga-se, uma ‘subordinação (*subjectio*) do testemunho’. *A Obra-Prima Desconhecida* conta, entre outras coisas, a dor extrema dessa subordinação, o momento em que Frenhofer se interroga:

mostrar ou não mostrar seu quadro a esses ‘outros’ (subornadores) que são Pourbus e Poussin. Trata-se, pois, em quarto lugar, de uma operação do desvio: o pintor *subject* ao sentido em que, no ato de uma apresentação (exposição, hipotipose), ele terá sempre submetido, isto é, sugerido e insinuado (ainda um sentido da palavra) outra coisa; alguma coisa que permanece nos debaixo ou, antes, que manifesta a eficácia do que Freud nomeava precisamente o *Unterdrückt*. Em quinto lugar, é operação de um atraso, pois o jorro é um acréscimo, ele ‘põe-se’ depois, ele ‘prosegue’ (outros sentidos da palavra numa constelação da histerese). E é verdade que o que nos submete, perturba-nos e divide-nos frequentemente diante da pintura é o fato de ela agir na perpétua distância de um depois dos fatos. É por isso também que a *subjectio* dispõe sua última ambigüidade, aquela de jogar-sob, isto é, mostrar, jogar diante de nós sob nosso olhar — mas igualmente ‘colocar por debaixo’, isto é, dissimular, ‘sob’ nosso olhar.

— Que a velha noção do subjétil seja um verdadeiro nó (pertinência e dificuldade) nessa problemática. Eis o que, portanto, não surpreenderá. Deve-se a Jean Clay sua re-instauração teórica, ao mesmo tempo em que ele a percebe precisamente no cerne das práticas pictóricas do século XIX em que, ‘por trancamentos, transbordamentos, encavalamentos’, a pintura ‘tende a suplantar a problemática da superfície a fim de atingir [...] a categoria do folheado, da camada, da espessura’. Que haja trança, dobra, interstício, ‘batimento de espaço’ pelo qual os fundos ‘remontam, atravessam, emergem’, isso significa, antes de tudo, que o quadro funciona com uma aporia da projeção, da projeção projeto. A projeção emperra ou se imobiliza, fracassa sempre, em algum momento, na espessura do quadro, precisamente porque a dimensão do subjétil, em sua complexidade, produz o retorno, o reenvio, a retração do projeto, no depois do jorro. Razão pela qual não caberia falar nesse caso, de superfície, se não precisando sua natureza indutiva, não projetiva, e reinjetando, para além de suas qualidades de extensum (de grandeza extensiva, de extensão ou de plano), a qualidade

intensiva do *spatium*, da ‘profundidade implicada’ que Jean Clay indica ser uma estrutura de recobrimentos, de apagamentos e, ao mesmo tempo, de agitação de ecos.”

~

Apesar da complexidade que envolve o longo trecho citado acima, é possível retirar dele algumas conclusões simples:

- I. A superfície e o plano são invenções que ignoram a construção material da pintura;
- II. Diante de uma pintura estamos sempre diante de um depois dos fatos;
- III. Todas as etapas de construção do quadro assomam na pintura que temos diante de nós.

~

O fazer cotidiano das *Pinturas de duração* é mais que prova da validade de tais conclusões, apesar da evidente redução que elas operam.

~

De fato, a equação entre as camadas inferiores e as camadas superiores não possui resultados previsíveis.

~

Os processos materiais de construção da pintura nos levam a mais perguntas do que respostas.

~

Diante do quadro, a percepção esbarra na espessura.

~

“Ora, a narrativa do processo é estritamente cumulativa, pois nunca consegue recapitular mais do que um conjunto sucessivo de ações, sendo inca-

paz de revelar como a obra organiza a multiplicação delas. Ao fazer da obra o complemento objetivo de um conjunto de ações transitivas (espremer a tinta, esticar a tela etc.), a descrição do processo recusa-se a acreditar no mistério da intransitividade latente da obra” (BOIS, 2009, p. 267).

~

“*Vuillard et Matisse, au tournant du siècle, prennent en charge la peinture comme épaisseur, feuilletage, interpénétration des couches, interférence des strates, et jouent le soulèvement du ‘fond’, son irruption mais comme lèpre à la surface: zones épargnées ou grattés par le manche du pinceau; raclées par le poil à sec; délayées, lavées par la térébenthine, coulures, cataclysmes texturals, persistance de tracés erratique au crayon*”<sup>40</sup> (CLAY, 1978, p. 167).

~

Yve-Alain Bois em *A pintura como modelo* (2009, p. 268-269): “Em resposta à *sprezzatura* de Ticiano e à discussão acerca da melhor distância para olhar suas pinturas, os especialistas do século XVIII começaram a ‘olhar mais de perto o trabalho manual do pintor, a admirar seu traço e a magia de seu pincel’, a preferir o esboço à pintura acabada porque ele revela o processo de produção da obra e leva o espectador para dentro do ateliê, dá acesso ao segredo dos deuses. As habilidades do artista eram avaliadas medindo-se a distância entre o efeito (a semelhança de um retrato, por exemplo) e os recursos empregados para obter esse efeito (uma confusão de gestos). O súbito interesse pela pincelada veio de uma oposição, de uma

40. “Vuillard e Matisse, na virada do século, se encarregam da pintura como espessura, laminação, interpenetração de camadas, interferência de estratos e provocaram a insurreição do ‘fundo’, sua irrupção, mas como mancha na superfície: áreas poupadas ou raspadas pelo cabo do pincel; esfregadas intensamente com seus pelos secos; diluídas, lavadas com terebintina, gotas, cataclismas texturais, traços erráticos a lápis” (tradução nossa).

discrepância: de um paradigma. E não há dúvida de que foi a investigação sensória feita pelo especialista que levou finalmente à teoria modernista. Estranhamente, porém, como notou Jean Clay, nem Clement Greenberg nem seus seguidores se preocuparam muito com o processo material de construção da obra de arte. Se eles nunca se interessaram de verdade pelo processo pictórico, é porque não viam diferença entre a intenção formal do pintor e sua realização, sua visualização. Portanto, prossegue Clay, ‘É como se, ao falar de Ryman, as categorias ‘modernistas’ fossem enxertadas no componente pictórico que o próprio Greenberg havia evitado. A ‘essência’ não residiria mais na coincidência cada vez maior entre um suporte bidimensional delimitado e sua superfície pintada, mas nas qualidades específicas da textura, da pincelada, da fixação de elementos, das vigas de apoio etc., tudo aquilo que compõe a própria pintura em sua natureza mesma”.

É como se a crítica tivesse ficado agarrada à anulação das características sensíveis do suporte imposta pelo modelo perspectivo, enquanto os artistas, ou ao menos parte deles, passavam a afirmar a impossibilidade de continuar negando sua fisicalidade.

Segundo a pintora norte-americana Susan Frecon, somente é possível entender uma pintura estando de fato diante dela, “sua verdade é a tinta”.<sup>41</sup>

41 . Na ocasião de sua mostra “Recent oil Paintings”, realizada em 2017 na galeria David Zwirner, Susan Frecon afirmou: “I think that you can only understand paintings by actually seeing them. Their truth is the paint”. [http://www.randian-online.com/np\\_event/suzan-frecon-recent-oil-paintings/](http://www.randian-online.com/np_event/suzan-frecon-recent-oil-paintings/).

Yve-Alain Bois sobre a relação de Matisse com a tradição (2009, p. 8): “[...] manter viva a tradição significa ter consciência de sua própria situação histórica em relação a ela e, portanto, transformá-la; a boa tradição pertence ao presente que reinterpreta o passado; abandonar a tradição significa abandoná-la a seu destino entrópico por meio da recusa em desestabilizá-la.”

A “boa tradição”, para Matisse, vai “dos primeiros pintores aos dias atuais”.

Eis uma questão que vai dos primeiros pintores aos dias atuais: como saber quando uma pintura está pronta?

“Supprimant de leur palette toutes les couleurs ternes ou sombres, les impressionnistes durent reconstituer, avec le petit nombre de celles qui leur restaient, un clavier étendu. Ils furent ainsi conduits à une facture plus fragmentée que celle de Delacroix: et, au lieu de ses hachures romantiques, ce furent de minimes touches posées du bout d’un pinceau alerte et s’enchevêtrant en pelote multicolore — pimpantes façons bien adaptées à une esthétique toute de sensation soudaine et fugitive. Jongkind, avant eux, et aussi Fantin-Latour avaient usé d’une facture analogue, mais sans pousser aussi loin ce morcellement de la touche. Vers les années 80, Camille Pissarro (tableaux de Pontoise et d’Osny) et Sisley (paysages du Bas-Meudon et de Sèvres) montrèrent des toiles d’une facture absolument fragmentée. A cette époque, dans les tableaux de Claude Monet, on pouvait remarquer des parties traitées de cette même façon à côté de légers frottis à plat. Plus tard seulement, ce maître parut renoncer à toute teinte unie e couvrit l’entière surface de ses toiles de virgules multipliées. Renoir aussi séparait les éléments, mais em touches plus larges — commandées d’ailleurs par les dimensions de ses toiles

42. “Removendo da paleta todas as cores opacas ou escuras, os impressionistas tiveram que reconstruir, com o pequeno número daquelas que restavam, uma paleta estendida. Assim, eles foram levados a uma fatura mais fragmentada do que a de Delacroix: e, no lugar de seu hachurado romântico, lançaram mão de mínimos toques feitos com a ponta de um pincel ágil e emaranhados de círculos multicoloridos - maneiras ousadas e bem adaptadas a uma estética de sensações repentinas e passageiras. Jongkind, antes deles, e também Fantin-Latour tinham usado uma fatura semelhante, mas sem ir longe nessa fragmentação da pincelada. Por volta dos anos 80, Camille Pissarro (pinturas de Pontoise e Osny) e Sisley (paisagens de Bas-Meudon e Sèvres) mostraram pinturas de uma fatura absolutamente fragmentada. Naquela época, nas pinturas de Claude Monet, podíamos notar partes tratadas da mesma maneira ao lado de leves manchas planas. Só mais tarde esse mestre pareceu renunciar a qualquer matiz sólido e cobriu toda a superfície de suas telas com pinceladas semelhantes a vírgulas multiplicadas. Renoir também separou os elementos, mas suas pinceladas eram mais largas - ordenadas de fato pelas dimensões de suas telas - e mais lisas de modo que seu pincel varria de uma para outra. Cézanne, justapondo, com toques quadrados e nítidos, sem nenhuma preocupação com imitação ou habilidade, os vários elementos de matizes decompostos, aproximou-se mais da divisão metódica dos neoimpressionistas. Estes, não atribuem importância à forma da pincelada, porque não a encarregam de modelar, expressar um sentimento, imitar a forma de um objeto. Para eles, uma pincelada é apenas um dos infinitos elementos coloridos cujo conjunto comporá a pintura, tendo apenas a importância de uma nota em uma sinfonia. Sensações tristes ou alegres, efeitos

— *et plus plates, que son pinceau balayait les unes sur les autres. Cézanne, em juxtaposant, par touches carrées et nettes, sans souci d'imitation ni d'adresse, les éléments divers de teintes décomposées, approcha davantage de la division méthodique de néo-impressionnistes.*

*Ceux-ci n'attachent aucune importance à la forme de la touche, car ils ne la chargent pas de modeler, d'exprimer un sentiment, d'imiter la forme d'un objet. Pour eux, une touche n'est qu'un des infinis éléments colorés dont l'ensemble composera le tableau, élément ayant juste l'importance d'une note dans une symphonie. Sensations tristes ou gaies, effets calmes ou mouvementés seront exprimés, non par la virtuosité des coups de brosse, mais par les combinaisons des lignes, des teintes et des tons*<sup>42</sup> (SIGNAC, 1964, p. 104-105).

Em *Pintura: a tarefa do luto*, de Bois, a pintura modernista e, em especial, a pintura abstrata (e seu pressentimento de fim) são resultado de uma crise bem conhecida — a industrialização.

“O início desse grande embate foi bem descrito por Meyer Schapiro: a ênfase no toque, na textura e no gesto na pintura moderna é uma consequência da divisão de trabalho inerente à produção industrial. O capitalismo banuiu a mão do processo de produção; somente a obra de arte enquanto ofício, ainda envolvia o uso das mãos; portanto, os artistas

calmos ou agitados serão expressos, não pelo virtuosismo dos golpes de pincel, mas por combinações de linhas, matizes e tons” (tradução nossa).

foram obrigados, como reação, a demonstrar a natureza excepcional de seu modo de produção” (BOIS, 2009, p. 278).

O modelo técnico da espessura como sintoma da era industrial.

“Mas somente com Robert Ryman é que a demonstração teórica da posição histórica da pintura como um campo excepcional da mestria manual alcançou seu grau máximo e foi, de certo modo, desconstruída” (BOIS, 2009, p. 278).

“O pintor pensa com a mão”, eis uma máxima que ainda nos dias de hoje permeia o fazer pictórico.

A história da pintura está ligada à história da mestria manual dos pintores desde sua origem. É famosa a anedota contada por Plínio, o velho, em sua *História Natural*, sobre o que teria acontecido entre Protógenes e Apeles: a competição entre os pintores a respeito de quem seria capaz de traçar a pincelada mais fina e o destino do quadro “entregue à posteridade, como digno da admiração especial de todos, mas sobretudo dos artistas” (PLÍNIO, 2004, p. 78-79).

~

“Se pudesse descrever a arte da primeira metade do século XX numa frase, ela seria a busca de algo para pintar; exatamente como, se fôssemos fazer o mesmo com relação à arte moderna como um todo, ela seria a preocupação crítica dos artistas com a solução dos problemas técnicos da linguagem da pintura. Essa é a linha divisória da história da arte” (NEWMAN apud BOIS, 2009, p. 279).

~

Assim, Yve-Alain Bois descreve a desconstrução da mestria manual realizada por Robert Ryman (2009, p. 278): “Por meio da dissecação do gesto ou da matéria-prima pictórica, e por meio da análise (não estilística) da pincelada, Ryman produz uma espécie de dissolução da relação entre o traço e seu referente orgânico. O corpo do artista move-se em direção à condição da fotografia: a divisão de trabalho é interiorizada”.

~

A questão da decomposição mecânica ou da interiorização da produção de massa é fundamental, no ponto de vista de Bois, para entendermos a pintura do século XX. Já nos primeiros anos do embate da pintura com a industrialização, ela teria carregado os estigmas do novo tipo de produção capitalista. Basta pensarmos no estudo realizado por Thierry de Duve, que menciona o surgimento no mercado, por volta de 1830-40, dos tubos de tinta óleo, e seu papel fundamental para o desenvolvimento da pintura ao ar livre (*pleinairisme*). Cito: “A pintura ao ar livre foi, sem dúvida, um dos primeiros episódios do longo conflito entre arte e industrialização que está na base da história da ‘pintura modernista’. Foi também um dos primeiros exemplos de estratégia vanguardista, idealizada por artistas que estavam cientes de que não podiam competir mais, técnica ou economicamente, com a indústria; eles procuraram aliviar sua arte ‘interiorizando’ alguns

processos e características da tecnologia que a ameaçava, e ‘automatizando’ seu próprio corpo no trabalho” (DUVE apud BOIS, 2009, p. 280).

~

Um paradoxo reside no fato da ênfase nos processos da pintura, como resposta à industrialização, caminhar ao lado da interiorização de seus procedimentos. Essa história passa pela utilização da fotografia como referência para pintura, feita já por Courbet; pelo desejo de aplicação mecânica da tinta, assinalado na arte de Seurat; pelas inúmeras estratégias de vanguarda que buscavam a diluição da produção artística na sociedade e nos processos industriais (o surgimento do design tem tudo a ver com isso); pela invenção do *readymade*; ou pela mera incorporação de objetos produzidos em massa nas obras cubistas. Trata-se, pois, de uma questão que permeou, e permeia, em maior ou menor grau, toda produção artística da virada do século passado aos dias atuais.

~

Quando me ponho a trabalhar nas *Pinturas de duração* não posso me furtar de recordar o desejo de Seurat de ser pago por hora. Uma demonstração *ad absurdum* do conflito entre o modelo de troca e produção imposto pela industrialização e a natureza especial das obras de arte (BOIS, 2009, p. 285). Quando anoto os intervalos de tempo das sessões de pintura que realizo em meu ateliê, o paradoxo de Seurat vem bater à minha porta e se sentar à mesa comigo. As *Pinturas de duração* são uma extrapolação desse desejo e do conflito que ele carrega, são resultado direto da interiorização do procedimento mecânico na prática da pintura.

~

As anotações das durações registram estritamente o tempo do relógio, e não deixam de incorporar, nesse sentido, o modelo capitalista da jornada de

trabalho, como se a cada sessão eu estivesse “batendo o ponto”. A mecanização da força de trabalho e a quantificação do tempo vivido são, entretanto, situadas aqui em seu lugar duplamente absurdo e naturalizado, recolocando, em última instância, a pergunta: o que diferencia o trabalho do pintor de qualquer outro tipo de trabalho (ou a obra de arte de qualquer outro tipo de mercadoria)? Dando um passo para trás, veremos que o próprio fato de situarmos como um absurdo o desejo de Seurat de ser pago por hora tem algo de revelador: ele sugere uma fetichização em curso do processo mesmo do artista que vai desembocar no aspecto gasto e comercial que essa palavra adquire nos dias de hoje. Mas como pode o processo do artista tornar-se um fetiche se “o caráter fetichista da mercadoria, [...] ‘sua sutileza metafísica’, baseia-se na repressão absoluta do valor de uso e de qualquer referência ao processo de produção ou à materialidade da coisa” (BOIS, 2009, p. 282)?

~

Diante dessa aporia, vale lembrar o caso paradigmático da pincelada de Monet, um excelente exemplo da fetichização do processo.

~

Gostaria de utilizar as mesmas palavras usadas por Bois para descrever o processo de desconstrução da mestria manual realizado na obra de Ryman, para descrever o que acontece na minha série de *Pinturas de duração*. Também nelas meu interesse se encontra com uma espécie de dissecação do gesto, ou da matéria-prima pictórica e com a análise não estilística da pincelada. Se observarmos com atenção as pinturas dessa série, veremos que o modo de aplicação da tinta varia de uma tela para outra e, eventualmente, numa mesma tela. O gesto que compõe a pincelada é assim automatizado com o objetivo de isolar de forma clara um modo específico de construção da fatura do quadro, frequentemente possibilitado não só devido a uma análise das diversas possibilidades materiais e técnicas do fazer pictórico,

mas também por meio de uma investigação materialista de obras da tradição. É nesse sentido que seria possível afirmar que a série *Pinturas de duração* é em si mesma uma espécie de tratado da fatura ou tratado da pincelada.

~

Essas pinturas aspiram pela construção de uma história material da pintura, com ênfase especial nesse termo, que não só indica uma abordagem, mas aponta a direção que orienta meu esforço. A dimensão material da pintura é, pois, o que garante a eficácia dessa série de trabalhos, retirando-a do puro cinismo de uma revisão histórica e abrindo-a para a atualidade, para a imanência, para a presença mesma do fato pictórico, em sua solicitação constante e promessa permanente de sentido.

~

Se o corpo do artista, no caso de Robert Ryman, move-se em direção à condição da fotografia, no meu caso ele se moveria em direção à câmera cinematográfica, onde cada frame, cada ação, é não só o resultado direto de um procedimento mecânico, mas também, uma etapa crucial no processo de ativação, em movimento, da espessura e da sua natureza intransitiva.

~

Por isso, em grande parte dos trabalhos dessa série, o procedimento de sobreposição e entrelaçamento de camadas é repetido incansavelmente, de modo a sempre adiar por meio da dialética entre as camadas inferiores e as camadas superiores a formação na consciência de uma imagem, de um sentido. A sugestão do processo de feitura das telas realizada pelos registros das durações das sessões de trabalho faz com que a dissolução da relação entre o traço e seu referente orgânico seja o tempo todo reençada e frustrada. O fio que identifica o traço com sua origem subjetiva é não só infinitamente esticado, mas também transformado deliberadamente em um dos personagens do filme.

~

A divisão de trabalho é interiorizada, mas colocada em perspectiva: a conclusão, no final das contas, parece assinalar a persistência do caráter manual e da natureza orgânica da pintura como aquilo que, em última instância, lhe confere valor diante de um mundo cada vez mais industrial e, por que não dizer, virtual.

~

Hoje, mais do que nunca, vemos a pintura florescer naquilo que a distancia, que a separa da imaterialidade dos meios de comunicação e produção de imagem atuais. Parafraseando Suzan Frecon, diríamos que sua verdade parece mesmo ser a tinta.

~

Isso explica, de certo modo, o destino tomado pela tradição — pois é isso que de fato é — cada vez mais forte do uso da imagem fotográfica como mais uma ferramenta do ateliê do pintor.

~

Afinal, o que justificaria a necessidade de que uma imagem seja pintada se não o desejo que ela tenha, como Damisch diria, certo peso de pintura (*poid de peinture*). Um peso que não está só na materialidade imanente do quadro, mas num modo de relação com a tradição enquanto realidade material.

~

Ao menos é o que observamos no modo de pintores contemporâneos como Gerhard Richter, Luc Tuymans e Michael Borremans, dentre inúmeros outros, lidam com as imagens fotográficas.

~

Cada vez mais a camada de tinta vai se confundindo com a camada de tempo, com os estratos da história.

~

Seria necessário verificar, na contramão da maior parte dos estudos que se dedicam a tal questão, não exatamente o modo como a fotografia influenciou a imagem pictórica, isto é, o modo como a imagem pictórica tornou-se cada vez mais fotográfica, e sim o modo como a pintura, apesar de um intenso processo de incorporação de processos mecânicos, permanece agarrada aos mesmos aspectos listados por Schapiro (a manufatura, o gesto, a textura, a materialidade) para falar da reação inicial dos pintores em face da crise da industrialização. Com a única ressalva de que, agora, a ênfase dada a tais aspectos não encontra sentido somente na necessidade de afirmar uma diferença, mas também na constatação histórica, na inelutável tomada de consciência de que tal diferença é em si mesma produtiva; é tanto uma fonte de perguntas sem respostas, quanto o espanto de uma resposta definitiva.

~

Uma análise desse modo de relação da pintura com a fotografia certamente se confunde com uma história do modelo da espessura.

~

Ela sem dúvidas passaria pelos visionários comentários que Walter Benjamin teceu sobre o surgimento da fotografia no século XIX, a começar por sua constatação da “reprodução fotográfica de obras de arte como uma fase do embate entre fotografia e pintura” (BENJAMIN, 2007, p. 714).

~

Nessa esteira, vale mencionar a nota escrita por Yve-Alain Bois (2009, p. 389), sobre “Thierry de Duve, aceitando o caráter relativamente irrepro-

duzível das pinturas de Ryman”. O que o teria levado elucidar “algumas ligações teóricas entre elas e a fotografia, falando a respeito do que existe de aura nelas” que resistiria à reprodução fotográfica.

~

O que deve ser levado em conta, aqui, e que fora muito bem sinalizado por Benjamin, há quase um século atrás, é o caráter irreproduzível de qualquer pintura, de toda pintura. Caráter que nos leva à questão sobre o que o valor latente de seu “aqui e agora”, de sua presença, tem a acrescentar ao modo como a compreendemos hoje.

~

“Desde o começo”, revelou Luc Tuymans, “eu tive essa ideia da pintura como algo antigo” (“*I had this idea about painting as sort of antique*”, apud FALCONER, 2015, p. 340).

~

Algo no entendimento e no interesse, tanto de Tuymans, quanto de Borremans, dois dos pintores mais proeminentes da atualidade, pela pintura como algo que carrega um peso histórico, como algo antigo, pode nos ajudar nesse sentido.

~

Esses dois pintores usam a fotografia como uma referência em relação à qual o processo pictórico não deve estar preso. Ambos assumem um uso meramente instrumental da imagem fotográfica, dando primazia em seus processos a problemas estritamente de pintura, relacionados ao fazer. Paraphraseando Paulo Pasta (2013), diríamos que ambos procuram fazer uma pintura que lembra pintura e não fotografia.

~

A primeira frase da *Pequena história da fotografia*, de Walter Benjamin: “A névoa que recobre os primórdios da fotografia é menos espessa que a que obscurece as origens da imprensa; já se pressentia, no caso da fotografia, que a hora da sua invenção chegaria, e vários pesquisadores, trabalhando independentemente, visavam o mesmo objetivo: fixar as imagens da câmera obscura que eram conhecidas pelo menos desde Leonardo” (1994, p. 91).

~

Sobre a utilização precoce da fotografia por pintores: “Os clichês de Daguerre eram placas de prata, iodadas e expostas na câmera obscura; elas precisavam ser manipuladas em vários sentidos, até reconhecer, sob uma luz favorável, uma imagem cinza-pálida. Eram peças únicas; em média, o preço de uma placa, em 1839, era de 25 francos-ouro. Não raro, eram guardadas em estojos, como joias. Mas vários pintores as transformaram em recursos técnicos. Assim como Utrillo, setenta anos depois, produziu suas vistas fascinantes de casas nos arredores de Paris não a partir da natureza, mas por meio de cartões-postais, David Octávius Hill, retratista famoso, compôs seu afresco sobre o primeiro sínodo geral da igreja escocesa, em 1843, a partir de uma série de fotografias. Ele próprio tirava as fotos. E foram esses modestos meios auxiliares, destinados ao uso do próprio artista, que transmitiram seu nome à história, ao passo que ele desapareceu como pintor” (BENJAMIN, 1994, p. 93).

~

“Apesar de toda perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora...” (BENJAMIN, 1994, p. 94).

~

“Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das segundas são objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava a original” (BENJAMIN, 1994, p. 167).

~

“Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 170).

~

Em suma o que é o aqui e agora da pintura? É uma presença singular, composta de elementos materiais e temporais: a espessura única de uma coisa próxima, por mais distante que ela esteja.

~

“A unicidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição” (BENJAMIN, 1994, p. 170).

~

“O quadro é uma criação da Idade Média, e nada garante sua duração eterna” (BENJAMIN, 1994, p. 193).

~

“Uma profecia de 1855: “Nasceu para nós, há poucos anos, uma máquina, orgulho de nossa época, que a cada dia pasma nosso pensamento e espanta nossos olhos. / Essa máquina em menos de um século, será o pincel, a paleta, as cores, a habilidade, a prática, a paciência, o golpe de vista, o toque, a mescla, o brilho, o truque, o modelado, o acabamento, a realização. / Em menos de um século, não haverá mais pedreiros na pintura: haverá apenas arquitetos, pintores na acepção plena da palavra. / Não pensemos que o daguerreótipo mata a arte. Não; ele mata o trabalho da paciência e homenageia a obra do pensamento. / Quando o daguerreótipo, esta criança gigante, tiver atingido a idade madura; quando estiverem desenvolvidas toda sua força e todo seu poder, então o gênio da arte o agarrará pelo colarinho e exclamará: ‘Tu és meu! És meu agora! Nós vamos trabalhar juntos!’” A. J. Wiertz, Oeuvres Littéraires, Paris, 1870, p. 309. Do artigo intitulado ‘*La photographie*’, publicado pela primeira vez em junho de 1855, em La Nation, e que termina com uma referência à nova descoberta de ampliação fotográfica, que possibilita a ampliação de fotos em tamanho natural. *Os pintores-pedreiros são, para Wiertz, aqueles ‘que se preocupam somente com a parte material’, que a realizam bem*” [grifo meu] (BENJAMIN, 2007, p. 713).

~

“A tentativa de provocar um confronto sistemático entre arte e fotografia era inicialmente fadada ao fracasso. Esse confronto só poderia ser um momento do confronto entre a arte e a técnica, realizado pela história” (BENJAMIN, 2007, p. 717).

~

“Os quadros de Delacroix escapam da concorrência com a fotografia não só devido ao vigor de suas cores, mas também — na época ainda não

havia fotografias instantâneas — devido ao movimento tempestuoso de seu assunto. Assim foi possível que ele tivesse um interesse benévolo pela fotografia” (BENJAMIN, 2007, p. 720).

~

“Sobre o surgimento da fotografia. — A tecnologia da comunicação diminui os méritos informativos da pintura. Ademais, prepara-se uma nova realidade, diante da qual ninguém pode assumir a responsabilidade de uma tomada de posição pessoal. Apela-se à objetiva da câmera. A pintura, por sua vez começa a acentuar a cor” (BENJAMIN, 2007, p. 720-721).

~

“A objetiva é um instrumento como o lápis ou o pincel; a fotografia é um procedimento como o desenho ou a gravura, porque o que faz o artista é o sentimento e não o procedimento. Todo homem que tenha uma inspiração feliz e a habilidade necessária pode, pois, obter os mesmos efeitos com qualquer um desses meios de reprodução.” Louis Figuier, *La Photographie ao Salon* de 1859, Paris, 1860, pp. 4-5 (BENJAMIN, 2007, p. 723).

~

“Provável sintoma de uma mudança profunda: a pintura deve se sujeitar à avaliação segundo parâmetros da fotografia: ‘Estamos ao lado do público quando admiramos ... o artista delicado que..., este ano, manifestou-se com uma pintura capaz de rivalizar, em refinamento com as provas daguerrianas.’ Este é o julgamento de Auguste Galimard a respeito de Messonnier, em: *Examen du Salon de 1849*, Paris, 1864, p. 95” (BENJAMIN, 2007, p. 725).

~

“Degas foi o primeiro a utilizar em seus quadros a representação do movimento rápido, tal como ele nos é oferecido pela fotografia instantânea.” Vladimir Weidlé, *Les Abeilles d'Artistée*, Paris, 1936, p. 185 (“*L'agonie de l'art*”) (BENJAMIN, 2007, p. 727).

~

“Ingres, *Réponse au Rapport sur l'École des Beaux-Arts*, Paris, 1863, defende as instituições da Escola diante do ministro das Belas-Artes, a quem é dirigida a resposta da forma mais áspera. Ele não se posiciona contra o Romantismo. Desde o começo (p. 4) refere-se à indústria: ‘Agora querem misturar a indústria à arte. A indústria! Nós não queremos isso! Que ela fique onde está e não venha se instalar nos degraus de nossa escola...!’ — Ingres insiste na importância do desenho como fundamento exclusivo do ensino da pintura. Lidar com cores é algo que se aprenderia em uma semana” (BENJAMIN, 2007, p. 598).

~

No filme *Michaël Borremans: a knife in the eye* (2009)<sup>43</sup>, o artista belga responde à questão que lhe é dirigida sobre a necessidade da fotografia como um ponto de partida para suas pinturas (“*Is a pho-*

43. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dhhUmwml-Mtc&t=442s>.

*tography necessary as a starting point?"): "Well, there is a tradition in it, since the origin of photography. Painters have eagerly made use of it. In my case, earlier I used to work with materials I found and recuperated, but I added to it or took away from it, I mean, I am never going to copy the photograph, I always manipulate the image, as well in light, in colors, in composition. Even when you consciously don't manipulate, when you paint, you always manipulate, whether you want to or not. When you make a painting, you know you are using a technique with a whole history. Many things depend on it. You can't disconnect it. I think it precisely interesting that painting has a history that you can carry along. That you communicate. I do that very consciously."*<sup>44</sup>

44. "Bem, há uma tradição aí, desde a origem da fotografia. Os pintores fizeram uso disso avidamente. No meu caso, antes eu trabalhava com materiais que encontrava e recuperava, mas ou eu adería a isso ou caía fora, quero dizer, nunca vou copiar a fotografia, sempre manipulo a imagem também com luz, em cores, em composição. Mesmo quando você não manipula, quando você pinta, você sempre manipula, quer queira ou não. Quando você faz uma pintura, sabe que está usando uma técnica com toda uma história. Muitas coisas dependem disso. Você não pode se desconectar disso. Eu acho precisamente interessante que a pintura tenha uma história que você possa levar consigo. Que você comunica. Eu faço isso muito conscientemente" (tradução nossa).

~

Ao revelar sua paixão por Velazquez, Borremans menciona o fato do pintor espanhol usar pinceis longos de modo a conferir mais espontaneidade à pincelada.

~

Solto, não restrito... Borremans balança a mão para demonstrar o estado em que precisa estar para pintar.

~

No artigo *A Necessary Realism: Interview with Luc Tuymans*, escrito por Ben Eastham, lemos: "What,

*then, is the way that painting works? Tuymans' method is a curious one. It takes two stages, the first comprising a lengthy period of gestation in which an image and an idea gain shape. This contemplative phase can last months, even years, and is 'the most painful part of the process'. Images are tested and reconsidered, with Tuymans sometimes using computer programmes to alter them digitally to his satisfaction, or maquettes to realise them in space. Following this comes a burst of intense physical activity in which the finalised image is translated onto the canvas. Remarkably, Tuymans states that most of his canvases are completed in a single day. 'When I paint I don't want to think any more. My intelligence shifts from my brain to my hand. It becomes an intense bodily act. When I close the door on my studio at the end of the day I have to be convinced that the painting has worked. Then I go drinking. I come back to the studio, still somewhat under the influence, in the morning, because that allows me to see the work with the eyes of a stranger, which is every artist's dream. I know then if anything further needs to be done.'*<sup>45</sup>

~

Micahel Borremans, Luc Tuymans e Gerhard Richter trabalharam com fotografia, ou vídeo, antes de se tornarem pintores.

~

Segundo Borremans, a pintura não pode ser puramente conceitual, trata-se de um meio em si mes-

45. "Qual é, então, o modo como a pintura funciona? O método de Tuymans é curioso. São necessários dois estágios, o primeiro compreendendo um longo período de gestação, no qual uma imagem e uma idéia ganham forma. Essa fase contemplativa pode durar meses, até anos, e é "a parte mais dolorosa do processo". As imagens são testadas e reconsideradas, com Tuymans às vezes usando programas de computador para alterá-las digitalmente para sua satisfação, ou maquetes para realizá-las no espaço. A seguir, ocorre uma explosão de intensa atividade física, na qual a imagem final é traduzida na tela. Surpreendentemente, Tuymans afirma que a maioria de suas telas é concluída em um único dia. "Quando pinto, não quero mais pensar. Minha inteligência muda do meu cérebro para a minha mão. Torna-se um ato corporal intenso. Quando fecho a porta do meu estúdio no final do dia, tenho que me convencer de que a pintura funcionou. Então eu vou beber. Volto ao estúdio, ainda um pouco sob a influência, de manhã, porque isso me permite ver o trabalho com os olhos de um estranho, que é o sonho de todo artista. Eu sei então se algo mais precisa ser feito" (tradução nossa). Disponível no site da revista *Apollo* no link: <https://www.apollo-magazine.com/a-necessary-realism-interview-with-luc-tuymans/>.

mo romântico. Gerhard Richter, em outro momento, afirma algo semelhante.

~

Borremans quer usar o peso da pintura em seu trabalho, sua carga histórica, como um judoka usa seu peso contra seu oponente (*“It is a historically charged medium. I wanted to use that weight of history in my work. Like a judoka who uses his own weight to enforce his strikes and thrusts, I wanted to use the historical weight of painting”*).

~

Sobre o uso da fotografia: *“Technological interventions in painting don’t fascinate me. Meanwhile, I also completely abandoned the concept of reconstructing the photographic image in a painting. That’s not interesting, certainly not now. I still use photography as a technical intermediate step, but it is not recognizable.”*<sup>46</sup>

~

Ao ver os grandes mestres do passado, Boremans acredita estar falando com eles.

~

*“To believe one must have lost God; to paint one must have lost Art”* (RICHTER, 2009, p. 15).<sup>47</sup>

~

46. “As intervenções tecnológicas na pintura não me fascinam. Enquanto isso, também abandonei completamente o conceito de reconstruir a imagem fotográfica em uma pintura. Isso não é interessante, certamente não agora. Ainda uso a fotografia como um passo técnico intermediário, mas não é reconhecível” (tradução nossa). Disponível em: <https://www.martagnyp.com/interviews/michael-borremans.php>.

47. “Para crer é preciso ter perdido Deus; para pintar é preciso ter perdido a arte” (tradução nossa).

*“I had had enough of bloody painting, and painting from photograph seemed to me the most moronic an unartistic thing that anyone could do”* (RICHTER, 2009, p. 21).<sup>48</sup>

~

*“I simply copied the photographs in paint and aimed for the gratest possible likeness to photography. So I avoided brushmarks and painted as smoothly as i could. Factors like overexposure and lack of focus found their way in unintentionally, but then they had a decisive effect on the atmosphere of the pictures. Nowadays I sometimes work the other way round, so that pictures derive from technique. The Doors and Curtains, for exemple, are pictures constructed and designed on the basis of my experience with blurring. Technique is really a side issue”* (RICHTER, 2009, p. 22).<sup>49</sup>

~

*“Perhaps one day I shall find something that works better than painting! For the moment, however, I am used to working with brush and paint, and I find this both simpler and more full of potential than photography, which is too bound up with easily repeatable tricks and manipulations. And even when I paint a straightforward copy, — something new creeps in, whether I want it to or not: something that even I don’t really grasp”* (RICHTER, 2009, p. 22).<sup>50</sup>

~

*“When I draw — a person, an object — I have to make myself aware of proportion, accuracy, abstraction*

48. “Eu já cansei bastante de pintura sangrenta, e pintar de fotografia me parecia a coisa mais idiota e anti-artística que alguém poderia fazer” (tradução nossa).

49. “Simplesmente copiei as fotografias em tinta e busquei a maior semelhança possível com a fotografia. Então evitei marcas de pincel e pinte da maneira mais suave possível. Fatores como superexposição e falta de foco surgiram involuntariamente, mas tiveram um efeito decisivo na atmosfera das fotos. Hoje em dia, às vezes, faço o contrário, de modo que as imagens derivam da técnica. As Portas e Cortinas, por exemplo, são quadros construídos e projetados com base na minha experiência com a desfocagem. A técnica é realmente uma questão paralela” (tradução nossa).

50. “Talvez um dia eu encontre algo que funcione melhor do que pintar! No momento, no entanto, estou acostumado a trabalhar com pincel e tinta, e acho isso mais simples e mais cheio de potencial do que a fotografia, que está muito ligada a truques e manipulações facilmente repetíveis. E mesmo quando eu pinto uma cópia direta, - algo novo aparece, quer eu queira ou não: algo que nem eu realmente entendo” (tradução nossa).

*or distortion and so forth. When I paint from a photograph, conscious thinking is eliminated. I don't know what I am doing. My work is far closer to the informal than to any kind of 'realism'. The photograph has an abstraction of its own, which is not easy to see through"* (RICHTER, 2009, p. 29).<sup>51</sup>

51. "Quando desenho - uma pessoa, um objeto - tenho que me conscientizar da proporção, precisão, abstração ou distorção e assim por diante. Quando pinto de uma fotografia, o pensamento consciente é eliminado. Não sei o que estou fazendo. Meu trabalho está muito mais próximo do informal do que de qualquer tipo de 'realismo'. A fotografia tem uma abstração própria, que não é fácil de ver" (tradução nossa).

~

A relação entre a pintura e a fotografia foi para Gerhard Richter, desde o início de sua carreira, uma questão complexa e, por vezes, contraditória. Se por um lado a fotografia lhe servia como um meio para evitar aspectos tradicionais da pintura, tais como a composição ou o virtuosismo, por outro, o caráter informacional da fotografia, seu indício de verdade, possibilitava somente, em suas palavras, uma existência miserável ("*a miserable existence*"). Por isso, a única coisa que ele podia fazer com a fotografia, era pintá-la ("*That is why I keep on and on painting from photographs, because I can make it out, because the only thing to do with photographs is paint from them*", 2006, p. 31).

~

Embora pintar fotografias fosse um tipo de liberdade, o fato de pintar as fotos era em si uma alteração de todo sentido da imagem. "*Life communicates itself to us through convention and through the parlour games and laws of social life. Photographs are ephemeral images of this communication — as are the pictures that I paint from photographs. Being painted, they no longer tell of a*

*specific situation, and the representation becomes absurd. As a painting, it changes both its meaning and its information content. [...] Not having to invent anything any more, forgetting everything you meant by — colour, composition, space — and all the things you previously knew and thought. Suddenly none of this was a prior necessity for art"* (2009, p. 30-31).<sup>52</sup>

52. "A vida se comunica conosco através de convenções, jogos e leis da vida social. As fotografias são imagens efêmeras dessa comunicação - assim como as imagens que pinto das fotografias. Sendo pintadas, elas não falam mais de uma situação específica, e a representação se torna absurda. Como pintura, ela muda tanto o significado quanto o conteúdo da informação. [...] Não precisando mais inventar nada, esquecendo tudo o que você quis dizer - cor, composição, espaço - e todas as coisas que você sabia e pensava anteriormente. De repente, nada disso era uma necessidade prévia para a arte" (tradução nossa).

~

A relação de Richter com os aspectos materiais da imagem pictórica também parece situar-se em uma contradição. Por um lado, ele afirma que, se suas pinturas diferem das fotografias que elas copiam, não é sua intenção, mas um resultado de certa falta de controle técnico, muito embora seu interesse nas áreas cinza, nas passagens de tons, nos espaços pictóricos seja deliberado.

~

*"If my paintings differ from the originals, this is not intentional on my part: it is not a matter of design but of technique. And technique lies outside my voluntary control and influence, because it is itself a reality..."* (2009, p. 31).<sup>53</sup>

53. "Se minhas pinturas diferem dos originais, isso não é intencional da minha parte: não é uma questão de design, mas de técnica. E a técnica está fora do meu controle e influência voluntários, porque é uma realidade própria" (tradução nossa).

~

*"I don't copy photographs laboriously, with painstaking craftsmanship: I work out a rational technique — which is rational because I paint like a camera, and*

54. “Não copio fotografias laboriosamente, com um trabalho minucioso: desenvolvo uma técnica racional - que é racional porque eu pinto como uma câmera e que alcança esse resultado porque explora a maneira alterada de ver, criada pela fotografia” (tradução nossa).

55. “Não crio borrões. Borrar não é a coisa mais importante; nem é uma etiqueta de identidade para minhas imagens. Quando eu dissolvo demarcações e crio transições, isso não é para destruir a representação ou para tornar mais artístico ou menos preciso. As transições fluidas, a superfície lisa e equalizadora, esclarecem o conteúdo e tornam a representação credível (um empasto ala prima teria muita reminiscência da pintura e destruiria a ilusão)” (tradução nossa).

56. “Eu borro as coisas para tornar tudo igualmente importante e igualmente sem importância. Eu borro as coisas para que elas não pareçam artísticas ou artesanais, mas tecnológicas, suaves e perfeitas. Desfoquei as coisas para tornar todas as partes mais próximas. Talvez eu também ofusque o excesso de informações sem importância” (tradução nossa).

57. “Tudo o que me interessa são as áreas cinzentas, as passagens e sequências tonais, os espaços pictóricos, sobreposições e intertravamentos. Se eu tivesse alguma maneira de abandonar o objeto como portador dessa estrutura, começaria imediatamente a pintar abstrações” (tradução nossa).

*which looks the way it does because I exploit the altered way of seeing created by photography” (2009, p. 32).<sup>54</sup>*

~

*“I don’t create blurs. Blurring is not the most important thing; nor is it an identity tag for my pictures. When I dissolve demarcations and create transitions, this is not in order to destroy the representation, or to make more artistic or less precise. The flowing transitions, the smooth, equalizing surface, clarify the content and make the representation credible (an ala prima impasto would be too reminiscent of painting, and would destroy the illusion)” (2009, p. 33).<sup>55</sup>*

~

*“I blur things to make everything equally important and equally unimportant. I blur things so that they do not look artistic or craftsmanlike but technological, smooth and perfect. I blur things to make all the parts a closer fit. Perhaps I also blur out the excess of unimportant information” (2009, p. 33).<sup>56</sup>*

~

*“All that interests me is the grey areas, the passages and tonal sequences, the pictorial spaces, overlaps and interlockings. If I had any way of abandoning the object as the bearer of this structure, I would immediately start painting abstracts” (2009, p. 33).<sup>57</sup>*

~

Richter parece, ao mesmo tempo, assumir e negar suas escolhas técnicas, suas escolhas de fatura, apesar de admitir que o sentido de pintar uma fotografia é torná-la precisamente uma pintura e não mais uma foto.

~

A fatura pictórica possui um duplo sentido para ele. Um sentido ruim, relacionado a uma tradição demasiado artística, pitoresca, que não estaria mais acessível. E um sentido de invenção real, possibilidade presente, no aqui e agora da pintura, de gerar sentido no quadro para além da fonte fotográfica, ao mesmo tempo em que a problematiza enquanto tal.

~

Richter parece detectar uma tradição ruim na pintura, ao mesmo tempo em que reconhece o valor de uma singularidade no fazer pictórico.

~

*“Somewhere along the line it no longer satisfied me to paint photographs; I took the stylistic devices of photography — accuracy, blurring, illusoriness — and made doors, curtains and pipes with them. I was surprised by the results, which were unpredictable” (RICHTER, 2009, p. 47-48).<sup>58</sup>*

~

A resposta de Richter a respeito da escolha de quais fotografias pintar: *“Perhaps the choice is a negative one, in that I was trying to avoid everything*

58. “Em algum momento, já não me satisfazia pintar fotografias; Peguei os dispositivos estilísticos das fotografias - precisão, embaçamento, ilusão - e fiz portas, cortinas e canos com eles. Fiquei surpreso com os resultados, os quais eram imprevisíveis” (tradução nossa).

*that touched on well-know issues — or any issues at all, whether painterly, social or aesthetic. I tried to find nothing too explicit, hence all the banal subjects; and then, again, I tried to avoid letting the banal turn into my issue and my trademark. So it's all evasive action, in a way*” (2009, p. 54).<sup>59</sup>

59. “Talvez a escolha seja negativa, pois eu estava tentando evitar tudo o que tocava em questões bem conhecidas - ou quaisquer questões, sejam pictóricas, sociais ou estéticas. Tentei encontrar nada muito explícito, daí todos os assuntos banais; e daí, novamente, tentei evitar que o banal se transformasse em meu problema e em minha marca registrada. Então, é tudo ação evasiva, de certa forma” (tradução nossa).

Sua resposta sobre a importância da fotografia em seu trabalho: *“Because I was surprised by photography, which we all use so massively every day. Suddenly, I saw it in a new way, as picture that offered me a new view, free of all the conventional criteria I had always associated with art. It has no style, no composition, no judgment. It freed me from personal experience. For the first time, there was nothing to it; it was pure picture. That's why I wanted to have it, to show it — not use it as means to painting but to use painting as a means to photography”* (2009, p. 59).<sup>60</sup>

60. “Porque fiquei surpreso com a fotografia, que todos nós usamos tão intensamente todos os dias. De repente, vi-o de uma nova maneira, como uma imagem que me oferecia uma nova visão, livre de todos os critérios convencionais que sempre associei à arte. Não tem estilo, nem composição, nem julgamento. Isso me libertou da experiência pessoal. Pela primeira vez, não havia nada; era pura imagem. É por isso que eu queria tê-la, mostrá-la - não usá-la como meio para pintar, mas para usar a pintura como meio para fotografar” (tradução nossa).

A relação de Richter com a fotografia, com o passar dos anos, vai se tornando cada vez mais paradoxal. Do uso da imagem fotográfica como meio para evitar elementos da pintura tradicional, para evitar escolhas, passando pela defesa do acromatismo, do uso do preto-e-branco, e pelo desejo contraditório

não de imitar a foto, mas fazer uma por meio da pintura, Richter caminha para a afirmação contundente da pintura e de sua tradição.

Sua noção de que a fotografia não possui estilo, ou de que não constitui um objeto em si, vai se mostrando cada vez mais ingênua, enquanto seu trabalho apresenta os sintomas da fragilidade de seu pensamento inicial. Já em 1970 Richter pinta paisagens com cores que remetem à pintura romântica. Sobre seu uso inusitado da cor, antes negada, ele afirma simplesmente que prefere paisagens em cores. Que ao pintá-las sente que está fazendo algo belo (*“[...] and why I like landscapes so much — far better in colour. [...] I felt like painting something beautiful”*, 2009, p. 56).

Quando perguntado sobre o porquê de repudiar cores, ele afirma, se contradizendo, que o cinza é uma cor (*“Grey is a color — and sometimes, to me, the most important”*, 2009, p. 61).

Em 1972, Richter afirma que quer sim fazer arte, que mantém uma distância saudável da pintura, embora, nada mais o faça sentir-se completo (*“I do want to make art. [...] I keep a healthy distance from painting. [...] Nothing else makes me feel complete”*, 2009, p. 63).

Luc Tuymans diz algo semelhante: *“Eventually, I went back to painting, and the filming informed the painting practice. The lens had actually given*

61. “Acabei voltando à pintura, e as filmagens informaram a prática da pintura. As lentes me deram distância suficiente para, de fato, compreender ou conceber melhor as imagens” (tradução nossa).

Disponível em: <https://fisunguner.com/qa-luc-tuymans/>. Acesso em 02/11/2019.

*me enough distance to, in fact, come to better realise or conceptualise imagery from a distance*”.<sup>61</sup>

Ainda em 1972. Futuro sem pintura? *“Certainly, not. Eating doesn’t become unimportant; making love doesn’t become unimportant. All children paint, all lunatics paint. For me, there’s no future in giving that up. Not because I’m sick, or because I want to make money at it — painting has become the thing that makes my life possible”* (2009, p. 67).<sup>62</sup>

62. “Certamente não. Comer não se torna sem importância; fazer amor não se torna sem importância. Todas as crianças pintam, todos os lunáticos pintam. Para mim, não há futuro em desistir disso. Não porque estou doente, ou porque quero ganhar dinheiro com isso — a pintura tornou-se aquilo que faz minha vida possível” (tradução nossa).

Richter possui um genuíno interesse no arbitrário e tende a afirmá-lo em seu método de trabalho.

Em 1973, questionado sobre suas recentes pinturas abstratas: *“For me, there’s no difference between a landscape and an abstract painting. The term ‘realism’, to my mind, has no meaning. I refuse to limit myself to one single option — to an exterior resemblance or to a unity of style that cannot exist”* (2009, p. 72).<sup>63</sup>

63. “Para mim, não há diferença entre uma paisagem e uma pintura abstrata. O termo “realismo”, na minha opinião, não tem significado. Recuso-me a me limitar a uma única opção — a uma semelhança exterior ou a uma unidade de estilo que não pode existir” (tradução nossa).

*“Experience has proved that there is no difference between a so-called realist painting — of a landscape, for example — and an abstract painting. They both have more or less the same effect on the observer”* (RICHTER, 2009, p. 83).<sup>64</sup>

64. “A experiência comprova que não há diferença na assim chamada pintura abstrata — de uma paisagem, por exemplo — em relação a uma pintura abstrata. Ambas exercem mais ou menos o mesmo efeito sobre o observador” (tradução nossa).

Em 1974, Richter fala sobre sua série de pinturas baseadas na *Anunciação* de Ticiano, sobre o porquê de ter escolhido uma pintura do século XV, assumindo assim de forma aberta seu interesse pela tradição da pintura: “[...] *there is something about this painting, or any painting, that grabs me if they’re good — irrespective of the impact they had at the time, why they were made, the story behind them. I don’t know what motivated the artist, which means that the paintings have an intrinsic quality*” (2009, p. 85).<sup>65</sup>

65. “Há algo nessa pintura, ou em qualquer pintura, que me atrai se elas são boas - independentemente do impacto que tiveram na época, por que foram feitas, a história por trás delas. Não sei o que motivou o artista, o que significa que as pinturas têm uma qualidade intrínseca” (tradução nossa).

E depois sobre pensar essa tradição pintando: *“Something that is, or something that actively affects people, something in its essence. A dimension that, of course, lies beyond the mere choice of forms and colors, something that pertains to every detail... I don’t know how to explain it right now. Perhaps I wanted to solve this riddle by painting, or by copying through painting”* (2009, p. 85).<sup>66</sup>

66. “Algo que é, ou algo que afeta ativamente as pessoas, algo em sua essência. Uma dimensão que, é claro, está além da mera escolha de formas e cores, algo que pertence a todos os detalhes... não sei como explicar isso agora. Talvez eu quisesse resolver esse enigma pintando ou copiando por meio da pintura” (tradução nossa).

Algo que pertence a cada detalhe da tela só pode ser algo que pertence à fatura, e, conseqüentemente, à espessura. Não à toa trata-se de um enigma que só pode ser resolvido no fazer pictórico.

A espessura, entretanto, é uma dimensão que está sempre em conflito com a consciência imaginante, com a busca de um sentido, de uma representação: “[...] *I don’t accept the principal difference between ‘pure’ pictures that only represent themselves and others that just illustrate something. If you take Ryman, Palermo or Marden, for exemple, in a way their paintings are also illusionistic, and you can only just identify the actual paint or the material if you have the eyes of a paint salesman*” (RICHTER, 2009, p. 86).<sup>67</sup>

67. “Não aceito a principal diferença entre imagens “puras” que apenas representam a si mesmas e outras que apenas ilustram algo. Se você pegar Ryman, Palermo ou Marden, por exemplo, de certa forma, suas pinturas também são ilusionísticas, e você pode apenas identificar a tinta ou o material real se tiver os olhos de um vendedor de tintas” tradução nossa).

68. “Eu considerava imagens borradas e transições fluidas como uma maneira de evitar fazer certas afirmações sobre coisas” (tradução nossa).

Sobre a opção de uma fatura e de um tratamento borrado da imagem, Richter afirma: “*I regarded fuzzy images and fluent transitions as a way of avoiding making certain statements about things*” (2009, p. 87).<sup>68</sup>

“*When I first painted a number of canvases grey all over (about eight years ago), I did so because I did not know what to paint, or what there might be to paint: so wretched a start could lead to nothing meaningful. As time went on, however, I observed differences of quality among the grey surfaces — and also that these betrayed nothing of the destructive motivation that lay behind them. The pictures began to teach me. By generalizing a personal dilemma, they resolved it. Destitution became a constructive statement; it became relative perfection, beauty, and therefore painting.*”

“*Grey. It make no statement whatever; it evokes neither feelings nor associations; it is really neither visible nor invisible. Its inconspicuousness gives it the capacity to mediate, to make visible, in a positive illusionistic way, like a photograph. It has the capacity that no other color has, to make ‘nothing’ visible*” (RICHTER, 2009, p. 91).<sup>69</sup>

69. “Quando pintei várias telas de cinza pela primeira vez (cerca de oito anos atrás), fiz isso porque não sabia o que pintar ou o que poderia haver para pintar: um começo tão miserável não levaria a nada significativo. Com o passar do tempo, porém, observei diferenças de qualidade entre as superfícies cinzentas - e também que elas não revelavam nada da motivação destrutiva que havia por trás delas. As imagens começaram a me ensinar. Ao generalizar um dilema pessoal, eles o resolveram. A destituição tornou-se uma afirmação construtiva; tornou-se relativa perfeição, beleza e, portanto, pintura. Cinza. Essa cor não faz qualquer declaração; não evoca sentimentos nem associações; não é realmente visível nem invisível. Sua falta de visibilidade dá-lhe a capacidade de mediar, tornar visível, de uma maneira ilusionista positiva, como uma fotografia. Tem a capacidade que nenhuma outra cor possui para tornar o ‘nada’ visível” (tradução nossa).

“*To me arbitrariness has always seemed the central problem in both abstract and representational painting*”. Enquanto revela que a arbitrariedade sempre teve um papel central em seu trabalho, Richter repete, incansavelmente, a frase canônica de John Cage. Não tenho nada a dizer e estou dizendo (“*I have nothing to say and I am saying it*”, 2009, p. 94).

De certo modo, há algo na pintura que não pode ser dito, e mesmo assim dizemos. Seria a espessura essa coisa indizível da pintura?

“*[... The] pictorial idea is better shown by a painted still-life than by the constructed, real still-life that it depicts*” (RICHTER, 2009, p. 95).<sup>70</sup>

70. “[...]A ideia pictórica é melhor demonstrada por uma natureza morta pintada do que pela natureza morta construída que ela representa” (tradução nossa).

Perguntado sobre a variedade de temas e aproximações de sua pintura, Richter afirma haver sempre uma mesma intenção básica, a qual seria experimentar o que pode ser feito na pintura, como

é possível pintar hoje em dia e, acima de tudo, o que eu ainda posso pintar. Ou, abordando de outra forma: a contínua busca por imaginar o que está acontecendo com a pintura (“*To try out what can be done with painting: how can I paint today, and above all what. Or, to put it differently: the continual attempt to picture to myself what is going on*”, 2009, p. 96).

~

Questionado sobre a possibilidade da pintura nos dias atuais, Richter situa seu valor no prazer. O prazer de pintar e da pintura provam sua necessidade (“*the pleasure of painting proves the necessity of it*”, 2009, p. 98).

~

Sobre suas pinturas foto-realistas serem expostas lado a lado com suas pinturas abstratas, Richter afirma, em 1978, que se trata de uma questão irrelevante (“*It is irrelevant; it's more like an accident*”, 2009, p. 108).

~

Mesmo depois de repetidas vezes declarar sua necessidade da pintura, Richter diz: “[...] *I don't make paintings. This is more a Picture for me than a painting. A picture shows nothing, just a picture. This picture shows a landscape, the grey paintings are pictures [of] nothing. They have nothing to do with Bob Ryman's, because his show something — the way it is painted, and an exploration of material qualities*” (2009, p. 108).<sup>71</sup>

71. “Eu não faço pinturas. Seria mais uma imagem para mim do que uma pintura. Uma imagem não mostra nada, apenas uma imagem. Esta imagem mostra uma paisagem, as pinturas cinzas são imagens [de] nada. Eles não têm nada a ver com o trabalho de Bob Ryman, porque ele mostra algo - a maneira como é pintado e uma exploração das qualidades materiais” (tradução nossa).

~

Como pode uma imagem não mostrar nada? Como pode mostrar uma natureza-morta ou representar o nada, se a imagem não mostra nada? Richter parece se complicar em sua constante negação da pintura. É inegável o fato de que suas pinturas cinzas mostram o modo como são pintadas e exploram qualidades materiais, assim como as pinturas de Ryman. Alguns anos mais tarde, veremos Richter afirmar exatamente o contrário do que afirmou em 1978.

~

A impressão que temos, lendo o extenso volume de seus escritos, é a de um artista que nega a pintura na juventude, para se defender daqueles a consideram um meio atrasado e que, com o passar do tempo, caminha em direção à pintura, ou melhor, caminha em direção à maturidade pessoal suficiente para assumi-la como seu único problema de verdade.

~

A respeito de suas pinturas abstratas, Richter é indagado sobre como saber quando um quadro está pronto. Quando parece terminado, ele diz. Está terminado quando ele não possui mais alguma ideia ou razão para continuar. É uma decisão puramente subjetiva (“*When it looks finished. [...] Its finished when I don't have another idea or a reason to do more and when it is not completely wrong*” (2009, p. 111).

~

“*In the summer of 1978, I took photographs of the surface of an oil sketch on canvas [...]. The photographs were taken from various side, from various angles, various distances and under different light conditions.*”

*The resulting 128 photographs were organized in two versions: one, the sequential order that is presented here under the covers of a book, and a second version which is presented pictorially in grid-form [...]*” (RICHTER, 2009, p. 113).<sup>72</sup>

72. “No verão de 1978, tirei fotografias da superfície de um esboço a óleo sobre tela [...]. As fotografias foram tiradas de vários lados, de vários ângulos, várias distâncias e sob diferentes condições de luz. As 128 fotografias resultantes foram organizadas em duas versões: uma, a ordem seqüencial que é apresentada aqui sob as capas de um livro, e uma segunda versão, que é apresentada pictoricamente em seqüência, na forma de grade [...]” (tradução nossa).

Os modos de aparição de uma superfície pintada ou os modos de aparição de diversas superfícies pintadas. Creio que assim poderia falar das *Pinturas de duração*. Talvez elas guardem algo em comum com a atitude de Richter de fotografar a superfície de uma de suas pinturas ou com seu método de realizar grandes pinturas abstratas a partir de fotografias de detalhes de pinturas menores ou da própria paleta em que misturou a tinta.

*“I preferred to use the term ‘picture’ instead of ‘painting’. By doing so I wanted to emphasize my dissociation from painting, which was already demonstrate by the diversity of subjects anyway — a dissociation I use as a method, but do not actively pursue as a goal”* (RICHTER, 2009, p. 114).<sup>73</sup>

73. “Eu preferi usar o termo ‘imagem’ em vez de ‘pintura’. Ao fazer isso, quis enfatizar minha dissociação da pintura, que já era demonstrada, de qualquer maneira, pela diversidade de assuntos - uma dissociação que uso como método, mas não busco ativamente como objetivo” (tradução nossa).

Embora, essa leitura possa parecer injusta, o fato é que ao observarmos o desenvolvimento do pensamento e do trabalho de Richter como um todo, verificamos que sua dissociação da pintura é mais

retórica, ou talvez estratégica, do que efetiva. Sua diversidade de assuntos e modos de abordar a pintura revela muito mais um interesse na tradição da pintura como um todo e uma associação ao fazer pictórico, do que uma dissociação metodológica.

*“A painted picture, even if it is entirely illusionistic, will always contain some reality, since it is made by hand and is a picture traditionally defined as a painting (= the art of painting). In contrast, a photograph loses its own reality the more precisely it portrays the other reality and, if you look at it like that, the photographs only ‘reality’ is its own unreality — i.e., its non-existence is its actual quality”* (RICHTER, 2009, p. 114).<sup>74</sup>

74. “Uma imagem pintada, mesmo que seja totalmente ilusória, sempre conterá alguma realidade, pois é feita à mão e é uma imagem tradicionalmente definida como uma pintura (= a arte da pintura). Por outro lado, uma fotografia perde sua própria realidade, quando mais precisamente ela retrata a outra realidade e, se você olhar assim, a única ‘realidade’ da fotografia é sua própria irrealidade - ou seja, sua inexistência é sua qualidade real” (tradução nossa).

*“The Striche contradict painting (both as design and as image), because a brushstroke of 1 m or even 20 m is more a negation or deletion of painting than an element of painting. (The element of painting is the common small stroke used in connection with many other strokes. Seen this way, a stroke made with a pencil is not a stroke, but a line — and the smooth stroke of a brush a streak.) Here my stroke is a stroke, and yet it is a painting. And painting as a method is not painting; it just looks that way from a distance (similar to a reproduction or to cinema projection).*

*To what extent this extreme format will inhibit the*

75. “O *Striche* contradiz a pintura (tanto como design quanto como imagem), porque uma pincelada de 1 m ou até 20 m é mais uma negação ou exclusão da pintura do que um elemento da pintura. (O elemento da pintura é a pequena pincelada comum usada em conexão com muitas outras pinceladas. Visto dessa maneira, uma marca feita com um lápis não é uma pincelada, mas uma linha - e o golpe suave de um pincel é uma lista.) Aqui o meu golpe de pincel é uma pincelada, e ainda é uma pintura. E pintar como método não é pintar; parece assim à distância (semelhante a uma reprodução ou projeção de cinema). Até que ponto esse formato extremo inibirá o sentido pictórico e, ainda assim, transmitirá ação - isto é, transmitirá movimento ou até a passagem do tempo - se tornará aparente durante a exposição” (tradução nossa).

76. “Quero conteúdo pictórico sem sentimento, mas quero o mais humano possível” (tradução nossa).

*pictorial sense and yet convey action — that is, convey movement or even the passing of time — will become apparent during the exhibition*” (RICHTER, 2009, p. 116).<sup>75</sup>

O ponto de vista de Richter sobre o que pode ser uma pincelada, ou sobre o que é a pintura parece, frequentemente, adaptar-se a uma ou outra intenção discursiva. Em certos momentos, é oportuno que a pintura seja limitada a um modo específico da tradição, a uma espécie de “cliché” da pintura. Em outros, simplesmente, não. A representação em pintura de uma pincelada, por mais mecânica, ou metódica que seja, habita sempre o terreno complexo da deposição de tinta sobre um suporte. Ela somente pode negar a pintura ao mesmo tempo em que a afirma. Isso resume, de certo modo, grande parte do intento de Richter.

“*I want pictorial content without sentiment, but I want it as human as possible*” (RICHTER, 2009, p. 119).<sup>76</sup>

“*The big Strokes are first of all only reproductions of brushstrokes, that is, manifestations of their outward semblance. But even the semblance is called in question, firstly because it is not painted in a 'depictively*

*real' way, and secondly because there can be no such thing as a truly credible semblance, for the simple reason that such big brushstrokes cannot really exist. But the pictures do show a brushstroke, though they neither display it as real object, nor represent it realistically, nor manifest it illusionistically in the tromp-l'oeil sense*” (RICHTER, 2009, p. 119).<sup>77</sup>

77. “Os *big Strokes* são, antes de tudo, apenas reproduções de pinceladas, isto é, manifestações de sua aparência externa. Mas mesmo a aparência é questionada, primeiro porque não é pintada de maneira «representativa real» e, em segundo lugar, porque não pode haver uma aparência verdadeiramente credível, pela simples razão de que essas pinceladas grandes não podem realmente existir. Mas as imagens mostram uma pincelada, embora não a exibam como objeto real, nem a representem de forma realista, nem a manifestem ilusionisticamente no sentido *tromp-l'oeil*” (tradução nossa).

Em uma nota de 1982, Richter afirma que tudo que foi feito desde Duchamp tem sido um *readymade*, até mesmo uma pintura feita à mão (“*Everything made since Duchamp has been a readymade, even when hand-painted*”, 2009, p. 128).

Em referência às pinturas abstratas que realizou em 1976, Richter diz: “*A picture like this is painted in different layers, separated by intervals of time. The first layer mostly represents the back ground, which has a photographic, illusionistic look to it, though done without using a photograph. This first, smooth, soft-edged paint surface is like a finished picture; but after a while I decide that I understand it or have seen enough of it, and in the next stage of painting I partly destroy it, partly add to it; and so it goes on at intervals, till there is nothing more to do and the picture is finished. By then it is something which I understand in the same way it confronts me, as both incomprehensible and self-sufficient. An attempt to jump over my own shadow...*

*At that stage the whole thing looks very spontaneous. But in between there are usually long intervals of time,*

78. “Uma imagem como esta é pintada em diferentes camadas, separadas por intervalos de tempo. A primeira camada representa principalmente o fundo, que tem um aspecto fotográfico e ilusionista, embora feito sem o uso de uma fotografia. Essa primeira camada de tinta é macia e suave, como uma imagem que foi terminada, que ficou pronta; mas, depois de um tempo, decido que a entendi ou já a vi o suficiente, e no próximo estágio da pintura eu a destruo parcialmente, e em parte acrescento a ela; e assim continuo em intervalos, até que não haja mais o que fazer e a imagem termine. A essa altura, ela se torna algo que entendo da mesma maneira que me confronto, como incompreensível e auto-suficiente. Uma tentativa de fazer algo que me surpreende e ultrapassa... Nesse estágio, tudo parece muito espontâneo. Mas, no meio, geralmente existem longos intervalos de tempo, que destroem tal espontaneidade. É um tipo de espontaneidade altamente planejada” (tradução nossa).

79. “Sim, a despeito de tudo, e às vezes com uma consciência culpada. Pintar era minha tentativa de explorar o que a pintura ainda é capaz e tem permissão para fazer. Era também a pura obstinação de se dedicar à pintura, mesmo que nada parecesse resultar disso ... Agir como se pudesse ser feito - como se a natureza ainda pudesse permanecer intacta e não corrompida, como antes. Possivelmente. Porque tudo isso pode muito bem ser uma ilusão atual; talvez a pintura nunca tenha sido intacta e segura de si mesma” (tradução nossa).

80. “Sem ideologia. Sem religião, sem crença, sem sentido, sem imaginação, sem invenção, sem criatividade, sem esperança - mas pintando como a natureza, pintando como a mudança” (tradução nossa).

*and those destroy a mood. It is a highly planned kind of spontaneity” (RICHTER, 2009, p. 136).<sup>78</sup>*

~

Mas você sempre pintou? “*Yes, in spite of everything, and sometimes with a guilty conscience. Painting was my attempt to explore what painting is still able and permitted to do. It was also the sheer obstinacy of carrying on painting, even though nothing seemed to come of it...*”

*...Acting as if could be done — as if nature could still as intact and uncorrupted as before. Possibly. Because all this may well be a present-day illusion; perhaps painting never was a intact and self-assured as all that” (RICHTER, 2009, p. 137).<sup>79</sup>*

~

Richter assume, em 1984, que sua consciência crítica da pintura e certa infelicidade em relação a ela atuaram como motivações para que ele pintasse. Para pintar a despeito de tudo (“*to paint in spite of everything*”, 2009, p. 137).

~

Em 1985, ele escreve uma nota em que afirma repetidas vezes que deseja simplesmente pintar como a natureza: “*No ideology. No religion, no belief, no meaning, no imagination, no invention, no creativity, no hope — but painting like nature, painting as change...*” (2009, p. 142).<sup>80</sup>

~

Sua percepção complexa da fotografia parece encaminhar uma percepção da natureza, ao mesmo tempo em que o interesse pela pintura, por seu caráter clássico e material, emerge de modo mais decidido.

~

“... *landscapes or still-lives I paint in between the abstract Works; they constitute about one-tenth of my production. On the one hand they are useful, because I like to work from nature — although I do use a photograph — because I think that any detail from nature has a logic I would like to see in abstraction as well*” (RICHTER, 2009, p. 146).<sup>81</sup>

~

Sobre suas pinturas figurativas: “*Their execution. They have such a conventional beauty, a classical beauty which I love very much as well*” (RICHTER, 2009, p. 146).<sup>82</sup>

~

“*I am a materialist on principle. [...] Art is based on these material preconditions*” (RICHTER, 2009, p. 161).<sup>83</sup>

~

“*12 October 1986. What shall I paint? How shall I paint? [...] Apply the 'How', and thus use the re-*

81. “... Paisagens ou naturezas-mortas eu pinto entre as obras abstratas; elas constituem cerca de um décimo da minha produção. Por um lado, são úteis, porque eu gosto de trabalhar com a natureza - embora eu use uma fotografia - porque acho que qualquer detalhe da natureza tem uma lógica que eu gostaria de ver também na abstração” (tradução nossa).

82. “Sua construção. Elas têm uma beleza tão convencional, uma beleza clássica que eu também gosto muito” (tradução nossa).

83. “Eu sou por princípio um materialista. [...] A arte tem por base seus registros materiais” (tradução nossa).

84. “12 de outubro de 1986. O que devo pintar? Como devo pintar? [...] Aplique o ‘Como’ e, assim, use os requisitos da técnica, as possibilidades materiais e físicas, para alcançar a intenção” (tradução nossa).

*quirements of the technique, the material and physical possibilities, in order to realize the intention” (RICHTER, 2009, p. 162).*<sup>84</sup>

Em uma entrevista realizada em 1986, Richter revela um desejo inicial no seu trabalho, de ir contra a “*peinture*”, “*anti-painterly*”. Ele rejeitava a cultura pictórica que poderia conectá-lo a Cezanne, e que tornaria qualquer afirmação contemporânea impossível. Richter ia contra a pintura, pintando. Benjamin H. D. Buchloh resume bem sua posição: “*There are contradictions here that are hard to understand. On the one hand you were attracted by Fluxus and Warhol, but on the other hand you’re saying ‘I couldn’t do that; all I wanted to do and all I could do was paint’. You align your own painting with this anti-aesthetic impulse, and at the same time you maintain a pro-painting position. To me this seems to be one of the entirely typical contradictions out of which your work has essentially evolved*” (BUCHLOH, 2009, p. 168).<sup>85</sup>

85. “Existem contradições aqui que são difíceis de entender. Por um lado, você foi atraído pelo Fluxus e Warhol, mas, por outro lado, está dizendo: ‘Eu não poderia fazer isso; tudo o que eu queria fazer e tudo o que eu podia fazer era pintar’. Você alinha sua própria pintura com esse impulso antiestético e, ao mesmo tempo, mantém uma posição pró-pintura. Para mim, isso parece ser uma das contradições inteiramente típicas das quais seu trabalho evoluiu essencialmente” (tradução nossa).

Para Richter, embora curiosa, sua posição não é contraditória. Apenas está tentando afirmar que a produção do artista nada tem a ver com o talento manual. A forma como algo é fabricado não tem nada a ver com arte ou com habilidades artísticas (“*How that then gets fabricated has nothing to do with art or with artistic abilities*”. 2009, p. 169), ele diz.

Richter tenta fugir de uma contradição apresentando outra. Se a forma como uma pintura é fabricada não tem nada a ver com arte, como explicar sua antiga defesa do preto-e-branco, ou do embaçamento sistemático das imagens, como modo de atingir uma intenção, de transmitir uma noção de indiferença? Como explicar sua afirmação de que depois de pintada a foto ganharia um novo sentido? Como explicar sua afirmação de que a execução de suas pinturas de paisagens lhes confere uma beleza clássica? Isso somente para citar alguns exemplos.

Apesar de sua atitude antiestética, típica do período pós-guerra em que iniciou sua carreira, seu próprio trabalho, ainda que a contragosto, se manteve sempre agarrado a noções estruturais da pintura.

Podemos tirar uma lição fundamental das contradições que emergem do discurso de Gerhard Richter. A espessura, o modo de construção material da pintura, só possui valor se compreendido, conscientemente ou não, como lugar irreduzível de criação de sentido, como fagulha de pensamento, como terreno de construção simbólica, ainda que estejamos falando de sua dimensão mais básica, mais imanente, aquela revelada na própria presença do fato pictórico.

Assim, não estamos lidando, e nisso devemos concordar com Richter, com o esvaziamento da técnica pela técnica, mas com uma compreensão desta como, precisamente, o relâmpago que nos permite sonhar. Falar línguas jamais ditas, conhecer caminhos jamais percorridos.

Vemos, entretanto, a atitude antiestética, ou “anti-pictórica”, de Richter enfraquecer-se com o passar do tempo, até inverter-se completamente.

~

“*[Buchloh]* *That's what your paintings have at their best: they seem not to try hard, but to be produced with verve, indifference and virtuosity. But — to revert to the issue of content for a moment — how can you say that the palette-knifed surface on this painting here doesn't stand for process or materiality as such, when the painting itself has been made with such obvious emphasis on the process of its making? If you weren't interested in these qualities, you surely wouldn't use the palette knife in this way, depriving the color, composition and structure of the painting of any possibility of generating a meaning beyond the bare materiality of the picture. It seems to me that you introduce process-related painting as just one of painting's many possibilities, while not insisting, as Ryman did, that this is its only aspect. It's one aspect among others.*

*[Richter:] Then why should I go such lengths to make it so varied?*

*[B:] Because you're setting out to call off all the aspects there are, like a catalogue; because you're really trying to pursue both a rhetoric of painting and the simultaneous analysis of that rhetoric.*

*[R:] If all this were just a display of matter — the way the yellow, tattered-edged area rises up against the blue-green background — how could it tell a story or set up moods?*

*[B:] A mood? You mean it really sets up an emotional experience?*

*[R:] Yes, and aesthetic pleasure, too.*

*[B:] That's something different. Aesthetic pleasure I can see, but absolutely not a mood.*

86. “[Buchloh] É o que suas pinturas têm no seu melhor: elas parecem não se esforçar muito, mas devem ser produzidas com verve, indiferença e virtuosismo. Mas - para reverter para a questão do conteúdo por um momento - como você pode dizer que a superfície espatulada nesta pintura aqui não representa materialidade do processo como tal, quando a pintura em si mesma foi feita com ênfase óbvia no processo de sua criação? Se você não estivesse interessado nessas qualidades, certamente não usaria a espátula dessa maneira, privando a cor, a composição e a estrutura da pintura de toda a possibilidade de gerar um significado além da sua materialidade da imagem. Parece-me que você introduz a pintura relacionada ao processo como apenas uma das muitas possibilidades da pintura, embora não insista, como Ryman, que esse é seu único aspecto. É um aspecto entre outros.

[Richter:] Então, por que eu deveria me esforçar tanto para torná-lo tão variado?

[B:] Porque você parece pretender cancelar todos os aspectos, como um catálogo; porque você está realmente tentando seguir uma retórica da pintura e a análise simultânea dessa retórica.

[R:] Se tudo isso fosse apenas uma demonstração da matéria - a maneira como a área amarela e esfarrapada se ergue contra o fundo verde-azulado - como ela poderia contar uma história ou criar uma emoção?

[B:] Um humor? Você quer dizer que isso realmente cria uma experiência emocional?

[R:] Sim, e prazer estético também.

[B:] Isso é algo diferente. Prazer estético eu posso ver, mas absolutamente não um humor.

[R:] Então, o que é um humor?

[B:] Um estado de espírito que tem uma qualidade emocional, espiritual e psicológica.

[R:] É exatamente isso que está lá.

[B:] Felizmente, apenas nas partes mais fracas.

*[R:] So what is a mood?*

*[B:] A mood has an explicit emotional, spiritual, psychological quality.*

*[R:] That's exactly what is there.*

*[B:] Fortunately only in the weakest parts.*

*[R:] Surely you don't think that a stupid demonstration of brushwork, or of the rhetoric of painting and its elements, could ever achieve anything, say anything, express any longing” (BUCHLOH; RICHTER, 2009, p. 180).<sup>86</sup>*

~

*“[Buchloh:] What about the objectification of the painting process itself? When you no longer paint the large pictures with a small brush, but rather with a house painter's brush or another instrument like a rake, doesn't that introduce anonymity and objectification into the painting process, just as permutation and 'chance' objectify the color relations and the compositional order?*

*[Richter:] Not at all.*

*[B:] Doesn't the change in the technical means of pictorial production imply a critical calling into question of the artistic process?*

*[R:] It changes the pictures only in one respect: they get louder; they can't be overlooked so easily.*

[R:] Certamente você não acha que uma demonstração estúpida de pinceladas, ou da retórica da pintura e de seus elementos, possa alcançar algo, dizer qualquer coisa, expressar qualquer desejo” (tradução nossa).

[B:] *I was talking about the instruments, that is, that the instruments also influence the perception of the picture. Thus the fact that a monochrome picture was painted with paint rollers has a decisive influence upon the perception of the picture. Similarly here, in the large pictures, where the brush strokes suddenly have the character of wide strokes, they take on a different dimension. I would describe it as a quasi-mechanical or anonymous quality.*

[R:] *Not really in this case. A brush is still a brush. It doesn't matter whether it's five millimeters wide or fifty centimeters wide.*

[B:] *So in the case of the two Yellow Brush Strokes, there's no new dimension because of their being disproportionately large?*

[R:] *That's something else again. These two brush strokes only seem as if they were drawn with a large brush. In reality they were painted using many small brushes.*

[B:] *But here in the case of the two large pictures, a new dimension emerges not only because of the size, but also because the techniques and the act of painting have been brought to the limits of the possible. . . .*

[R:] *To the physical limits?*

[B:] *Yes, but also to the limits for perceiving the act as an act of painting. Practically speaking, a di-*

*fferent dimension opens up beyond that, one that can no longer be seen as subjective.*

[R:] *They're just as subjective as the small ones; they're just more spectacular.*

[B:] *There's no question about their being spectacular, even in a smaller format... the scheme of your Abstract Paintings has a declamatory quality about it ... they always have a spectacular or a certain rhetorical quality. You show the various possibilities as mere possibilities, but they simply exist alongside one another or opposed to one another, without having another function.*

[R:] *As if one were giving a meaningless speech?*

[B:] *Yes...*

[R:] *... a speech with pathos, which takes everyone in because it sounds good, which has all the formalities of a speech, but which communicates nothing?*

[B:] *That description doesn't sound good. But one could also say that someone is giving a pathetic speech with the intention of presenting analytically the possibilities of speech, of pathos, and of rhetoric. In other words, you are making the spectacle of painting visible in its rhetoric, without practicing it.*

[R:] *What sense would that have? That would be the last thing I'd want.*

[B:] *Then you don't see the Abstract Paintings as a kind of reflection on the history of painting, as I've tried to suggest? And yet that's precisely how they differ from all the other kinds of abstract and gestural painting which we know. They don't just have a rhetorical quality. They also seem to be a kind of meditation on what once was possible, but which, at precisely that moment, is no longer useful. I can imagine that many observers think you're still seriously practicing things that once were possible.*

[R:] *That would be more accurate for the Landscapes and for some of the Photo Paintings. At times I've referred to them as cuckoos' eggs, because people*

87. “[Buchloh:] E a objetificação do próprio processo de pintura? Quando você não pinta mais as figuras grandes com um pincel pequeno, mas com o pincel de um pintor doméstico ou outro instrumento como um rodo, isso não introduz anonimato e objetivação no processo de pintura, assim como a permutação e o ‘acaso’ objetivam as relações cromáticas e a ordem composicional? [Richter:] Nem um pouco.

[B:] A mudança nos meios técnicos de produção pictórica não implica em uma crítica em relação ao processo artístico?

[R:] Ela muda as imagens apenas em um aspecto: elas ficam maiores; elas não podem ser ignoradas tão facilmente.

[B:] Eu estava falando sobre os instrumentos, ou seja, que os instrumentos também influenciam a percepção da imagem. Assim, o fato de uma imagem monocromática ter sido pintada com rolos de pintura tem uma influência decisiva na percepção da imagem. Da mesma forma, aqui, nas fotos grandes, onde os traçados de pincel de repente têm o caráter de traçados largos, eles assumem uma dimensão diferente. Eu o descreveria como uma qualidade quase mecânica ou anônima.

[R:] Não é realmente neste caso. Um pincel ainda é um pincel. Não importa se tem cinco milímetros de largura ou cinquenta centímetros de largura.

[B:] Então, no caso das duas *Yellow Brush Strokes*, não há uma nova dimensão por serem desproporcionalmente grandes?

[R:] Isso é outra coisa novamente. Essas duas pinceladas parecem apenas ter sido desenhadas com uma escova grande. Na realidade, eles foram pintados usando pincéis muito pequenos.

[B:] Mas aqui, no caso das duas grandes imagens, uma nova dimensão surge não apenas pelo tamanho, mas também porque as técnicas e o ato de pintar foram levados ao limite do possível ...

[R:] Até os limites físicos?

[B:] Sim, mas também aos limites para perceber o ato como um ato de pintar. Na prática, abre-se uma dimensão diferente além disso, que não pode mais ser vista como subjetiva.

[R:] Eles são tão subjetivos quanto os pequenos; eles são apenas mais espetaculares.

[B:] Não há dúvida de que eles são espetaculares, mesmo em um

*took them for something which they weren't at all. That was part of the reason for their popular quality, which I fundamentally affirm. But that's changed entirely; now it's a genuine appreciation.*

[B:] *That would also mean that the pictures are parodistic. But that's what's so astonishing, because these pictures have no parodistic quality.*

[R:] *They have a normal seriousness. I can't put a name on it. I've always seen it as something musical. There's a lot in the construction, in the structure, that reminds me of music. It seems so self-evident to me, but I couldn't possibly explain it.*

[B:] *That's one of the oldest clichés around. People always have resorted to music in order to save the foundations of abstract painting.*

[R:] *Possibly. But I also mentioned music in order to raise another objection.*

[B:] *To the idea of a catalogue of the rhetorical possibilities of painting?*

[R:] *I see no sense in exhibiting painting's old, lost possibilities. I want to say something. I'm interested in new possibilities.*

[B:] *But reflection on rhetoric as a highly determined system of expression is indeed an extremely important method, especially in present-day literary criticism. People have started to understand that it's really much more important to attend to the linguis-*

formato menor... o esquema de suas pinturas abstratas tem uma qualidade declamatória ... eles sempre têm uma qualidade espetacular ou uma certa retórica. Você mostra as várias possibilidades como meras possibilidades, mas elas simplesmente existem lado a lado ou se opõem, sem ter outra função.

[R:] Como se alguém estivesse dando um discurso sem sentido?

[B:] Sim...

[R:] ... um discurso com pathos, que atrai a todos porque soa bem, que tem todas as formalidades de um discurso, mas que não comunica nada?

[B:] Essa descrição não parece boa. Mas também se poderia dizer que alguém está dando um discurso patético com a intenção de apresentar analiticamente as possibilidades de discurso, de pathos e de retórica. Em outras palavras, você está tornando visível o espetáculo da pintura em sua retórica, sem praticá-la.

[R:] Que sentido isso teria? Essa seria a última coisa que eu gostaria.

[B:] Então você não vê as pinturas abstratas como uma espécie de reflexão sobre a história da pintura, como tentei sugerir? E é exatamente assim que diferem de todos os outros tipos de pintura abstrata e gestual que conhecemos. Elas não têm apenas uma qualidade retórica. Elas também parecem ser uma espécie de meditação sobre o que antes era possível, mas que, exatamente naquele momento, não é mais. Eu posso imaginar que muitos observadores pensam que você ainda praticava seriamente coisas que antes já eram possíveis.

[R:] Isso seria mais preciso para as paisagens e para algumas das pinturas fotográficas. Às vezes, eu me referi a elas como coisas de maluco, porque as pessoas as aceitavam por algo que elas não eram. Isso foi parte do motivo de sua qualidade popular, que eu afirmo fundamentalmente. Mas isso mudou completamente; agora é uma apreciação genuína.

[B:] Isso também significaria que as imagens são parodísticas. Mas isso é tão surpreendente, porque essas fotos não têm qualidade parodística.

[R:] Elas têm uma seriedade normal. Eu não posso colocar um nome nelas. Eu sempre vi isso como algo musical. Há muito na construção, na estrutura, que me lembra música. Parece tão evidente para mim, mas não pude explicar.

[B:] Esse é um dos clichês mais antigos do mundo. As pessoas sempre

*tic conventions and the rhetorical laws that literary statements obey; it used to be only the content of the statement that people were concerned with.*

[R:] *Is it my private error then, if I always want to do something different from what I've just produced?*

[B:] *That may not be an error so much as a private dilemma, a gap between demand and capacity. But that's an important element in your work. If you were nothing but a rhetorician, in the sense of an analytic investigation of the rhetoric of painting, your work wouldn't be so interesting. That's something others can do. But if you refuse to see it at all as a rhetoric of painting, how would you yourself describe the details of the pictorial elements? When one sees, for example, how spatial, linear, and chromatic elements are placed next to one another in an artificial enumeration, and with this declamatory quality; or how certain techniques of applying color are presented as in a painting manual: some are layered with the knife, some are thickly brushed, some are finely painted, some are softened, some are direct traces, some are nebulous areas – there's something systematic, carefully considered and prepared, as you yourself just said, in the enumeration, in the contrasts and the combinations.*

[R:] *It works emotionally. It occasions moods, both as a whole and in the details.*

[B:] *That's just what is so difficult to decide, whether they do generate emotions at all, and, if so, which.*

recorreram à música para salvar os fundamentos da pintura abstrata.

[R:] Possivelmente. Mas eu também mencionei música para levantar outra objeção.

[B:] A ideia de um catálogo das possibilidades retóricas da pintura?

[R:] Não vejo sentido em exibir possibilidades antigas e perdidas da pintura. Eu quero dizer alguma coisa. Estou interessado em novas possibilidades.

[B:] Mas a reflexão sobre a retórica como um sistema de expressão altamente determinado é realmente um método extremamente importante, especialmente nas críticas literárias atuais. As pessoas começaram a entender que é realmente muito mais importante atender às convenções linguísticas e às leis retóricas que as declarações literárias obedecem; costumava ser apenas o conteúdo da declaração com a qual as pessoas estavam preocupadas.

[R:] É meu erro particular, então, se eu sempre quero fazer algo diferente do que acabei de produzir?

[B:] Isso pode não ser um erro, mas um dilema privado, uma lacuna entre demanda e capacidade. Mas esse é um elemento importante no seu trabalho. Se você fosse apenas um retórico, no sentido de uma investigação analítica da retórica da pintura, seu trabalho não seria tão interessante. Isso é algo que outras pessoas podem fazer. Mas se você se recusar a vê-lo como uma retórica da pintura, como você mesmo descreveria os detalhes dos elementos pictóricos? Quando se vê, por exemplo, como elementos espaciais, lineares e cromáticos são colocados um ao lado do outro em uma enumeração artificial e com essa qualidade declaratória; ou como certas técnicas de aplicação de cores são apresentadas como em um manual de pintura: algumas são em camadas com a espátula, outras são escovadas, algumas são finamente pintadas, outras são suavizadas, algumas são traços diretos, outras são áreas nebulosas - há algo sistemático, cuidadosamente considerado e preparado, como você mesmo disse, na enumeração, nos contrastes e nas combinações.

[R:] Funciona emocionalmente. Provoca humores, como um todo e nos detalhes.

[B:] É exatamente o que é tão difícil de decidir, se elas geram emoções e, se sim, quais. Como eu disse, as imagens são notáveis porque nunca ocasionam associações.

[R:] Eles fazem associações de

*As I said, the pictures are remarkable in that they never occasion associations.*

[R:] *They do occasion associations. To a certain extent they recall natural experiences, even rainfall, if you will. Pictures can't help functioning that way. That's where they derive their effect, from the fact that they never cease to remind us of nature, from the fact that they are almost naturalistic. They are in a way.*

[B:] *But then 'naturalistic' would have to be defined. Not naturalistic in relation to nature?*

[R:] *Only to nature. We just don't have anything else.*

[B:] *The fact that nature seems to you to be the only analogy or model, the only visible ordered, nonhierarchical structure, the fact that you can't imagine a Utopian social structure that would correspond to this natural ideal, that's the Romantic element in your thinking.*

[R:] *That's not Romantic. That's a matter of division of labor. Some people put forward social models, others pictures; each group does the best it can.*

[B:] *That's not a direct answer to my question. Why is nature for you the only Utopian dimension of experience free from domination? Why is it inconceivable for you to consider or to discuss in social and political terms the idea of an existence free from domination?*

ocasiões. Até certo ponto, eles lembram experiências naturais, até chuvas, se você quiser. As imagens não podem ajudar a funcionar dessa maneira. É daí que elas derivam seu efeito, do fato de nunca deixarem de nos lembrar da natureza, do fato de serem quase naturalistas. E elas são, de certa forma.

[B:] Mas então "naturalista" teria que ser definido. Não é naturalista em relação à natureza?

[R:] Somente para a natureza. Nós simplesmente não temos mais nada.

[B:] O fato de a natureza lhe parecer a única analogia ou modelo, a única estrutura não hierárquica visível, o fato de que você não pode imaginar uma estrutura social utópica que corresponda a esse ideal natural, esse é o elemento romântico em seu pensamento.

[R:] Isso não é romântico. Isso é uma questão de divisão do trabalho. Algumas pessoas apresentam modelos sociais, outras colocam imagens; cada grupo faz o melhor que pode.

[B:] Essa não é uma resposta direta à minha pergunta. Por que a natureza para você é a única dimensão utópica da experiência livre de dominação? Por que é inconcebível você considerar ou discutir em termos sociais e políticos a ideia de uma existência livre de dominação? Por que seu único recurso é para a metáfora da natureza, como um romântico?

[R:] Não, como um pintor. A razão pela qual não discuto em "termos sócio-políticos" é que quero produzir uma imagem e não uma ideologia. É sempre a sua fatalidade, e não a sua ideologia, que torna uma imagem boa.

[B:] É exatamente isso que vejo no fato de que a cor é tratada como um processo material. A cor se torna um objeto que é apresentado e alterado por esses instrumentos. Permanece o mesmo em todas essas estruturas diversas. Mostra como foi produzida, quais instrumentos foram usados. Praticamente não há referência externa que motive a aparência ou a estrutura das cores. Esses fenômenos são todos autorreferenciais. Essa interpretação ainda parece muito estreita para você?

[R:] Sim. Porque todo o processo não existe por si só; isso só se justifica quando ele usa todos esses belos métodos e estratégias para produzir algo.

[B:] O que poderia produzir além da crença nas imagens?

[R:] Uma pintura e, portanto, um

*Why is your only recourse that to the metaphor of nature, like a Romantic?*

[R:] *No, like a painter. The reason I don't argue in 'socio-political terms' is that I want to produce a picture and not an ideology. It's always its factuality, and not its ideology, that makes a picture good.*

[B:] *That's precisely what I see in the fact that color is treated like a material process. Color becomes an object that is presented and altered by these instruments. It remains the same in all these diverse structures. It shows how it was produced, what instruments were used. There's practically no external reference that would motivate the appearance or the structure of the colors. These phenomena are all self-referential. Does this interpretation still seem too narrow to you?*

[R:] *Yes. Because the whole process does not exist for its own sake; it's only justified when it uses all these beautiful methods and strategies to produce something.*

[B:] *What could it produce besides belief in images?*

[R:] *A painting, and thus a model. And when I think now of your interpretation of Mondrian, where his pictures can also be understood as models of society, then I can also regard my abstractions as parables, as images of a possible form of social relations. Seen in this way, what I'm attempting in each picture is nothing other than this: to bring together, in a living and viable way, the most different and the most contra-*

modelo. E quando penso agora na sua interpretação de Mondrian, onde seus quadros também podem ser entendidos como modelos da sociedade, também posso considerar minhas abstrações como parábolas, como imagens de uma possível forma de relações sociais. Visto dessa maneira, o que estou tentando em cada imagem nada mais é do que isso: reunir, de maneira viva e viável, os elementos mais diferentes e os mais contraditórios na maior liberdade possível. Não é o paraíso (tradução nossa).

88. “A tela tem uma qualidade diferente, está presente, enquanto o papel representa um nada...” (tradução nossa).

*dictory elements in the greatest possible freedom. Not paradise.”*

(BUCHLOH; RICHTER, 2009, p. 185-187).<sup>87</sup>

~

Richter sobre a diferença entre a pintura e o desenho: “*The canvas has a different quality, it has a presence, whereas paper represents a nothingness...*” (2009, p. 192).<sup>88</sup>

~

Em uma entrevista de 1987, Richter manifesta seu descontentamento com a pintura neorromântica dos anos 1980, segundo ele, uma negação da história que a substitui pela ilusão de poder começar do zero.

~

“*20 November 1989. Illusion — or rather appearance, semblance — is the theme of my life [...]. Painting concerns it self, as no art does, exclusively with semblance [...].*

*The painter sees the semblance of things and repeats it. That is, without fabricating yhe things himself, he fabricates their semblance; and, if that no longer recalls any object, this artificially produced semblance functions only because it scrutinized for likeness to a familiar — that is, object-related — semblance.*

*Even when experience or consensus more or less*

89. “20 de novembro de 1989. Ilusão — ou melhor, aparência, semelhança — é o tema da minha vida [...]. A pintura diz respeito a si mesma, como nenhuma arte, exclusivamente com aparência [...]. O pintor vê a aparência das coisas e a repete. Ou seja, sem fabricar as coisas ele mesmo, ele fabrica a aparência delas; e, se isso não lembra mais nenhum objeto, essa aparência artificialmente produzida funciona apenas porque examinava a semelhança com uma aparência familiar - isto é, relacionada a objetos -. Mesmo quando a experiência ou o consenso proíbem mais ou menos esse escrutínio comparativo, comparamos uma pintura branca de Robert Ryman não com uma parede caiada de branco, mas com a experiência intelectual da história da monocromia e com outros problemas da teoria da arte; e mesmo assim funciona fundamentalmente da mesma maneira. Ainda compará-lo com neve, farinha, creme dental e quem sabe o que mais” (tradução nossa).

90. “Percebo isso na pintura abstrata, se leio um texto especialmente bom que me deixa claro o que fiz e tento fazer a mesma coisa novamente, o resultado não passa de bobagens. Se eu trabalho metodicamente, simplesmente não funciona. Uma imagem tem uma lógica que não pode ser verbalizada por antecedência; não pode ser projetada. Falamos sobre pensar sobre algo, significando pensar novamente, pensar depois. Estou cada vez mais ciente da importância do processo inconsciente que deve ocorrer enquanto se está pintando - como se algo estivesse funcionando em segredo. Você quase pode aguardar, esperar até que algo aconteça. Isso foi chamado de ‘inspiração’ ou ‘uma ideia que cai do céu’ - mas é muito mais realista e muito mais complicado do que isso” (tradução nossa).

*forbid this comparative scrutiny, we compare a white painting by Robert Ryman not with a whitewashed wall but with the intellectual experience of the history of monochromy, and with other problems in art theory; and even then it fundamentally functions in the same way. Still compare it with snow, flour, toothpaste and who knowe what else”* (RICHTER, 2009, p. 215-216).<sup>89</sup>

~

“*I notice this in abstract painting, if I read an especially good text that makes it clear to me what I have done, and I try to do the same thing again, the result is nothing but nonsense. If I work methodically, it just doesn’t work. A picture has a logic that can’t be verbalized until afterwards; it can’t be designed. We talk about thinking a thing over, meaning over again, afterwards. I am more and more aware of the importance of the unconscious process that has to take place while one is painting — as if something were working away in secret. You can almost just stand by and wait until something comes. It has been called ‘inspiration’ or ‘an idea from heaven’ — but it’s far more down-to-earth and far more complicated than that”* (RICHTER, 2009, p. 233).<sup>90</sup>

~

“*A great painter — once I used to think I ought to paint like the ‘great masters’, and of course I couldn’t. I felt it to be a terrible lack in me: I thought I basically*

*wasn't a painter at all but a fraud, just pretending to be one. I was a long time before I realized the what I do — the desperate experimentation, all of the difficulties — is exactly what they all do. That's the normal nature of the job. That's painting*" (RICHTER, 2009, p. 240).<sup>91</sup>

91. "Um grande pintor - eu costumava pensar que deveria pintar como os 'grandes mestres', e é claro que não podia. Eu senti que era uma falta terrível em mim: eu pensei que basicamente não era um pintor, apenas uma fraude, apenas fingindo ser algo. Demorei muito para perceber que o que faço — a desesperada experimentação, todas as dificuldades — é exatamente o que todos fizeram. Essa é a natureza normal do trabalho. Isso é pintura" (tradução nossa).

*"My own statements about my lack of style and lack of opinion were largely polemical gestures against contemporary trends that I disliked — or else they were self-protective statements, designed to create a climate in which I could paint what I wanted"* (RICHTER, 2009, p. 253).<sup>92</sup>

92. "Minhas próprias declarações sobre minha falta de estilo e falta de opinião eram gestos amplamente polêmicos contra as tendências contemporâneas que eu não gostava — ou então eram declarações de autoproteção, projetadas para criar um clima no qual eu pudesse pintar o que queria" (tradução nossa).

*"This method of arbitrary choice, chance, inspiration and destruction may produce a specific type of picture, but it never produces a predetermined picture. Each picture has to evolve out of a painterly or visual logic: it has to emerge as if inevitably. And by not planning the outcome, I hope to achieve the same coherence and objectivity that a random slice of nature (or a ready-made) always possesses"* (RICHTER, 2009, p. 256).<sup>93</sup>

93. "Esse método de escolha arbitrária, de acaso, de inspiração e destruição pode produzir um tipo específico de imagem, mas nunca produz uma imagem predeterminada. Cada imagem deve evoluir de uma lógica pictórica ou visual: deve emergir como se inevitavelmente. E, ao não planejar o resultado, espero alcançar a mesma coerência e objetividade que uma fatia da natureza abandonada (ou um *ready-made*) sempre possui" (tradução nossa).

Sobre o valor da pintura não estar ligado à técnica: *"It has more to do with seeing, I think. The rest is manual; it's no problem. Anything can be painted.*

*It's more difficult to see whether what one is doing any good or not. But that's the only thing that counts. As Duchamp showed, it has nothing to do with craftsmanship. What counts isn't being able to do a thing; it's seeing what it is. Seeing is the decisive act..."* (RICHTER, 2009, p. 257).<sup>94</sup>

94. "Tem mais a ver com ver, eu acho. O resto é manual; não tem problema. Qualquer coisa pode ser pintada. É mais difícil ver se o que alguém está fazendo é bom ou não. Mas essa é a única coisa que conta. Como Duchamp mostrou, isso não tem nada a ver com artesanaria. O que conta não é ser capaz de fazer algo; é ver o que algo é. Ver é o ato decisivo" (tradução nossa).

Sobre a pintura estar mais próxima da aparência ou da realidade: *"In one sense it's closer to the appearance, but then it has more reality than a photograph, because a painting is more of an object in itself, because it's visibly hand-painted, because it has been tangibly and materially produced. That gives it a reality of its own..."* (RICHTER, 2009, p. 284).<sup>95</sup>

95. "Em certo sentido, está mais próximo da aparência, mas então contém mais realidade do que uma fotografia, porque uma pintura é mais um objeto em si, porque é visivelmente pintada à mão, porque foi produzida de maneira tangível e material. Isso lhe dá uma realidade própria..." (tradução nossa).

*"Unlike the period when one had to learn technique and train from the youngest age, today no one masters technique any more at all. Painting has become so easy — anyone can do it! — that's often very bad. In this context, as soon as someone knows technique, it jumps out at the viewer. That said, for me technique is something obvious: it's never a problem. I've just remained extremely attached to the culture of painting. What's much more importante to me is the attempt, the desire to show what I want, in the best way possible. That's why technique is useful for me. For me, perfection is as important as the image itself"* (RICHTER, 2009, p. 308).<sup>96</sup>

96. "Ao contrário do período em que era preciso aprender técnica e treinar desde a mais tenra idade, hoje ninguém mais domina a técnica. A pintura tornou-se tão fácil - qualquer um pode fazê-lo! - muitas vezes isso é muito ruim. Nesse contexto, assim que alguém conhece a técnica, ela salta para o espectador. Dito isto, para mim, a técnica é algo óbvio: nunca é um problema. Eu apenas permaneci extremamente apegado à cultura da pintura. O que é muito mais importante para mim é a tentativa, o desejo de mostrar o que eu quero, da melhor maneira possível. É por isso que a técnica é útil para mim. Para mim, a perfeição é tão importante quanto a própria imagem" (tradução nossa).

~

Sobre a fatura dos trabalhos da série October 18, 1977: “[...] *one of the reasons why these depictions are so generally blurred and abstract in nature is that I most definitely didn't want to portray Gudrun or Ulrike — they are not educational material for German History*” (RICHTER, 2009, p. 325).<sup>97</sup>

97. “[...] Uma das razões pelas quais essas representações são tão borradas e abstratas por natureza é que eu definitivamente não queria retratar Gudrun ou Ulrike - elas não são material educacional para a História alemã” (tradução nossa).

~

“*There is a whole series of pictures painted from 'abstract' pictures, from watercolours, from oil paintings, from sections of the palette*” (RICHTER, 2009, p. 333).<sup>98</sup>

98. “Há toda uma série de quadros pintados a partir de quadros “abstratos”, de aquarelas, de pinturas a óleo, de áreas da paleta” (tradução nossa).

~

“—*Some of the abstract pictures were painted with the real remains of paint on the palette as model?*

— *Yes, mainly from a greatly enlarged detail from the remains of paint which form there more or less by chance*” (RICHTER; SCHWARZ, 2009, p. 333).<sup>99</sup>

99. “— Algumas das figuras abstratas foram pintadas com os restos reais de tinta na paleta como modelo?  
— Sim, principalmente a partir de um detalhe muito ampliado dos restos de tinta que se formam lá mais ou menos por acaso” (tradução nossa).

~

“— *Do landscape associations always arise for you?*

— *I certainly didn't intend that, but it occurs to me, and I think one can't see it in any other way. Pictures simply function like the real pictures outside. Naturally, I could also orientate myself to still-lives or*

*portraits, but something to do with landscape is more my kind of thing*” (RICHTER; SCHWARZ, 2009, p. 334).<sup>100</sup>

100. “— As associações com paisagens sempre surgem para você?  
— Eu certamente não pretendia isso, mas isso me ocorre e acho que não podemos vê-lo de nenhuma outra maneira. As imagens simplesmente funcionam como imagens reais do lado de fora. Naturalmente, eu também poderia me orientar para naturezas-mortas ou retratos, mas algo a ver com paisagem é mais parecido comigo” (tradução nossa).

~

“*The first layer of watercolor is applied in broad areas, usually red, blue or green, and on top of that come the traces of oil crayon...*

*...or the crayon is there first, so that the paint clearly deads up, against the oily background. That's the reason the watercolours were so fragile: the paint didn't hold well and partly crumbled away*” (RICHTER, 2009, p. 341).<sup>101</sup>

101. “A primeira camada de aquarela é aplicada em áreas amplas, geralmente vermelhas, azuis ou verdes, e por cima, os traços de pastel óleo...  
... ou o pastel está lá primeiro, para que a tinta acabe claramente, contra o fundo oleoso. Essa é a razão pela qual as aquarelas eram tão frágeis: a tinta não se sustentou e se desfez parcialmente” (tradução nossa).

~

“*Working in such a way isn't technically possible, because everything would have to be ten times larger — the brush two meters long, the painter 17 meters tall, etc. That was the reason for painting watercolours, precisely since one can't create such a thing directly on canvas*” (RICHTER, 2009, p. 341).<sup>102</sup>

102. “Trabalhar dessa maneira não é tecnicamente possível, porque tudo teria que ser dez vezes maior - o pincel com dois metros de comprimento, o pintor com 17 metros de altura etc. Essa foi a razão para pintar aquarelas, precisamente porque não se pode criar tal coisa diretamente na tela” (tradução nossa).

~

Conversa com Paolo Vagheggi em 1999:

“*[Vagheggi:] But why turn photograph into painting?*

*[Richter:] Painting is traditional but for me that doesn't mean the academy. I felt a need to paint; I love*

*painting. It was something natural — as is listening to music or playing an instrument for some people. For this reason I searched for themes of my era and my generation. Photography offered this, so I chose it as a médium for painting.*

[V:] *And yet you say you don't know how to paint...*

[R:] *I say it half-jokingly. My generation, compared with artists in the past, has never learned to paint. Nobody has achieved that technical mastery. In the past they really studied and practised continuously. Today there's nobody you could compare, not just with Michelangelo, but even with Goethe who was self-taught but really pretty good. The art students of today refuse to study drawing, so they have no command of it. They prefer technology.*

[V:] *Is this going to bring about at first an end to and then a return to painting?*

[R:] *It won't be necessary to return to painting. I think it will always be there; I don't know how, but it won't disappear. There's a fundamental difference between creating a picture with your own hands, being able to touch it, and sitting in front of a computer screen*" (RICHTER; VAGHEGGI, 2009, p. 347).<sup>103</sup>

“*The paintings only work because people's desire to see something in them. Every aspect of them resemble something that is real, but the similarity only goes so far. It's the same with music: it creates moods because*

103. “[Vagueggi:] Mas por que transformar fotografia em pintura? [Richter:] A pintura é tradicional, mas para mim isso não significa acadêmica. Eu senti uma necessidade de pintar; eu amo pintar. Era algo natural - como ouvir música ou tocar um instrumento para algumas pessoas. Por esse motivo, procurei temas da minha época e da minha geração. A fotografia oferecia isso, então eu a escolhi como um meio para a pintura.

[V:] É mesmo assim você diz que não sabe pintar ...

[R:] Digo meio brincando. Minha geração, comparada com artistas do passado, nunca aprendeu a pintar. Ninguém alcançou aquele domínio técnico. No passado, eles realmente estudavam e praticavam continuamente. Hoje não há ninguém que você possa comparar, não apenas com Michelangelo, mas também com Goethe, que foi autodidata, mas muito bom. Os estudantes de arte de hoje se recusam a estudar desenho, portanto não têm domínio sobre desenho. Eles preferem a tecnologia.

[V:] Isso trará, a princípio, um fim e depois um retorno à pintura?

[R:] Não será necessário voltar à pintura. Eu acho que sempre estará lá; não sei como, mas não vai desaparecer. Há uma diferença fundamental entre criar uma imagem com suas próprias mãos, poder tocá-la ou se sentar na frente da tela do computador” (tradução nossa).

*se the sounds are similar to real tonal expressions of sadness, joy, loudness and softness. The fact that paintings come to life through this strange mechanism isn't appreciated nearly enough. Painting present us with similarities that we attempt to categorize*” (RICHTER, 2009, p. 352-353).<sup>104</sup>

104. As pinturas só funcionam porque as pessoas desejam ver algo nelas. Cada aspecto delas se assemelha a algo que é real, mas a semelhança não chega tão longe. É o mesmo com a música: ela cria emoções porque os sons são semelhantes a expressões tonais reais de tristeza, alegria, ruído e suavidade. O fato de que as pinturas ganham vida através desse estranho mecanismo não é apreciado o suficiente. A pintura nos apresenta semelhanças que tentamos categorizar” (tradução nossa).

105. “É uma boa técnica para desligar o pensamento. Não consigo calcular conscientemente o que surgirá. Inconscientemente, porém, eu tenho uma ideia. É um estado agradável de limbo” (tradução nossa).

106. “Se você está me perguntando por que escolhi várias abordagens diferentes na série S. mit Kind, começamos com o problema de que eu sequer penso nisso, porque a pintura é como um substituto para o pensamento - uma maneira diferente de pensamento. Se, enquanto pinto, distorço ou destruo um motivo, não é um ato planejado ou consciente, mas tem uma justificativa diferente: vejo que o motivo, da maneira como o pinte, é de alguma maneira feio ou inalcançável. Então tento seguir meus sentimentos e torná-lo atraente. E isso significa um processo de pintura, de mudança ou destruição — por quanto tempo for necessário — até que eu pense que tenha melhorado. E não exijo uma explicação de mim mesmo sobre o porquê disso” (tradução nossa).

Perguntado sobre sua utilização de espátulas e raspadores, Richter afirma: “*It's a good technique for switching off thought. I can't consciously calculate what will emerge. Subconsciously, though, I do have an inkling of it. It's a pleasant state of limbo*” (2009, p. 353).<sup>105</sup>

“*If you're asking me why I chose to take many different approaches in the series S. mit Kind, we start with the problem that I don't even think about it, because painting is like a substitute for thinking — a different way of thinking. If, while I'm painting, I distort or destroy a motif, it's not a planned or conscious act, but rather it has a different justification: I see that the motif, the way I painted it, is somehow ugly or unberable. Then I try to follow my feelings and make it attractive. And that means a process of painting, changing or destroying — for however long it takes — until I think it has improved. And I don't demand an explanation from myself as to why this is so*” (RICHTER, 2009, p. 365).<sup>106</sup>

Em uma entrevista de 2000, Richter afirma ser um portador da tradição pictórica.

Na mesma entrevista, depois de afirmarem que ele está pintando há quarenta anos incansavelmente, ele afirma que também está se alimentando há quarenta anos, mais uma vez associando a pintura a uma necessidade fisiológica.

Em 2002, perguntado sobre seu critério para considerar uma pintura pronta, Richter afirma que tem algo a ver com o estado de sua superfície, em outros termos, com sua fatura.

*“In the abstract paintings, there is sometimes this trick. I have to be careful not to do it, but I sometimes cover the painting with white and then everything is beautiful and new and fresh, like snow. All the misery is over, the terror”* (RICHTER, 2009, p. 383).<sup>107</sup>

107. “Nas pinturas abstratas, às vezes há esse ardil. Tenho que tomar cuidado para não o fazer, mas às vezes cubro a pintura em branco e tudo fica lindo, novo e fresco, como neve. Toda o sofrimento acabou, o terror” (Tradução nossa).

*“When I saw Ryman, so thorough, so persistent, painting every day, this made me a bit nervous. I thought maybe I am not a proper painter. I really often worried that there was something missing, that I was*

*lacking something because I was trying so many things, in all directions. I envied other artists and thought they had a quality I was lacking, specially Ryman. That changed a little after I got to know him better: I got to know his problems, and my problems”*. Comenta Richter após Ryman visitar seu ateliê em 2002. Na ocasião, o pintor norte-americano teria ficado maravilhado com a capacidade de Richter de seguir tantos caminhos diferentes na pintura (2009, p. 384).<sup>108</sup>

108. “Quando vi Ryman, tão completo, tão persistente, pintando todos os dias, isso me deixou um pouco nervoso. Pensei que talvez eu não seja um verdadeiro pintor. Eu realmente me preocupava muitas vezes, parecia que me faltava algo, que eu falhava em algo porque estava tentando muitas coisas, em todas as direções. Invejei outros artistas e pensei que eles tinham uma qualidade que me faltava, principalmente Ryman. Isso mudou um pouco depois que eu o conheci melhor: eu conheci seus problemas e meus problemas” (tradução nossa).

*“I believe that the quintessential task of every painter in any time has been to concentrate on the essential. The hyperrealists didn't do that; they painted everything, every detail. That's why they were such a surprise. But for me it was obvious that I had to wipe out the details. I was happy to have a method that was rather mechanical. In that regard I owe something to Warhol. He legitimized the mechanical. He showed me how it is done. Is is a normal state of working, to eliminate thing. But Warhol showed me this modern way of letting details disappear, or at least he validated its possibilities”* (RICHTER, 2009, p. 414).<sup>109</sup>

109. “Acredito que o desafio essencial de todo pintor em qualquer época é ser capaz de concentrar-se no essencial. Os hiperrealistas não fizeram isso, eles pintavam tudo, cada detalhe. Por isso eles surpreendiam. Mas para mim era óbvio que eu devia enxugar os detalhes. Eu ficava feliz por ter um método um tanto mecânico. Nesse sentido, devo algo a Warhol. Ele legitimou o (processo) mecânico. Ele me mostrou como é feito. É uma parte normal do trabalho, eliminar coisas. Mas Warhol me mostrou essa nova forma de deixar os detalhes desaparecerem, ou pelo menos ele validou essa possibilidade” (tradução nossa).

Em resposta a Robert Storr, depois de indagado sobre a noção de realidade no contexto de uma pintura de Robert Ryman e no contexto do seu trabalho, Richter diz: “[...] *his reality, the one he is talking*

*about, is different. To him it is a physicaly present reality, and he would probably deny any imaginary relations. At some point I said polemically that Ryman reminds us of something, tells us somethng. There is always some sort of narrative or reference, though I believe that he would deny that and say that to him it's all about structure or however*" (2009, p. 425).<sup>110</sup>

110. "[...] sua realidade, aquela sobre a qual ele está falando, é diferente. Para ele, é uma realidade fisicamente presente, e ele provavelmente negaria quaisquer relações imaginárias. Em algum momento, eu disse, polemicamente, que Ryman nos lembra alguma coisa, nos diz algo. Sempre há algum tipo de narrativa ou referência, embora eu acredite que ele negue isso e diga que para ele tudo se resume a estrutura ou algo assim" (tradução nossa).

Sem perceber, Richter chega ao mesmo lugar que a análise de Yve-Alain Bois chegou diante das obras de Ryman. A intransitividade latente até mesmo da obra mais autorreflexiva.

Para Richter mesmo a obra mais abstrata possível, ainda se alimenta da semelhança. O paradigma da mimese ronda a pintura por maior que seja o esforço que ela faça para o anular. Mas em Richter isso é uma qualidade e não um problema.

Richter, indagado sobre a possibilidade de expor as próprias fotos com as quais trabalha, ao invés de pintá-las: *"I've tried that occasionally, but it never works. It isn't just paint on canvas that does it, or the artisanship; it's the otherness of it, more or less, the difference compared to a photograph, which is itself mysterious, like the whole process. And painting needs to*

*reflect the mystery and, if possible, amplify it. If I had only copied it as accurately as possible, it would have been very boring*" (2009, p. 475).<sup>111</sup>

Sobre a utilização de datas para intitular seus trabalhos: *"[...] I only use the date as a title with sketches and watercolours. That gives them an air of a diary entry"* (RICHTER, 2009, p. 477).<sup>112</sup>

A minha utilização das anotações de datas nas *Pinturas de duração* corre, certamente, de forma semelhante.

Richter perguntado sobre como descreveria uma de suas pinturas abstratas para uma pessoa ao telefone: *"I would say it's about two and a half meters high and two meters wide. The paint that was applied has been vertically scratched off. Pretty evenly, like a wooden fence. Underneath there are mainly horizontal brushstrokes, or marks made with a pallet knife. It has reddish and light blue tones, and darker, soft brushstrokes underneath that have partly been scratched away. And with the traces of white the painting gets a light feel, like a Chinese watercolour, a lightness. And, to my mind, the remnant of snow convey a certain optimism, like just before spring. That's why I like it"* (2009, p. 477).<sup>113</sup>

111. "Eu tentei isso ocasionalmente, mas nunca funcionou. Não é apenas a pintura que faz isso, ou a artesanaria; é a alteridade, mais ou menos, a diferença em relação a uma fotografia, que é misteriosa como todo o processo. E a pintura precisa refletir o mistério e, se possível, ampliá-lo. Se eu tivesse apenas copiado com a maior precisão possível, teria sido muito chato" (tradução nossa).

112. "Só uso a data como título com desenhos e aquarelas. Isso lhes dá um ar de anotações em um diário" (tradução nossa).

113. "Eu diria que tem cerca de dois metros e meio de altura e dois metros de largura. A tinta aplicada foi raspada verticalmente. Como se fosse uma cerca de madeira. Por baixo há principalmente pinceladas horizontais ou marcas feitas com uma espátula. Possui tons de azul avermelhado e azul claro e pinceladas suaves e escuras por baixo, que foram parcialmente raspadas. E com os traços de branco, a pintura fica com uma sensação leve, como uma aquarela chinesa, uma leveza. E, na minha imaginação, é como aquele resto de neve pouco antes da primavera, que transmite certo otimismo. É por isso que eu gosto" (tradução nossa).

Uma descrição da fatura que extrai sentido de uma confusão de manchas, de uma espessa muralha de pintura.

A descrição de Richter nos faz recordar da análise feita por Bois diante de uma pintura de Ryman. Cito: “Assim, fingindo acreditar que o pensamento visual funciona apenas como anamnese — recuperando uma parte do tempo perdido —, a descrição narrativa do processo alegoriza a pintura sem admiti-lo, ou sem perceber que está agindo assim, concebendo-a como um rébus. Segundo a alegoria do processo, o que devemos ver em *Império* (1973) não é tanto uma tela na qual a uniformidade sutil, branca e total delinea três zonas adjacentes de faixas horizontais suaves em que a intensidade e a representação de cada zona mal se distingue uma da outra, mas uma ‘reflexão’ do ‘processo de sua criação’; isto é, entre outras coisas, que foram utilizados três pincéis para executar a pintura, o que é um sinal do exaustivo empenho do artista. Não que, de algum modo, eu desaprove essa espécie de alegorização, ou que não sinta prazer — isto é, prazer estético — ao descobrir que as três faixas da pintura correspondem à durabilidade dos três pincéis. Mas será que isso quer dizer que o mundo de Ryman não tem qualidades? Que o branco de *Império* não é, para nossos sentidos, brilhante, flutuante, vibrante e materialmente denso antes de ser visto como um produto? Isto é, antes de, possivelmente, nos preocuparmos com o modo como ele foi produzido?” (BOIS, 2009, p. 261-262).

Fica evidente, depois de lermos ambos os trechos, de Bois e de Richter, que o valor da espessura, enquanto modelo de pensamento da pintura do

século XX, reside tanto na confusão que realiza entre o domínio da representação e o domínio da ação, quanto na sua capacidade de revelar a pintura como uma chave simbólica de interpretação do mundo.

A confusão perceptiva realizada na imanência da própria tinta, na imanência do quadro, produz sentido para além de uma necessidade puramente mimética.

“*The term abstraction is used very vaguely within the world of painting. Whenever something isn't recognizable as a concrete object like a table or a chair, then it's declared to be an abstract painting*” (RICHTER, 2009, p. 477).<sup>114</sup>

114. “O termo abstração é usado muito vagamente no mundo da pintura. Sempre que algo não é reconhecível como um objeto concreto, como uma mesa ou uma cadeira, é declarado uma pintura abstrata” (tradução nossa).

“*When I paint, I tend to be disappointed that the result is just another painting*” (RICHTER, 2009, p. 498).<sup>115</sup>

115. “Quando eu pinto, costumo me decepcionar porque o resultado é apenas mais uma pintura” (tradução nossa).

“*Well, at least for me personally there's always been a part of me, a kind of instinctive knowledge, about what is good and what is bad. I see many landscapes, take photographs of hundreds of them, and paint one or two*” (RICHTER, 2009, p. 499).<sup>116</sup>

116. “Bem, pelo menos para mim pessoalmente, sempre houve uma espécie de conhecimento instintivo, sobre o que é bom e o que é ruim. Vejo muitas paisagens, fotografo centenas delas e pinto uma ou duas” (tradução nossa).

117. “A tradição era simplesmente um dado, uma valiosa herança cultural que estabeleceu padrões”; “Quando vi a pintura de Ticiano na Academia, eu a queria para mim, para o meu apartamento, por isso decidi copiá-la o melhor que pude”; “O desejo de romper com a tradição só é apropriado quando se lida com uma tradição desatualizada e incômoda...”; “Mas, seja qual for o caso, uma tradição positiva também pode provocar oposição se for muito poderosa, exagerada, exigente”; “Sim, esse é o efeito mais importante da verdadeira qualidade, que é tão simples quanto misterioso, que existe apenas naturalmente, mas é completamente incalculável. E não se limita a uma disciplina ou época específica: você pode encontrá-lo em Giotto, John Cage, Johann Sebastian Bach ou em qualquer outra pessoa” (tradução nossa).

118. “Esse estado peculiar de desesperança, perplexidade e alto astral continuou por tempo suficiente para eu terminar todas as seis pinturas. É claro que, de tempos em tempos, durante o trabalho, tenho fantasias sobre como as pinturas poderiam finalmente parecer [...], eu não tinha noção dos resultados. Mas então elas terminaram após três meses, o que significa que não havia mais nada que eu pudesse fazer com elas. Eu estava quase chateado com isso” (tradução nossa).

~

Alguns fragmentos avulsos sobre a tradição: “*Tradition was simply a given, a valuable cultural heritage that set standards*” (RICHTER, 2009, p. 510); “*When I saw Titian’s painting in the Accademia I just wanted it for myself, for my apartment, so I decided to copy it as far as I could*” (RICHTER, 2009, P. 511); “*The urge to break with tradition is only appropriate when you’re dealing with an outdated, toblesome tradition...*” (RICHTER, 2009, p. 512); “*But whatever the case, positive tradition can also provoke opposition if it’s too powerful, too overwhelming, too demanding*” (RICHTER, 2009, p. 512); “*Yes, that is the most important effect of true quality, that it’s as simple as it is mysterious, that it’s just naturally there but completely incalculable. And it’s not confined to a particular discipline or era: you can find it in Giotto, John Cage, Johann Sebastian Bach, or whomever else*” (RICHTER, 2009, p. 512).<sup>117</sup>

~

Novamente sobre terminar uma pintura: “*This peculiar state of hopelessness, perplexity and high spirits kept on long enough for me to finish all six paintings. Of course from time to time during the work I have fantasies about how the paints could finally look [...] I had no concept of final results. But then they were finished after three months, which means there was nothing more I could do with them. I was almost upset about it*” (RICHTER, 2009, p. 528).<sup>118</sup>

~

“*I think I had felt I would be able to — or would have to — paint them forever*” (RICHTER, p. 531).<sup>119</sup>

~

“*Despite all my technical experience, I cannot exactly foresee what will happen when I apply or remove large amounts of paint with the scraper. Surprise always emerge, disappointing or pleasant ones, which in any case represent changes to the painting — changes that I have to process first in my mind before I can continue. One can see, or rather hear, a great exemple in Cage’s work of how extensively, cleverly and sensitively he treats this coincidence in order to make music out of it*” (RICHTER, 2009, p. 531).<sup>120</sup>

~

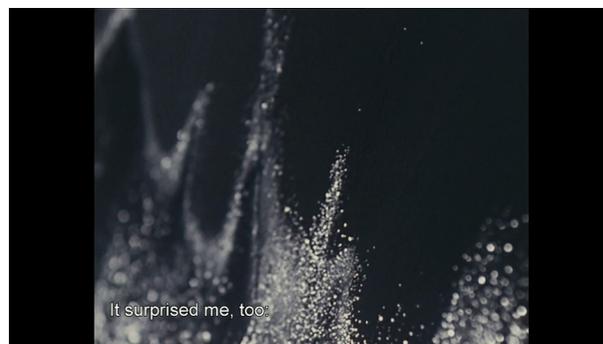
“*I think all abstract paints functions that way. We aren’t capable of viewing paintings without searching for their inherent similarity with what we’ve experienced and what we know. To see what they offer to us, whether they threaten us or whether they’re nice to us, or whatever it might be...*” (RICHTER, 2009, p.

532).<sup>121</sup>

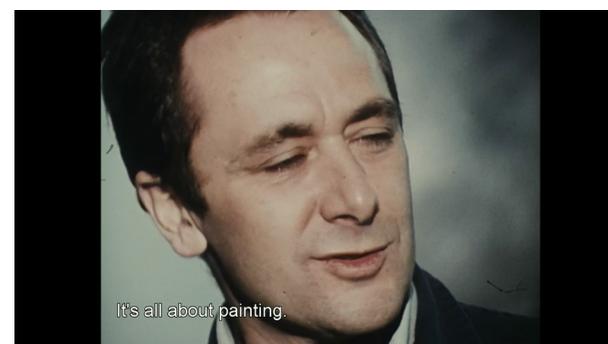
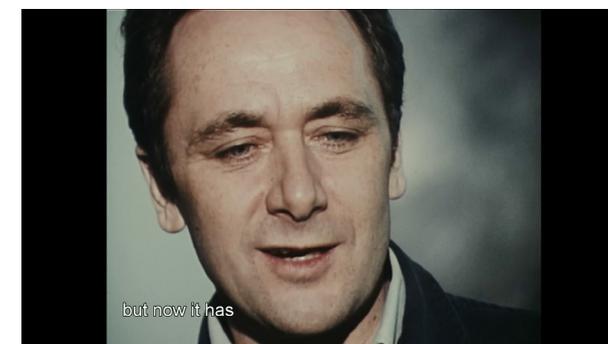
119. “Eu acho que senti que seria capaz — ou teria que — pintá-las para sempre” (tradução nossa).

120. “Apesar de toda a minha experiência técnica, não posso prever exatamente o que acontecerá quando aplico ou removo grandes quantidades de tinta com o raspador. Sempre surgem surpresas, decepcionantes ou agradáveis, que de qualquer forma representam mudanças na pintura - mudanças que eu tenho que processar primeiro em minha mente antes de poder continuar. Pode-se ver, ou melhor, ouvir um grande exemplo no trabalho de Cage, de como ele, extensivamente, de maneira inteligente e sensível, trata essa coincidência para fazer a partir dela a música” (tradução nossa).

121. “Eu acho que todas as pinturas abstratas funcionam dessa maneira. Não somos capazes de visualizar pinturas sem procurar sua similaridade inerente com o que experimentamos e o que sabemos. Para ver o que elas nos oferecem, se nos ameaçam ou se são legais conosco, ou seja o que for...” (tradução nossa).



Figuras 54, 55, 56, 57, 58 e 59: Stills do filme *Gerhard Richter Painting*, 2011, direção de Corinna Belz.



Figuras 60, 61, 62, 63, 64 e 65: Stills do filme *Gerhard Richter Painting*, 2011, direção de Corinna Belz.

~

Segundo consta em diversas fontes, Iberê Carmargo nunca aceitou ser considerado um pintor abstrato.

~

*“A telles enseignes que son échec final pourrait bien trouver là sa raison technique: loin que la figure se donne à voir comme le résultat du travail de peinture, Frenhofer l’aura fait passer en dessous, à force de raccords (comme parle Proust) et, dans les termes de Balzac, de superpositions”* (DAMISCH, 1984, p. 16).<sup>122</sup>

~

Damisch faz questão de salientar o modo como Frenhofer se entrega a devaneios em seu discurso sobre seu fracasso na pintura. Ao constatar que na natureza não existem linhas, o velho mestre entra em desespero e se dedica a distribuir sobre os contornos de sua figura uma nuvem de semitons de modo a borrá-los, à maneira da vida e de seu transbordamento, esse não-sei-quê que é a alma e que flutua nebulosamente sobre o invólucro (*“Ce je-ne-sais-quoi qui est la l’âme et flotte nuageusement sur l’enveloppe”*, 1984, p. 16).

~

122. “A tais sinais, que seu fracasso final poderia muito bem encontrar a razão técnica: longe de que a figura deva ser vista como o resultado do trabalho de pintura, Frenhofer a fez passar por debaixo, por meio de conexões (como fala Proust) e, nas palavras de Balzac, de superposições” (tradução nossa).

O discurso (e o devaneio, *“la rêverie”*) de Frenhofer fazem nascer no jovem Poussin uma inexplicável “curiosidade de artista”, um interesse pelo indefinível.

~

Já o discurso de Pourbus (discurso de razão e de bom senso, *“discurs de raison, discours de bon sens”*), que se segue ao discurso do ancião no conto de Balzac, vem em contra partida oferecer uma reação preventiva: *“Vouloir que, par des traits l’on ne puisse représenter que des figure géométrique, voilà — dit il — qui est parler ‘au delà du vrai’, puisqu’il n’est en fait pas besoin de la couleur pour produire une figure, et qu’il suffit pour la défini, de la circonscrire par un trait, un contour net, là où tout de Frenhofer visait au contraire à l’indefinissable”* (DAMISCH, 1984, p. 18).<sup>123</sup>

~

O discurso de Pourbus é prudente e clássico; para ele, naturalmente, não há pintura sem desenho. Existe, em sua compreensão, uma ideia de verdade em pintura, cuja função é estabelecer um limite, uma proteção contra o descontrole.

~

*“La vérité de la peinture est fonction de ses moyen, et ces moyens sont limités, quand ils ne participent pas,*

123. “Querer que, por linhas, só se possa representar figuras geométricas, isto sim — disse ele — seria falar algo ‘além da realidade’, já que, de fato, não há necessidade da cor produzir uma figura, e que é suficiente para sua definição, circunscrevê-la por uma linha, um contorno nítido, enquanto tudo em Frenhofer visava, ao contrário, o indefinível” (tradução nossa).

*par essence, de la délimitation, ainsi qu'il en va par priorité du dessin. A prétendre enfreindre les limites de l'art et vouloir aller 'au-delà du vrai' (ce qui, pour Pourbus, équivaut à aller 'au-delà du trait'), on ne peut que gâter son ouvrage. 'Le dessin — dirá encore Pourbus — donne le squelette, la couleur est la vie, mais la vie sans le squelette est une chose plus incomplète que le squelette sans la vie.' Assertion que est au principe de toute les vanités, mais qui conduit de façon caractéristique à privilégier le dessin parce qu'il aurait partie liée avec l'armature de la peinture, avec sa charpente, c'est-à-dire avec ce qui est censé venir en dessous, au détriment de sa peau, de son épiderme"* (DAMISCH, 1984, p. 18).<sup>124</sup>

124. "A verdade da pintura é uma função de seus meios, e esses meios são limitados, quando eles não participam, em essência, da delimitação, segundo uma prioridade do desenho. Pretender infringir os limites da arte e querer ir 'além do real' (o que, para Pourbus, é equivalente a ir 'além da linha'), só pode estragar seu trabalho. 'O desenho - dirá novamente Pourbus - fornece o esqueleto, a cor é a vida, mas a vida sem o esqueleto é algo mais incompleto do que o esqueleto sem a vida.' Afirmação essa que está no princípio de todas as vaidades, mas que nos leva de uma maneira característica a privilegiar o desenho, porque ele estaria relacionado ao esqueleto da pintura, com sua estrutura, ou seja, com o que deveria vir por baixo, em detrimento de sua pele, de sua epiderme" (tradução nossa).

Damisch observa, adiante, que Pourbus possui ainda outra "verdade" sobre a pintura. "O pintor não deve pensar senão com pincéis em mãos" ("*Le peintre ne doit penser que les pinceaux à la main*"). Ele não deve, como Frenhofer, se perder nas nuvens da teoria. Pressionado pela necessidade, ele deve, simplesmente, trabalhar. O jovem Poussin, porém, não dá ouvidos a Pourbus. Ele quer conhecer a obra-prima do mestre ancião. Seu plano para penetrar no ateliê do velho pintor e surpreender sua pintura secreta envolve uma troca, "*Femme pour femme*", entorno da qual, nos diz Damisch, toda narrativa de Balzac é construída.

Frenhofer deseja encontrar a "*Vênus dos antigos*", a natureza divina, deseja descer, como Orfeu, ao inferno da arte para dar vida à sua pintura, para transformá-la numa mulher real, à maneira de Braque, que segundo Damisch, levava suas pinturas a passeios no campo, "para ver se elas faziam peso" ("*pour voir se elles faisaient le pois*", 1984, p. 20).

Ao comentar o momento em que a obra-prima de Frenhofer é finalmente revelada, Damisch chama nossa atenção para a reação do velho mestre, que diz: "Sim, sim, é mesmo uma tela, veja bem, aqui está o chassi, o cavalete, enfim, aqui estão minhas cores, meus pincéis" ("*Oui, oui, c'est bien une toile, tenez, voilà le chassis, le chevalet, enfin voici mes couleurs, voici mes pinceaux*", 1984, p. 25).

"*Belle-Noiseuse*" é como o ancião inúmeras vezes se refere à sua obra-prima, no conto de Balzac. Segundo Damisch, esse é o nome que ela de fato merece, devido à quantidade de "ruído" que apresenta. A única exceção é o fragmento de um pé, índice quase policial de que haveria uma "mulher ali embaixo", uma mulher que o pintor, tomado pela dúvida ou pelo pudor (pudor de amante, pudor de pintor), quis manter escondida sob uma nuvem, um nevoeiro feito de mil golpes de pincel.

Temos à nossa frente uma espécie de inversão: no lugar das camadas de tinta darem a ver a figura (ou o sentido) como de costume, elas a escondem,

agindo como um muro à sua frente. Aquilo que daria sentido ao quadro é, assim, escondido nas camadas inferiores. Trata-se de uma dialética, nos diz Damisch, capaz de desorganizar como um todo o campo da percepção.

~

O pintor inventado por Balzac e sua obra-prima não são, para o leitor de hoje, nada inquietantes. Damisch compara, por exemplo, a “muralha de pintura” (“*murailles de peinture*”, 1984, p. 38) fictícia de Balzac às enormes telas de Jackson Pollock.

~

O valor da narrativa do escritor francês está, muito embora, precisamente aí: na sua capacidade de prever uma pintura que não satisfaz mais, em sua aparência, a condição de legibilidade típica da figuração pictórica. Uma pintura que a história, no lugar de desmentir, tornou possível.

~

Damisch nos recorda da carta em que Cezanne teria dito a Émile Bernard: “Frenhofer sou eu!” (“*Frenhofer, c’est moi!*”, 1984, p. 37).

~

“*Et si l’on veut que la modernité en peinture se signale par la substitution à la superposition des préparations, des sous-couches, des glacis, des transparences et des vernis, d’un autre métier fondé celui-là sur l’à-plat, la juxtaposition des touches, le contraste simultané, comment ne pas voir que le problème des ‘dessous’ n’en aura été que déplacé, ou transformé, la peinture ayant nécessairement gardé quelque chose de son épaisseur, quand bien même elle viserait plus qu’à des effets de surface: les études de Josef Albers sur l’interaction des couleurs en*

*font foi qui révèlent comment, de plusieurs aires de couleurs juxtaposées, certaines semblent passer sous les autres, comme si elles étaient tressées, ou entrelacées*” (DAMISCH, 1984, p. 37-38).<sup>125</sup>

~

Um artista que certamente exerceu enorme influência na pintura da segunda metade do século XX — de Phillip Guston a Luc Tuymans, passando por Iberê Camargo — foi o italiano Giorgio Morandi. Em suas pinturas, aquilo que é pintado, o motivo (suas garrafas), parece perder gradualmente a importância: quanto mais observamos seus quadros, mais o modo de fazer, a fatura, a pincelada e o modo de entrelaçar (e fazer passar por debaixo) os tons e as formas se torna o principal objeto de nosso fascínio. Morandi é o pintor por excelência da espessura e por isso ocupa um lugar de destaque na história da pintura que o sucedeu.

~

A pergunta de Hubert Damisch sobre o pensamento de pintor surge em *Fenêtre jaune cadmium*, curiosamente, num contexto em que o autor realiza uma defesa dos textos escritos por Mondrian, os quais, apesar de certo teor místico, seriam mais do que simples motores de sua pintura. Serviriam, antes, como uma espécie de mito fundador capaz de assegurar a possibilidade de atingirmos, por meio da

125. “E se quisermos que a modernidade na pintura seja marcada pela substituição da sobreposição de preparados, da primeira camada de tinta, das velaturas, das transparências e do verniz, por outro trabalho baseado na construção do suporte, na justaposição de pinceladas, e no contraste simultâneo, como não perceber que o problema das ‘superfícies de baixo’ terá sido apenas deslocado ou alterado, e que a pintura terá conservado um pouco de sua espessura, mesmo que só estivesse visando a efeitos de superfície: os estudos de Josef Albers sobre a interação de cores são uma prova disso, revelando como, de várias áreas de cores justapostas, algumas parecem passar sob as outras, como se fossem trançadas ou entrelaçadas” (tradução nossa).

intuição, uma nova forma de consciência, a ser descoberta ao encontrarmos os aspectos mais estruturais da pintura.

~

“De fato, embora de 1894 em diante Signac tenha simplificado os contrastes de cores, ampliando suas pinceladas e abandonando a representação baseada no valor das cores para reforçar o caráter plano do quadro, Matisse trabalha a partir dos raros trechos técnicos específicos de *De Delacroix au néo-impressionnisme* a fim de pintar *Aparador e mesa* (1899), sem dar nenhuma atenção ao atalho que se percebe aqui e ali ao longo do tratado” (BOIS, 2009, p. 14).

~

“Em seu diário, Signac faz a seguinte observação a respeito da tela de Seurat: ‘Ela é dividida demais, as pinceladas são muito fracas (...) a obra (...) tem uma tonalidade especialmente acinzentada’ (citada por Cachin na introdução de *D'Eugene Delacroix au néo-impressionnisme*, p. 21). Correspondente a isso, temos, no próprio tratado, a importante diferenciação entre o princípio de divisão e a técnica pontilhista contra a qual Signac adverte com tanta ênfase, sobre tudo quando se trata de obras maiores: “as cores complementares, que são compatíveis e se valorizam mutuamente ao serem contrapostas, tornam-se inimigas e destroem-se umas às outras quando são misturadas, mesmo opticamente. Contrapostas, a superfície vermelha e a verde estimulam-se mutuamente, mas os pontos vermelhos misturados com os verdes produzem um efeito geral acinzentado e sem cor” (ibid, p. 108). Essa passagem é importante por mostrar que — embora o tenha defendido em todas as outras partes do tratado — Signac não acredita mais no mito da ‘mistura óptica’ (o que é perfeitamente lógico dado o tamanho que suas pinceladas ‘semelhantes a um mosaico’ alcançaram na época). É estranho observar a rapidez com que o Matisse fauvista (ou melhor, pós-fauvista) que

tanto irritaria Signac, concordou com essas linhas. Se Matisse não prestou atenção à advertência no momento em que leu o tratado, foi por que não tinha experimentado a redução da intensidade da cor através daquilo que Signac chama de ‘frivolidade’ pontilhista (*pignochage*)” (BOIS, 2009, p. 324-325).

~

É interessante observar como uma mudança na compreensão da teoria pode alterar o serviço da pincelada.

~

“[...] A] superfície da tela fica ‘nervosa’, como dirá Matisse sobre suas obras de 1904-5, nas quais aplicou diligentemente o método de ‘espalhar’ os contrastes complementares sobre toda a superfície da tela, segundo recomendado por Signac em seu tratado” (BOIS, 2009, p. 15).

~

Bois citando Bock sobre a tela *Natureza morta contra a luz*, de Matisse (1899): “A sala toda é inundada por uma luz quase quente; o efeito é o de uma fornalha. As áreas coloridas são grandes; a pincelada é larga, gestual, ampla...” (2009, p. 16).

~

Matisse, citado por Bois (2009, p. 19): “A pintura é composta pela combinação de superfícies coloridas de maneira distinta, o que resulta na criação de uma ‘expressão’”.

~

Bois na nota de fim n. 35, depois de abordar o tema da transposição e a metáfora do jogo de xadrez (2009, p. 325-326): “O texto canônico referente à ‘transposição’ já é encontrado nas ‘notas’ de 1908 (sem men-

cionar a tela, Matisse discute a transformação de *Harmonia em vermelho* [*La desserte rouge*], do mesmo ano no qual o fundo tinha inicialmente sido verde, depois azul, concluindo com as seguintes palavras: ‘sou obrigado a transpor, e é por isso que às vezes consideram que minha pintura mudou completamente, quando após sucessivas transformações, o vermelho substituiu o verde como cor dominante’; Flam, p. 37, tradução ligeiramente modificada). A metáfora do jogo de xadrez aparecerá mais tarde, na maioria dos casos, porém, para ilustrar a ideia de que, em tais ocasiões, é a ‘mesma sensação que é apresentada de maneira diferente’: ‘A diferença entre as duas telas é a mesma das duas faces de um tabuleiro de xadrez durante uma partida. A aparência do tabuleiro muda continuamente durante a partida, mas as intenções dos jogadores que movem as peças permanecem as mesmas’ (*Modernism and tradition*, Flam, p. 72; cf. também o verbete ‘tabuleiro de xadrez’ [échiquier] no índice remissivo da EPA). Jack Flam descobriu uma foto colorida de *Harmonia* quando ainda era azul, o que demonstra que, se a versão final é a ‘mesma pintura’, é justamente porque ela não tem a mesma aparência: a passagem do azul para o vermelho na sequência da cor exigia um certo número de ajustes no registro da composição (a fim de produzir o mesmo efeito com recursos diferentes, estes devem ser aplicados de maneira diferente): cf. Flam, *Matisse, The man*, p. 231. Finalmente, observamos que Matisse seguirá em frente até esclarecer de maneira admirável suas intenções na série de oito telas pintadas em 1947, finalizando com a extraordinária *Le silence habite des maisons*, todas as oito sobre o mesmo motivo, mas cada uma com um conjunto diferente de cores [...].”

~

Depois de ler essa nota, verifiquei que meu exemplar dos escritos de Matisse não possuía o verbete “Tabuleiro de xadrez” no seu índice remissivo, de modo que terei que consultar outra edição na Biblioteca da Universidade de Brasília. Entretanto, não posso deixar de observar que a metáfora

de Matisse — muito embora o comentário de Bois sugira o contrário — é bastante pertinente ainda que, aparentemente, sem que o próprio pintor perceba. Sabemos que, sendo o xadrez um jogo essencialmente posicional, a cada turno, a depender da configuração das peças no tabuleiro, o movimento realizado pelos jogadores pode obedecer a diferentes intenções. Nem sempre o objetivo do jogador será vencer a partida. Ele pode jogar pelo empate por repetição, pelo empate teórico, pelo afogamento, ou simplesmente pelo desejo de experimentar uma posição nova na literatura enxadrística. O fato é que, assim como na pintura, cada movimento (cada camada de tinta, cada pincelada, cada sessão de trabalho), cada configuração de peças no tabuleiro, irá alterar completamente o destino do jogo. Não à toa para “transpor” Matisse precisava alterar a composição das pinturas. Ele sabia que, para ganhar o jogo, para alcançar o mesmo efeito com outras cores, cada posição no tabuleiro deveria, a cada momento, ser refeita.

~

“Karl Van Mander em 1603: Caravaggio não dá um só golpe de pincel sem o retirar diretamente da vida” (*Karl Van Mander en 1603: Le Caravagge ne donne pas un seul coup de brosse sans le tirer directement de la vie*; MARIN, 1997, p. 14).

~

Bois citando Meyer Schapiro (2009, p. 326): “Para mim, o caráter revolucionário de Seurat é que ele foi o primeiro a criar pinturas cuja técnica é absolutamente homogênea: as pequenas marcas que transmitem a cor são as mesmas que transmitem a linha e o espaço”.

~

“Ao querer transpor a pincelada colorida para a modelagem acadêmica, consta que Matisse ficou enredado nos contrastes de cor e luz desencadeados por seu método (tonalidade local, reação a essa tonalidade local; o efeito da luz sobre a tonalidade local, a reação a esse efeito; o efeito da sombra, a reação etc.). Ao procurar organizar todo esse conjunto de contrastes sobre uma superfície muito pequena — a que é definida pela perna de um dos nus em *Luxo, calma e volúpia*, por exemplo —, consta que Matisse perdeu o rumo e ficou desanimado” (BOIS, 2009, p. 20).

~

Bois citando Matisse (2009, p. 326): “Consegui uma prorrogação do Salão de Outono e tenho de me apressar para terminar a tempo. Como estou pintando em pontos, é um processo meio demorado, principalmente pelo fato de que eles nem sempre saem a contento na primeira vez”.

~

A ‘permeabilidade’ da qual Daniel Arasse fala na página 40 da edição brasileira de *On n’y voit rien* (Nada se vê, 2019) citando Mauro Lucco para descrever o que acontece na tela *São Gerônimo penitente* (1513-1514), de Lorenzo Lotto, tem algo a ver com a noção de espessura que venho tentando evidenciar. Há um gafanhoto repousando no canto da pintura: “[...] o gafanhoto de Lotto fixa o lugar de entrada do nosso olhar no quadro. Ele não nos diz o que devemos olhar, mas como olhar aquilo que vemos” (2019, p. 38). Ocorre que São Gerônimo se retirou para o deserto, para longe do mundo em sua penitência. Os gafanhotos são animais do deserto, e São Gerônimo, dizem, se alimentava deles, de modo que podemos imaginar que o gafanhoto de Lotto “voou do quadro para nosso mundo, que ele saiu da imagem para que melhor nela entrássemos” (2019, p. 40). Ao voar, ficticiamente, para fora da pintura e pousar sobre sua moldura, o gafanhoto nos força a ver o caráter de representação da tela, sua profundidade fictícia,

abrindo espaço para nos darmos conta da presença material da pintura. Seria possível imaginar que algo semelhante acontecera numa tela feita cerca de quatrocentos anos mais tarde por Picasso? *Na Natureza morta com cadeira de palha*, de 1912, por exemplo? Pensando na “permeabilidade”, podemos imaginar que da mesma forma que um gafanhoto pode voar para fora da pintura, um objeto do mundo real, da mundanidade cotidiana, poderia tropeçar para dentro do espaço pictórico. Indo mais adiante, poderíamos imaginar, ainda, que assim como o gafanhoto antecessor, a palha de Picasso nos solicita um modo de olhar aquilo que vemos. Quem sabe a permeabilidade não possa ser um conceito-chave para entendermos as transformações ocorridas na pintura do último século. Distante da noção de transparência, ela se mostra afeita à noção de opacidade e pode nos levar até o texto canônico de Allan Kaprow sobre o legado de Pollock (*The legacy of Jackson Pollock*, 1958), que festejava justamente a permeabilidade completa entre o espaço pictórico e o espaço do mundo real.

~

A permeabilidade é, sem dúvidas, uma faceta da espessura.

~

Pensada em termos não somente espaciais, tal permeabilidade vem de encontro a algo que Scherie Levine escreveu: “Gosto de pensar nas minhas pinturas como membranas de ambos os lados, para que haja um fluxo fácil entre o passado e o futuro, entre a minha história e a sua” (“*I like to think about my paintings as membranes from both sides so there is an easy flow between the past and the future, between my history and yours*”; 1996, p. 379). Como uma faceta da espessura, a permeabilidade tende a abrir a possibilidade de uma relação mais física com a tradição, reformulando o jogo histórico e seus termos, à maneira do “informe” de Bois/Krauss. A espessura/permeabilidade aniquila, por exemplo, a noção de influência, de origem

histórica, de cópia etc. Isso porque uma vez em cena, ela torna possível a ideia de que tanto Cezanne quanto Lotto pensam pictoricamente o mesmo (ambos afirmam, com recursos ligados à permeabilidade, a materialidade do quadro), ou a ideia de que Robert Rauschenberg seria possível mais de um século antes.

~

“Enquanto estou pintando, estou bem ocupado. É um pouco como ser um coveiro, se você quiser” (“*While I’m painting, I’m well occupied. It’s a bit like being a gravedigger, if you will*”; RICHTER, 2009, p. 308).

~

*Erased De Kooning* (1953), de Rauschenberg, é um excelente exemplo de como a fatura e a espessura têm lugar não somente em termos de volume e acréscimo de matéria. Segundo Rauschenberg, De Kooning lhe deu um desenho feito com carvão, tinta a óleo, lápis de cor e giz de cera, de modo que fora necessário um mês para apagá-lo. Todas as operações nesse caso, desde a feitura do desenho até seu apagamento, avançam e recuam (inclusive literalmente) na dimensão estrutural da espessura. É um exemplo paradigmático. Rauschenberg escancara a dimensão material do desenho ao realizar seu apagamento.

~

“Escavar e Recordar

A linguagem fez-nos perceber, de forma inconfundível, como a memória (*Gedachtnis*) não é um instrumento, mas um médium, para a exploração do passado. É o médium através do qual chegamos ao vivido (*das Erlebte*), do mesmo modo que a terra é o médium no qual estão soterradas as cidades antigas. Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não

receie regressar repetidas vezes à mesma matéria (*Sachverhalt*) — espalhá-la, tal como se espalha terra, revolvê-la, tal como se revolve o solo. Porque essas ‘matérias’ mais não são do que estratos dos quais só a mais cuidadosa investigação consegue extrair aquelas coisas que justificam o esforço da escavação. Falo das imagens que, arrancadas a todos os seus contextos anteriores, estão agora expostas, como preciosidades, nos aposentos sóbrios da nossa visão posterior — como torsos na galeria do colecionador. E não há dúvida de que aquele que escava deve fazê-lo guiando-se por mapas do lugar. Mas igualmente imprescindível é saber enterrar a pá de forma cuidadosa e tateante no escuro reino da terra. E engana-se e priva-se do melhor quem se limitar a fazer o inventário dos achados, e não for capaz de assinalar, no terreno do presente, o lugar exato em que guarda as coisas do passado. Assim, o trabalho da verdadeira recordação (*Erinnerung*) deve ser menos o de um relatório, e mais o da indicação exata do lugar onde o investigador se apoderou dessas recordações. Por isso, a verdadeira recordação é rigorosamente épica e rapsódica, deve dar ao mesmo tempo uma imagem daquele que se recorda, do mesmo modo que um bom relatório arqueológico não tem apenas de mencionar os estratos em que foram encontrados os achados, mas sobretudo os outros, aqueles pelos quais o trabalho teve de passar antes” (BENJAMIN, 2013, p. 219-220).

~

Iberê olhava seus primeiros quadros pintados à beira do rio Guaíba e dizia: “Tu vê, agora a gente sai correndo atrás do que os outros sabem, mas eu já sabia...”, nos diz Mario Carneiro (2003, p. 25).

~

“Ele pintava como De Chirico lhe havia ensinado: cozinhava o óleo de linhaça com secativo para torná-lo mais espesso...” (CARNEIRO, 2003, p. 30).

~

“Terminei o filme, dessa maneira, com imagens de Iberê pintando já em seu ateliê gaúcho. Levei mais de um ano para concluí-lo. A última sequência é forte; você sabe que ele, em razão daquele envolvimento absoluto com o quadro, chegava a um certo ponto em que começava a raspar tudo o que tinha feito. Mas ocorre que, quando eu estava pronto para registrar esse momento, a fita acabou, e eu não queria perdê-lo de modo algum. Então decidi fotografar aqueles lances culminantes: comprei filmes de slides, fiz depois superposições dessas imagens e disso produzi uma sequência muito bonita. Iberê ia refazendo os quadros, raspava um, raspava outro” (CARNEIRO, 2003, p. 39).

~

“Há cegos que adquirem, com o tempo, um tal refinamento de tato que são capazes de discernir ao mero toque, pela espessura infinitesimal da imagem, os naipes de um baralho” (FOCILLON, 2012, p. 5).

~

“A mão é ação, ela cria e, por vezes, seria o caso de dizer que pensa” (FOCILLON, 2012, p. 6).

~

“Os grandes artistas dedicaram atenção extrema ao estudo das mãos. Advertiram sua virtude poderosa, eles que, mais que os outros homens, vivem por obra delas. Rembrandt exhibe-as em toda a diversidade das emoções, dos tipos, das idades, das condições: mão pasma de assombro de uma das testemunhas da grande *A ressurreição de Lázaro*, erguendo-se, cheia de sombra, contra a luz; mão industriosa e acadêmica do doutor Tulp, na *Lição de anatomia*, prendendo na ponta da pinça um feixe de artérias [...]” (FOCILLON, 2012, p. 6).

~

“[...] Pollaiuolo pintou uma bela Dafne arrebatada pelo gênio das metamorfoses no exato instante em que Apolo está a ponto de alcançá-la: os braços tornam-se galhos, as extremidades são ramagens movidas pelo vento” (FOCILLON, 2012, p. 10).

~

“Superfície, volume, densidade e peso não são fenômenos ópticos. Foi entre os dedos, no oco da palma das mãos, que o homem primeiro os conheceu” (FOCILLON, 2012, p. 11).

~

“Entre a mão e a ferramenta começa uma amizade que não terá fim” (FOCILLON, 2012, p. 14).

~

“A arte se faz com as mãos. São elas o instrumento da criação, mas também o órgão do conhecimento (FOCILLON, 2012, p. 15).

~

“[...] A mão não se limita a proporcionar, num quadro, a ilusão do relevo e do volume, convidando-nos a tensionar nossas forças musculares para imitar, com um movimento interior, o movimento pintado, com tudo o que este sugere de substância, de peso e de ímpeto” (FOCILLON, 2012, p. 16).

~

“*A-t-on assez réfléchi que Poussin, en liant au moment de mourir — et déjà peindre en lui se défaisait, se déliait par le tremblement de la main, la défai-llance du corps dans le geste incertain de la brosse — la délectation au fatal*

*rameau d'or du chant VI de l'Énéide, lassait entendre que la théorie — parce qu'elle est bouleversante — a quelque chose à voir avec la mort?*" (MARIN, 1997, p. 18).<sup>126</sup>

126. "Já pensamos o suficiente que Poussin, atrelado no momento da morte — e já o pintor nele se desfazia, se desligava pelo tremor da mão, pela fraqueza do corpo no gesto incerto do pincel — o deleite com o fatal Ramo de ouro da canção VI da Eneida, estava cansado de ouvir que a teoria — por ser esmagadora — tem algo a ver com a morte?" (tradução nossa).

Focillon, sobre Gauguin (2012, p. 20): "É pelas mãos que seu destino o arrasta a lugares selvagens, onde ainda residem as camadas imóveis dos séculos — a Bretanha, a Oceania".

Ainda sobre Gauguin (2012, p. 20-21): "As matérias de que se servia, a madeira de piroga e mesmo a tela grosseira e cheia de nós sobre a qual pintava como se usasse seivas de plantas e terras de tons ricos e surdos, tudo o restituía ao passado, afundavam-no nas sombras douradas de um tempo que não morre. Esse homem de sentidos sutis combate essa mesma sutileza para restituir às artes o teor intenso que se dissolveu nos tons refinados, e, nesse mesmo movimento, a mão direita se livra de toda destreza, aprende com a mão esquerda aquela inocência que jamais se adianta à forma: menos desenvolta que a outra, menos hábil em virtuosismos automáticos, caminha com lentidão e respeito pelo contorno das coisas".

"Mostrem-me um centímetro quadrado de qualquer quadro", dizia Gustave Moreau, "e saberei se é obra de um pintor de verdade." Mesmo a execução mais serena e mais coerente ainda revela o toque, o contato decisivo entre o homem e o objeto, a tomada de posse de um mundo que temos a impressão de ver nascer, suave ou ferosamente, diante dos nossos olhos. O toque é o sinal que não engana, seja no bronze, na argila, na pedra mesmo, na madeira, na textura ao mesmo tempo plástica e fluida da pintura. Mesmo entre os velhos mestres, cuja matéria é polida como a ágata, a pincelada anima as superfícies no paradoxo do infinitamente pequeno. E os discípulos de David que pretendiam ditar suas obras a executores dóceis não podiam retirar integralmente a personalidade das mãos desses seus servidores. Suas epidermes polidas, seus planejamentos marmóreos, suas frias arquiteturas, capturadas na invernagem do idealismo doutrinário, revelam variantes sob seu despojamento. Uma arte da qual essas variantes fossem totalmente banidas teria o brilho do inumano. Chegar a tanto não está ao alcance de qualquer um.

Um jovem pintor me mostra uma pequena paisagem bem composta, que tem aspecto de bloco sólido e que, em dimensões mínimas, não é despida de grandeza. Diz ele: "Não é verdade que já não se nota mais a mão?". Adivinho seu gosto pela coisa estável, sob um céu eterno, num tempo indeterminado, sua aversão à "maneira", aos excessos da mão em jogos barrocos, em floreios da pincelada, na profusão da fatura; compreendo seu voto austero de se anular, de se afundar com modéstia numa grande sabedoria contemplativa, numa frugalidade ascética" (FOCILLON, 2012, p. 21-22).

"Quando se sabe que a qualidade de um tom, de um valor, não depende apenas da maneira como é feito, mas também da maneira como é disposto, a presença do deus quádruplo se manifesta por toda parte. Tal é o futuro da mão, até o dia em que se pintar à máquina, ao maçarico: então teremos che-

gado à cruel inércia do clichê, obtido por um olho sem mão, que fere nossa amizade no ato mesmo de solicitá-la, maravilha da luz, monstro passivo” (FOCILLON, 2012, p. 23).

~

“Se quisermos ir ao extremo oposto, que nosso pensamento se remeta a obras em que, mais que em outras, respiram a vida e a ação — os desenhos, que nos dão a alegria da plenitude com um mínimo de meios. Pouca matéria, e quase imponderável. Nenhum dos recursos suplementares, das velaturas e da fatura, nenhuma das ricas variações do pincel que conferem à pintura o brilho, a profundidade e o movimento. Um traço, uma mancha sobre a aridez da folha em branco, devorada de luz: sem se comprazer em artifícios técnicos, sem se deter numa alquimia complicada, é como se o espírito falasse ao espírito” (FOCILLON, 2012, p. 24).

~

“Hokusai desenhava com uma casca de ovo, com a ponta do dedo, procurando incessantemente novas variedades de forma e novas variedades de vida. Quem poderia se cansar de contemplar seus álbuns e os de seus contemporâneos, álbuns que eu bem gostaria de chamar Diário da mão humana? Neles, nós a vemos mover-se com uma rapidez nervosa, com uma surpreendente economia de gestos. O traço brusco que ela deposita sobre essa delicada superfície — papel feito de restos de seda, de aparência tão frágil e, contudo, quase impossível de rasgar —, o ponto, a mancha, a pincelada e os longos traços contínuos que exprimem tão bem a curva de uma planta, a curva de um corpo, os pontos de pressão esmagadora em que formiga a espessura da sombra, tudo traz até nós as delícias desse mundo e ainda alguma coisa que não é desse mundo, mas do próprio homem, uma feitiçaria natural que não se deixa comparar a nada mais” (FOCILLON, 2012, p. 24-25).

~

“Quanto sentido não faz a velha fábula do artista grego que, desesperando-se em vão, arremessa uma esponja carregada de tinta à cabeça de uma imagem de cavalo espumando pela boca! Não apenas ela nos ensina que é no momento em que tudo parece perdido que tudo pode ser salvo, apesar de nós mesmos, como também nos faz refletir sobre os recursos do acaso” (FOCILLON, 2012, p. 25).

~

E, contudo, uma história que sem dúvida tem teor de verdade, em se tratando da vida de um homem como tal, nos conta que Hokusai tentou pintar sem as mãos. Diz-se que, um dia, diante do xógum, tendo desdobrado no chão um rolo de papel, deitou por cima um pote de tinta azul; depois, molhando as patas de um galo num pote de tinta vermelha, ele o pôs a correr por cima da pintura, sobre a qual a ave deixou suas pegadas; e então todos reconheceram as águas do rio Tatsuta, levando as folhas de bordo que o outono tornara vermelhas” (FOCILLON, 2012, p. 26-27).

~

“Encontraremos nosso refúgio em Rembrandt. Sua história não é a de uma libertação progressiva? Sua mão, de início cativa do adorno barroco, dos festões e dos floreios, e mais tarde da bela execução laqueada, acaba por conquistar, no crepúsculo da vida, não uma liberdade incondicional, não um virtuosismo a mais, mas a audácia necessária a novos riscos. Captura de um só golpe a forma, o tom e a luz; traz ao dia dos vivos os hóspedes eternos da sombra. Acumula os séculos no momentâneo do instante” (FOCILLON, 2012, p. 30).

~

“O espírito faz a mão, a mão faz o espírito (FOCILLON, 2012, p. 34).

~

Assim começa o texto escrito por Mônica Zielinsky que abre a seleta de ensaios presentes no catálogo comemorativo de cem anos de Iberê Camargo (2014, p. 31): “Do âmago das tortuosas camadas de massa pictórica plas-madas nas primeiras telas de Iberê Camargo emana um presságio”.

~

Iberê citado por Zielinsky (2014, p. 36): “No fundo, eu tinha um dese-jo, tanto é que cancelava, raspava, até conseguir aquela forma que era mi-nha expressão, que eu aceitava, isto é, aquele modelo que eu tinha dentro”.

~

“A densidade da matéria em sua obra, a repetição obstinada de assuntos e soluções artísticas, a matéria revolvida, as formas expansivas até seu quase dilaceramento para fora dos planos da pintura são um modo de referir à experiência de seu ser-no-mundo. Sua compulsão em fase de aprendizagem na relação com o âmbito experimental da sua obra, na luta pelo acesso aos materiais artísticos de qualidade ou a persistência em superpor camadas de trabalho até o esgotamento de suas possibilidades, remete à tentativa de su-gar a vida, de retê-la, enquanto ela é, por esse modo de agir específico, um ímpeto desesperado e humano a tornar-se matéria” (ZIELINSKY, 2014, p. 32).

~

Sobre as pinturas de Iberê Camargo da década de 70, Zielinsky diz (2014, p. 42): “[...] cada tela traz dentro de si as dramáticas lutas que a constituíram e as expõem de um modo singular na fatura dessas obras. Mostram uma forte convulsão na substância pictórica, a que materializa as

mais ousadas intervenções ocorridas no processo de elaboração desses trabalhos, os dolorosos passos de sua feitura, a negatividade como parte a eles ineren-te, pelas desconstruções e reconstruções que as en-gendram”. Ela cita Mario Pedrosa para afirmar que a pintura de Iberê “destrói a velha pintura”.

~

Segundo o jornalista Francisco Quinteiro Pires, em matéria publicada no Estadão, em 6 de dezem-bro de 2010, Luc Tuymans teria afirmado que “sob seu pincel ‘os materiais e o produto final da pintura geram dúvidas sobre a obra artística’. Para ele ne-nhuma imagem é conclusiva nem está finalizada”.<sup>127</sup>

~

“Seu método consiste em meses de pesquisa exaustiva, depois dos quais existe o prazo de um dia para pintar a tela, colocando as cores claras antes das escuras. Se não se satisfazer nesse período restrito, ele desiste da obra”.

~

*“When I was 18 nobody painted and I make this sort of concept of an authentic forgery. Lets make a painting that looks like it was made 30 years ago. It was a kind of stupid and infantile but nevetheless it was a starting point. So this idea of distrusting ima-gery, even my own, was there from the very, very start. What is happening now (in the era of the fake news)*

127. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,o-desassossego-de-um-pintor-imp-,649894>. Acesso em novembro de 2019.

128. “Quando eu tinha 18 anos, ninguém pintava e eu fiz esse tipo de conceito de uma falsificação autêntica. Vamos fazer uma pintura que parece ter sido feita há 30 anos. Era uma espécie de estupidez infantil, mas, mesmo assim, era um ponto de partida. Portanto, essa ideia de desconfiar das imagens, até das minhas, estava lá desde o começo. O que está acontecendo agora (na era das *fake news*) apenas prova que estou certo”. Disponível em: <https://www.theartnewspaper.com/interview/luc-tuymans> (tradução nossa).

129. “Esta é apenas uma superfície cinza, pintada de cinza. Também me surpreendeu. Quando comecei a fazer pinturas em cinza, minhas motivações não eram muito sérias. Mas então notei diferenças de qualidade: todas eram cinzas, mas algumas eram melhores. Talvez meu gosto por cinza venha de fotografias, mas agora não tem nada a ver com elas. É tudo sobre pintura” (tradução nossa).

130. “Pintar de uma só vez, o mais rápido possível, de uma só vez. Que alegria é ver um Franz Halls assim - como é diferente das pinturas — são tantas — onde tudo foi cuidadosamente suavizado da mesma maneira” (tradução nossa). Disponível em: <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let535/letter.html>.

*just proves me right*”. Diz Luc Tuymans em entrevista ao jornal *The Art Newspaper* publicada em 27 de março de 2019.<sup>128</sup>

Richter no filme de Corinne Belz: “*This is just grey surface, painted grey. It surprised me, too. When I started to make grey paintings my motivations weren't very serious. But then I noticed differences in quality: they were all grey, but some were better. Perhaps my fondness for grey comes from photographs, but now it has nothing to do with them. It's all about painting*”.<sup>129</sup>

“*Paint in one go, as far as possible, in one go. What a joy it is to see a Franz Halls like that — how very different it is from the paintings — there are so many of them — were everything has been carefully smoothed out in the same way*”. Diz uma das cartas de Van Gogh catalogada no projeto *Van Gogh Letters* (n. 535).<sup>130</sup>

Damisch analisa no capítulo dois de *Fenêtre jaune cadmium* a obra de Mondrian, uma obra cuja questão fundamental se dirige, em suas palavras, ao estatuto e, mais profundamente, ao sentido da pintura e ao mesmo tempo à tese que define a percepção estética, e o bom uso dos produtos da arte (“*sur le statut et, plus profondément, sur le sens même*

*de l'oeuvre de peinture en même temps que sur la thèse qui définit la perception esthétique, et sur le bon usage des produits de l'art*”; 1984, p. 55).

Ainda sobre Mondrian, logo no início do texto, Damisch aponta para a questão central da sua análise, relativa à presença da grade na obra do pintor holandês desde suas primeiras experiências (1984, p. 56-57): “[...] *ce qu'on découvre dès les premières oeuvres peintes en Hollande, où apparaissent déjà les motifs, l'horizontale et la verticale, l'angle droit, et jusqu'à ces plages, ces rectangles de couleur homogène qui devaient l'occuper toute sa vie. Certes, et dans ses propres termes, Mondrian ne s'intéressait, à travers l'objet, qu'aux 'seuls rapports'. Mais loin qu'ils puissent être tenus pour arbitraires, les sujets qu'il affectionnait alors répondaient au sens profond d'une recherche qui le poussait obstinément vers la ligne droite: mers étales, plages, arbres dont les branches se déployaient comme un réseau sur la toile, et bientôt la tour, le phare, le façades, en attendant les échafaudages de 1910-1914, où le rapport fondamental, vertical/horizontal, s'affichera pour la première fois sans détour*”.<sup>131</sup>

131. “[...] o que se descobre desde as primeiras obras pintadas na Holanda, onde já aparecem os motivos, o horizontal e o vertical, o ângulo reto, e até nessas praias, esses retângulos de cores homogêneas que deveriam ocupar toda a sua vida. Certamente, e nos seus próprios termos, Mondrian estava interessado, através do objeto, ‘apenas nas relações’. Mas, longe de serem considerados arbitrários, os assuntos dos quais ele gostava responderam ao profundo significado de uma busca que teimosamente o empurrou em direção à linha reta: mares espalhados, praias, árvores cujos galhos se desdobravam como uma rede sobre a tela, e logo mais a torre, o farol, as fachadas, antes de chegar aos andaimes de 1910-1914, onde a relação fundamental, vertical / horizontal, será exibida pela primeira vez sem desvio” (tradução nossa).

Em seu desejo de alcançar uma nova forma de consciência, Mondrian teria procurado reduzir a pintura a uma variação de elementos que poderiam

ser chamados de eidéticos (*eidétiques*). Ao contrário da tradição da pintura ilusionista, para a qual se fez necessária a eliminação da pintura enquanto tal (a eliminação do suporte real, dos dados materiais), ele teria dirigido sua atenção, influenciado pelo cubismo, aos próprios meios da pintura. É nesse contexto que o pintor teria eliminado elementos como a pincelada, o em-paste e, durante algum tempo, a cor; por considerá-los recursos subjetivos. Por sua vez, os únicos recursos objetivos seriam: o quadro e o traço.

~

Mas como a massa pictórica, a pincelada, não seriam também meios essenciais da pintura? A análise de Damisch não aborda essa questão de forma clara. Percebemos, entretanto, que Mondrian descobre a espessura por meio da linha, isto é, que ao reduzir a pintura ao traço e ao quadro — uma redução, convenhamos, enraizada na primazia tradicional do desenho sobre a cor —, um aspecto ainda mais eidético do fazer pictórico teria se imposto, a contragosto, sobre seu desejo.

~

Sob a tipologia das barras de larguras diferentes, elementos que não seriam, propriamente, nem linhas nem formas (*Fox-trot*, 1927), Mondrian teria chegado aos limites do meio plástico.

~

Damisch demonstra de modo formidável o caráter temporal da empresa de Mondrian. Uma busca constante, de tela em tela, pela “eliminação da significação”, ou o que ele chamava de dimensão “trágica”: a dominação de um elemento sobre o outro, de uma cor sobre a outra, de uma linha sobre a outra. Seu objetivo era neutralizar a pintura, chegar ao seu grau zero, ao equilíbrio total, articulando-a de diferentes maneiras a fim de alcançar a ausência completa de significação, a abstração final.

~

Fora, entretanto, o fracasso de sua empreitada que lhe permitira chegar a um dado constitutivo da obra pictórica, que é ao mesmo tempo a raiz da significação em pintura. Nos termos de Damisch (1984, p. 63): “*En éliminant la forme, en travaillant en deçà de la figure et du signe, Mondrian a mis en évidence le resort dernier de la semiosis picturale: les éléments que met en jeu la peinture ne font pas sens seulement les uns par rapport aux autres, mais d’abord par rapport à l’espace où ils s’inscrivent, par la manière dont ils l’occupent, ou s’en absentent. Espace d’une signification autre, dont Mallarmé voulut disposer, et sur fond duquel se profilent les signes et s’enlèvent les figures, mais qui n’en est pas moins partie intégrante du ‘système’ qui en actualise les puissances: la verticale ne ‘signifie’ pas par elle-même, mais en tant seulement qu’elle fend l’espace, là où l’horizontale ne produit pas nécessairement le même effet, tandis que la valeur d’une plage colorée se modifie selon qu’elle occupe telle ou telle portion du champ pictural*”.<sup>132</sup>

~

Assim, o autor francês continua, fica evidente que somente seria possível chegar ao “grau zero” ansiado por Mondrian, isto é, recusar toda significação, se renunciarmos a própria pintura, ou, ao menos, ao seu suporte material. Algo do que o pintor holandês tomou plena consciência, ao registrar em um de seus cadernos a ideia de que uma tela retangular já é, em si mesma, trágica. Ora, se o suporte pode fazer

132. “Ao eliminar a forma, trabalhando para além da figura e do signo, Mondrian colocou em evidência o último recurso da semiose pictórica: os elementos que colocam em funcionamento a pintura não fazem sentido apenas uns em relação aos outros, mas antes de tudo, em relação ao espaço em que estão inscritos, pela maneira como o ocupam ou estão ausentes. Espaço de outro significado, que Mallarmé quis mostrar, e no fundo do qual se destacam os signos e se retiram as figuras, mas ainda assim faz parte do ‘sistema’ que atualiza as potências: o vertical não ‘significa’ não por si só, mas apenas porque fende o espaço, onde a horizontal não produz necessariamente o mesmo efeito, enquanto o valor de uma praia colorida muda de acordo com sua ocupação desta ou daquela parte do campo pictórico” (tradução nossa).

sentido, se já carrega consigo uma significação, não seria, nas palavras de Damisch, enquanto objeto, mas por referência direta à intervenção, atual ou possível (“*actuelle ou possible*”), da mão: “a mão que trabalha e primeiro a corta” (“*la main qui travaille et d’abord le découpe*”; 1984, p. 64).

Aqui, chegamos a um momento importante, pois nos permite definir com precisão exatamente aquilo que estou chamando nesta Tese de espessura, ou de modelo técnico da espessura, e não creio que Damisch, ou Bois o tenham escrito desta forma: trata-se, pois, do resultado da equação entre o suporte, os meios materiais da pintura e a potência do ato (da mão) que o articula. Em outros termos, a espessura resume ao mesmo tempo a causa primeira e o resultado mais banal da semiose pictórica, ela é a liga que funda, que aglutina, que dá sentido ao quadro, para além dos signos e das figuras, pois é somente necessária uma pincelada ou mesmo sua possibilidade para a definição do espaço pictórico e o início das relações (trágicas ou significantes, expressivas ou simbólicas).

É nesse sentido que, nas *Pinturas de duração*, cada fatura, cada pincelada, quer gerar sentido em si mesma, ainda que realizando constantemente um retorno sobre sua própria possibilidade. A variação nessa série é, portanto, invenção, no sentido mais tradicional do termo, que segundo Damisch, está ligado desde Poussin ao pensamento do quadro.

Ao tentar liberar a pintura do quadro de cavalete, Mondrian teria, contraditoriamente, a ligado ainda mais intensamente à superfície delimitada que ela tem por fim organizar. O valor material do suporte, do quadro ou do muro, do papel ou do painel, é reconhecido como espaço originário aberto à intervenção da mão.

A lição de sua obra, de acordo com Damisch, servira para nos recordar que o sentido adere necessariamente aos meios picturais, mesmo que reduzidos ao limite, e que a percepção excede a cada instante a realidade material que ela inspeciona.

“*Car ces tableaux sont faits, objectivement parlant, pour dérouter le regard, lequel ne saurait demeurer passif devant de pareils objets. La conscience en effet s’égare, qui ne peut faire que telle ligne ne lui apparaisse comme une ‘barre’ et tel rectangle coloré comme une forme qui se détache sur un fond, mais hesite à les constituer en un analogon à travers lequel il lui serait loisible de viser une ‘image’ [...]*” (DAMISCH, 1984, p. 68).<sup>133</sup>

133. “Pois esses quadros são feitos, objetivamente falando, para confundir o olhar, que não pode permanecer passivo diante de tais objetos. De fato, a consciência se desvia, não pode fazer com que essa linha não se pareça com uma ‘barra’ e um retângulo colorido com uma forma que se destaca de um fundo, mas hesita em constituí-las em um *analogon* pelo qual seria livre para formar uma ‘imagem’” (tradução nossa).

Mondrian teria reconhecido a potência inalienável de significação que tem a pintura, sua potência de remeter e retirar energia do mundo real, mesmo que sua obra tentasse a cada momento constranger a consciência em sua formulação de uma imagem irreal a partir do quadro, fazendo a retornar sempre à imanência dos seus dados constitutivos.

Damisch faz questão de colocar um acento sobre o fato, que teria sido situado já por Braque e Picasso, de que o trabalho pictórico é um trabalho dentro do plano, e não sobre o plano (“*dans le plan*”; 1984, p. 69), pois não se trata de uma superfície indiferente, mas de uma extensão real, na qual a percepção esbarra para formular uma apreensão estritamente sensorial de um conjunto de relações, cuja síntese, cognitiva e afetiva, se daria numa esfera não imaginativa, mas estritamente perceptiva.

~

Não se trata de um “dentro do plano” como se dentro do espaço projetivo da janela ilusionista, mas de um “dentro do plano” como se dentro de uma extensão real, permeável e aberta a uma projeção estritamente material.

~

Em uma mesma esteira, a obra de Pollock, em Damisch, é apresentada como uma mensuração não do espaço fictício, mas como uma mensuração do espaço real da tela em relação ao corpo do artista.

~

Segundo Damisch, realizando uma curiosa aproximação com a função da nuvem na pintura renascentista, explorada em sua *Théorie du nuage* (1984, p. 76): “*Déjà, the Flame, de 1937, témoigne de la volonté de traiter l'ensemble de la composition suivant une technique homogène et fondé sur la touche. La flamme envahit la toile comme les nuées celles du Greco, ces deux éléments ayant pour fonction, dans un cas comme dans l'autre, de fournir au peintre le moyen de définir un espace qui naisse du travail pictural lui-même et non plus du jeu de coordonnées linéaires. Cependant la touche anime une matière qui lui demeure encore étrangère: l'originalité de Pollock consistera*

*précisément, dans la suite, à lier si étroitement le geste qui se déploie sur la toile à la matière qu'il y répand, que celle-ci semblera en être la trace, le produit nécessaire*”.<sup>134</sup>

~

Pois a arte nunca se resume a uma técnica particular (“*Car l'art ne se réduit jamais à une technique particulière*”, 1984, p. 76). Assim, vemos Damisch abordar a diferença fundamental entre um procedimento de construção material da pintura, isto é, um procedimento técnico per se, e o sentido de modelo técnico de pensamento da pintura que a espessura adquire em sua análise. Isto é, muito embora, possamos dizer que Pollock tomara emprestado o procedimento do dripping (gotejamento) de artistas como Max Ernest ou André Masson, tal empréstimo não representaria a essência de sua obra se permanecesse meramente como repetição de uma técnica particular. A invenção se situa, na verdade, no momento decisivo em que Pollock foi capaz de elevar esse procedimento, um simples meio de preenchimento da tela, a um princípio original de organização do espaço pictórico. É nesse sentido que em *Fenêtre jaune cadmium*, a técnica deve ser vista tanto como algo de extrema importância quanto como completamente desnecessária.

~

134. “Já, a *Chama*, de 1937, atesta a vontade de tratar toda a composição de acordo com uma técnica homogênea e baseada no toque de pincel. A chama invade a tela como as nuvens de El Greco, esses dois elementos tendo a função, em ambos os casos, de fornecer ao pintor os meios de definir um espaço que nasce do próprio trabalho pictórico e não mais do conjunto de coordenadas lineares. No entanto, o toque de pincel anima uma questão que ainda é estranha para ele: a originalidade de Pollock consistirá, precisamente em seguir, em vincular tão de perto o gesto que se desenrola na tela com o material que ele espalha, que este parecerá ser seu rastro, seu produto necessário” (tradução nossa).

Com efeito, se nos propomos a chegar em algum lugar com este “tratado da fatura”, é na medida exata em que essa tarefa tem como horizonte não o objetivo de redimir historicamente a técnica, mas de apontar, na tradição, os momentos em que os procedimentos de construção material da pintura atingiram o estatuto de invenção e de pensamento. Em outros termos, os momentos em que a fatura foi capaz de produzir efeito simbólico dentro do texto pictórico ou de adquirir significação ao ponto de revelar a pintura — assim como o modelo perspectivado fez nos séculos passados — em sua estrutura mesma, em seu modo de funcionamento e em seu uso no contexto de uma compreensão da tradição estética que a define.

Em certo ponto de vista, as *Pinturas de duração* não fazem nada mais do que reproduzir *ad infinitum* uma busca pela elevação de procedimentos técnicos ao nível de princípio original de organização do espaço pictórico. Entre a variação e a repetição, a esperança desses trabalhos é a de que algo da potência de significação da pintura ganhe com ele uma nova luz que, mesmo que num rápido relampejar, possa nos guiar no caminho duplo — para trás e para frente — que percorremos tentando responder à pergunta sobre por que fazemos/olhamos pinturas e por que devemos continuar a fazê-las e olhá-las.

A análise da obra de Pollock feita por Damisch se dirige especialmente ao modo como, no processo de trabalho desse artista, a técnica vai se transformando em um modo de resolver/colocar um problema que não poderia ser resolvido/colocado de outra forma. Numa espécie de dialética da invenção (“*dialectique de l'invention*”, 1984, p. 77), o trabalho de Pollock passaria por uma destruição progressiva do desenho, o sendo o traço menos traçado do que arrastado em seus primeiros trabalhos sobre papel, chegando aos rabiscos das telas de 1942-43. Uma progressão que, nas palavras de Damisch, não poderia levá-lo a outro lugar senão ao reconhecimento da tela como espaço da experiência pictórica, um espaço original oferecido ao gesto.

135. “Ele conseguiu em 1946, em uma série de pinturas dentre as quais a intitulada — de modo premonitório? — *Substância cintilante* é a mais característica. Aqui, cada toque de pincel parece destinado a destruir o efeito nascido da relação entre o toque anterior e o fundo e a impedir a constituição de uma forma circular sugerida, no entanto, por uma auréola colorida que aparece além da rede inextricável de vírgulas, onde o olho não consegue se fixar. Quaisquer que sejam as diferenças na aparência formal das obras, o problema que Pollock encontra nesta pintura não está tão longe do problema colocado por Cézanne em suas últimas aquarelas ou por Picasso no retrato de Ambroise Vollard. Clement Greenberg viu que o cubismo analítico permanecia no horizonte das preocupações do pintor naqueles anos do pós-guerra. A sobreposição de vírgulas traçadas às pressas substituiu o conjunto de facetas dos toques de tinta aplicados, mas as vírgulas ou toques funcionam da mesma maneira uma com relação a outra, a tela aparecendo como um caleidoscópio sempre se desviando, o que propõe à percepção estética uma tarefa inédita e sem um termo atribuível (o retrato de Vollard não pode ser ‘esgotado’, e é de modo completamente arbitrário que devemos, no final, retirarmos-nos dele), o ‘significado’ da obra consistindo precisamente nesta solicitação abundante e ambígua” (tradução nossa).

“Il y parvient en 1946, dans une série de toiles dont celle intitulée — de façon premonitoire? — *Shimmering Substance* est la plus caractéristique. Ici chaque touche semble destinée à détruire l’effet né du rapport entre la touche précédente et le fond et à entraver la constitution d’une forme circulaire suggérée cependant par un halo coloré qui apparaît par-delà l’inextricable réseau de virgules, où l’œil ne parvient pas à se fixer. Quelles que soient les différences dans l’apparence formelle des oeuvres, le problème que rencontre Pollock dans cette toile n’est pas tellement éloigné de celui que posaient Cézanne dans ses dernières aquarelles ou Picasso dans le portrait d’Ambroise Vollard. Clement Greenberg a bien vu que le cubisme analytique demeurerait à l’horizon des préoccupations du peintre en ces années d’après-guerre. Le chevauchement des virgules tracées à la hâte a remplacé le jeu de facettes des touches appliquées, mais virgules ou touches jouent de même façon les unes par rapport aux autres, la toile apparaissant comme une Kaléidoscope toujours retourné qui propose à la perception esthétique une tache inédite et sans terme assignable (on ne saurait ‘épuiser’ le portrait de Vollard, et c’est de façon tout arbitraire qu’on doit, à la fin, s’en détourner), le ‘sens’ de l’oeuvre consistant précisément en cette sollicitation foisonnante et ambiguë” (DAMISCH, 1984, P. 78).<sup>135</sup>

Sobre a descoberta do *all over*, Damisch afirma que Pollock começou a não se satisfazer mais com a

fabricação da obra de parte em parte, um signo depois do outro, cada elemento colocado ao seu tempo no quadro: passando, então, a procurar abraçar (*embrasser*) a cada momento a extensão inteira da tela.

~

136. Publicado em 2010 na Oxford Art Journal, Vol. 33, No. 3, p. 303-316. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/40983289>.

Conhecendo o artigo *The inventor of painting*<sup>136</sup>, de Hubert Damisch, podemos imaginar que a escolha da palavra *embrasser* (abraçar, *embrace*) não é arbitrária, uma vez levada em conta sua análise das descrições da origem mítica da pintura encontradas no tratado *Da Pintura* (1435) de Leon Battista Alberti, para quem Narciso teria sido o inventor da pintura. “Que outra coisa pode-se dizer ser a pintura senão o abraçar com arte a superfície da fonte?”, se pergunta Alberti em seu tratado (2004, p. 96). Por hora, vale ressaltar na complexa análise desenvolvida por Damisch a partir desse trecho, a compreensão da essência da pintura como atrelada ao paradoxo de uma arte que procura simultaneamente abraçar e anular seu suporte, sua superfície plana.

~

A partir de 1947, continua Damisch em *Fenêtre*, Pollock teria alcançado o ponto alto de sua obra, devido à substituição das ferramentas tradicionais do pintor (pinças e bisnagas de tinta), por bastões, facas de pedreiro e uma tinta líquida como o esmalte. Além, é claro, de seu uso do tecido de algodão

cru estendido no chão do ateliê no lugar da tela apoiada no cavalete, o que lhe permitiria finalmente entrar na pintura e atacá-la por todos os lados.

~

Entregue a esse procedimento por pelo menos cinco anos, Pollock teria realizado um grande e variado corpo de trabalhos que teriam em comum uma complexa lógica de entrelaçamentos e emaranhados, em um contraponto que não se desenvolveria mais em largura mas em espessura, de modo que cada golpe de tinta somente adquire sentido em relação àquele que o antecede: “cada projeção de cor sucedendo a outra como que para apagá-la (*“chaque projection de couleur succédant à l’autre comme que pour l’effacer”*, 1984, p. 80).

~

É nesse período também, e devido a descoberta desse procedimento, que as telas de Pollock se tornam mais permeáveis, passando a ser preenchidas também com areia, vidro em pó, conchas, pedaços de metal e chuvas de pequenos gotejamentos de tinta.

~

Para explicar o que sente em frente aos trabalhos desse período, Damisch cita Focillon: “nosso pensamento caminha ao mesmo tempo perdido e conduzido” (*“notre pensée chemine, à la fois égarée et conduite”*, 1984, p. 80). Isso é um pouco como o próprio pintor descreveria seu processo de trabalho, ao afirmar que quando está dentro da pintura não se dá conta do que está fazendo, antes de um período de observação e “conhecimento” (*“mise au courant”*, POLLOCK apud DAMISCH, 1984, p. 82).

~

Relato esse leva Damisch a se questionar sobre a influência do surrealismo e de seu procedimento “automático” na produção de Pollock. Sua

conclusão, acabando por lançar luz sobre a própria possibilidade de um automatismo completo, ou de um procedimento artístico que se entregue indiscriminadamente ao arbitrário ou à criação inconsciente, pois além de, contraditoriamente, a enumeração das regras surrealistas deixar transparecer seu caráter sistemático, temos o fato de que o próprio Breton havia hesitado, depois de afirmar que a primeira frase do texto surrealista vem aleatoriamente, em se pronunciar sobre a segunda frase, admitindo que ela não poderia se furtar de participar de nossa atividade consciente, ou, ao menos, de provocar nossa percepção.

~

Pollock, de fato, reconheceu sua dívida para com a pintura francesa e para com os surrealistas, muito embora seu interesse na obra desses últimos tenha se dado menos pela descoberta de um procedimento de criação do que pela descoberta de um meio de escapar às diversas influências que abatem seu processo. Seu uso do automatismo se daria, nas palavras de Damisch, enquanto uma tentativa de “*mise en liberté*” (liberação), numa busca por pintar “sem reservas” e apresentar não o resultado de uma atividade criativa, mas a atividade enquanto tal. “É a conquista de uma relação imediata com a obra o que Pollock buscava” (“*C’est la conquête d’une relation immédiate à l’oeuvre que Pollock prétendit*”, 1984, p. 83).

~

O que suas telas exprimem, segundo Damisch, é justamente “o furor do artista submetido a essa forma de alienação que implica a produção de uma obra” (“*la fureur de l’artiste soumis à cette forme secrète de l’aliénation qu’implique la production d’une oeuvre*”, 1984, p. 84). E para ilustrar tal tese, ele cita este pequeno trecho atribuído ao pintor (aqui transcrito na versão traduzida presente na coletânea de H. B. Chipp publicada no Brasil): “Só

quando perco contato com o quadro é que o resultado é confuso. Quando isso não acontece, há uma harmonia pura, um dar e tomar livre, e o quadro sai bom” (POLLOCK, 1996, p. 556).

~

Nesse “dar e tomar livre”, nesse “contato com o quadro”, e, por que não dizer, nesse abraçar o quadro (*embrasser*), é situado o discurso pictórico de Pollock. No nível imediato da percepção e não do imaginário, cada projeção de tinta respondendo à anterior em um esforço perceptivo de organização do campo pictural, numa coincidência perfeita entre o desejo, o gesto e o resultado.

~

“*Pollock aura voulu que la figure naisse du mouvement qui mesure la toile et que la peinture, enfin, étreigne un espace réel, la recherche d’une relation nouvelle du peintre à son oeuvre se confondant ainsi avec celle d’un mode de figuration qui s’adressait à la perception avant que de solliciter l’imagination*” (DAMISCH, 1984, p. 91).<sup>137</sup>

~

De acordo com Bois, “Na obra de Pollock, Damisch rapidamente é levado a fazer da categoria de espessura na ordem da técnica [...] o equivalente da confusão figura/fundo (à qual está ligada) na ordem da percepção” (2009, p. 304-305). Em outros ter-

137. “Pollock teria desejado que a figura nascesse do movimento que mede a tela e que a pintura, finalmente, abraçasse um espaço real, em busca de uma nova relação do pintor com sua obra, confundida com aquela de um modo de figuration que se dirigiria à percepção antes de apelar para a imaginação” (tradução nossa).

mos, diríamos que o processo de construção de suas telas, o entrelaçamento e a sobreposição dos jorros de tinta, recolocaria o problema da percepção na relação imediata entre as camadas reais de tinta, uma mancha substituindo outra num jogo incessante de constrangimento da configuração de uma figura e um fundo. Embora não possamos discordar de Bois, sobre o fato da originalidade da análise de Damisch residir precisamente em sua capacidade de permanecer no nível elementar do gesto, a fim de mostrar como procedimentos técnicos, quando elevados ao nível de invenção e especulação, podem “se converter em modelos teóricos que revelam a pintura do século XX exatamente como a perspectiva revelou a do Renascimento” (2009, p. 305), ainda assim, acredito ser importante enfatizar o papel da oscilação entre a figuração e a abstração na análise de Damisch, algo não explorado pela resenha de Yve-Alain Bois.

~

Poderíamos dizer que o texto dedicado por Hubert Damisch, em *Fenêtre Jaune Cadmium*, à análise da obra de Pollock realiza, dentre outras coisas, uma reviravolta na relação que a pintura ocidental tradicionalmente estabeleceu entre as noções de figuração e abstração, e, conseqüentemente, entre as noções de desenho e pintura.

~

Isso porque a estrutura argumentativa do capítulo, que por sinal se chama *La figure et l'entrelacs* (A figura e o entrelaçado), baseia-se na hipótese de que em toda a obra de Pollock uma intenção figurativa permanecia presente, nas palavras de Damisch, mesmo no coração de sua pesquisa mais abstrata (“*l'intention figurative demeurait présente au coeur de la recherche la plus abstraite*”), p. 89), de modo que seria impossível afirmar que a alternativa entre a figuração e a abstração situava-se, no seu caso, como princípio.

~

Nesse sentido, alguns dos argumentos mais contundentes apresentados por Damisch estão ligados justamente aos desenhos de Pollock e ao modo como eles sinalizam, carregam ou antecipam o que ocorrerá em seus últimos quadros.

~

De sua obsessão por realizar estudos da *Guernica*, nos primeiros anos da carreira, ao uso do automatismo como tentativa de *mise en liberté* de seu traço; dos cadernos de sua fase mais abstrata (1947-1951) cobertos incessantemente de desenhos figurativos, aos rostos realizados já na década de 50 de maneira disforme com o uso do *dripping*: o que observamos é precisamente a preparação daquilo que Damisch definiu não como uma tentativa de fazer com que a figura entre no entrelaçado de suas pinturas abstratas, mas de fazer com que a figura seja entrelaçamento e o entrelaçamento figura (“*que la figure soit entrelacs et l'entrelacs figure*”, 1984, p. 90).

~

Assumir a persistência e a importância dos desenhos figurativos na trajetória de Pollock é uma saída, e talvez a única, para explicar a aparição em seus últimos trabalhos de rostos humanos e formas animais em meio aos emaranhados e entrelaçamentos de tinta, sem recorrer à perversa tentação de associar sua morte (ocorrida em 1956) ao que seria um último gesto de desespero diante do impasse e da assombração perpetua da grande pintura figurativa, o artista despedaçado entre o humanismo da figura e o anti-humanismo da abstração.

~

Imaginar que seus desenhos figurativos pudessem ser o motor de sua pintura *all over* e sua pintura *all over* o motor de sua descoberta de uma outra figuração, não deixa de ser uma inversão da lógica linear que se colou à pintura modernista, além, é claro, de nos permitir estabelecermos um pon-

to de vista sobre o desenho que o coloca muito mais próximo da mancha pictórica do que de costume.

~

Ora, creio que não seja demais afirmar que, mesmo que não houvesse nos desenhos de Pollock o indício de uma clara intenção figurativa à espera de se manifestar em seus últimos anos de pintura, mesmo que Pollock estivesse preenchendo seus cadernos sem pensar, o desenho adquire aqui uma posição privilegiada no terreno da experimentação e da invenção. Um lugar que, diga-se de passagem, parece bastante adequado à sua natureza tateante. Parafraçando Matisse, diríamos que nessa posição, o desenho nos faz lembrar um pouco o gesto de um homem tateando seu caminho no escuro.

~

Fora, pois, convencido dessa capacidade da linha de traçar caminhos imprevistos, que imaginei, observando alguns desenhos feitos desde 2012 ter antecipado e preparado o terreno para que em 2017 eu pudesse dar início às minhas *Durações*.<sup>138</sup>

~

Embora meu ponto de vista corra os perigos inerentes ao olhar retrospectivo, não posso me furtar de aventar a possibilidade de que haja neste conjunto de desenhos algum tipo de intenção oculta, ou, no

138. Refiro-me aos desenhos apresentados no início desta tese, entre as páginas 26 a 36. Adiante comentarei alguns deles, realizando também um brevíssimo retorno descritivo.

mínimo, a possibilidade de que eles carreguem um embrião e que sejam como um motor das pinturas que depois eu viria a fazer.

~

É fato que enquanto realizava esses desenhos conduzi menos o traço do que ele me conduziu. Foram feitos, em sua grande maioria, sem objetivos claros, ou resultados esperados, com uma variedade de técnicas que vão desde o grafite ao pastel oleoso, passando pela aquarela, pela guache e pelo nanquim, dentre outras, e com um frequente uso de suportes à primeira vista inadequados, tais como papéis de baixa qualidade ou baixa gramatura, retalhos frágeis e em geral de pequeno formato.

~

Mencionando novamente Matisse (2007, p. 198), poderia dizer que “Desenhei sem pensar, a caneta correndo à vontade”, ou que, “Quando desenho, naturalmente tento esvaziar o cérebro por completo de todas as lembranças, para acolher apenas o momento presente” e que, “Então se faz um vazio — e sou apenas espectador do que faço”.

~

Antes, porém, de situar esse conjunto de desenhos sob a legenda do automatismo ou da criação inconsciente, noções naturalmente obscuras, gostaria de apontar neles alguns aspectos que me chamam atenção, pois quando os observo não posso deixar de notar algumas persistências e repetições, algumas vocações e anseios.

~

Neles a construção da figura se dá como pretexto para uma espécie de mensuração da superfície: as marcas, os traços, os toques de pincel agindo numa intensa reciprocidade com as áreas vazias, ou melhor, com sumo do papel e sua coloração específica.

~

Há também a diluição da figura no fundo, que se dá devido à repetição do traço que a constrói ao longo de todo o plano do desenho ou da sua redução a uma pequena quantidade de marcas e padrões de linhas.

~

Alguns deles, por fim, sugerem uma catalogação dos modos de preencher a superfície, pela repetição sistemática de gestos, ora em vista de eleger um princípio de organização da imagem, ora em vista de trazer à tona o grão do papel, questionar sua resistência física, sua massa, sua carne.

~

Veremos que esses desenhos possuem em comum certa disposição para abraçar o suporte, tomar posse da superfície, e considerar o papel em toda sua natureza sensível: no lugar de neutralizá-lo, eles querem indagar, aferir e chamar ao palco sua natureza física e tudo aquilo que ela carrega de sentido.

~

Buscam questionar o papel em sua profundidade, em sua transparência e em sua contextura. Empapam, lavam e suavizam o papel, que responde com expansões e enervamentos capilares, nódoas e deformações, numa economia temporal própria que não poderia resultar senão no aparecimento do substrato, na elevação do fundo, do que subjaz, na interpenetração das camadas, e na revelação da imagem enquanto espessura.

~

O que ocorre nesses desenhos, entretanto, nada tem de excepcional, ou de estranho à própria natureza do desenho. Se olharmos atentamente sua história, veremos que do século XVI ao século XIX fora garantida ao desenho certa liberdade que a pintura, por tratar-se de um meio mais pretencio-

so, não pode lograr. De acordo com o crítico francês Jean Clay, “a modernidade que se estende de Cézanne a Ryman pode ser definida também como a arte de transpor as propriedades do desenho para o campo da pintura” (“*the modernity that stretches from Cézanne to Ryman can be defined also as the art of transposing the properties of drawing onto the field of painting*”, 1981, p. 51). Pois enquanto a pintura precisou anular seu suporte em favor da ilusão de profundidade, o desenho pode, por assim dizer, deixar o linho exposto.

~

Para Clay, “poderíamos falar de uma vitória do desenho sobre a pintura, do desenho na pintura, não uma vitória do delineado sobre o colorido, mas da espessura sobre a planaridade, do corte em profundidade, do pedaço, do grão, sobre a superfície” (“*One could speak of a victory of drawing over painting, of drawing in painting, a victory not of the delineated over the flatness, but of thickness over flatness, of the slice over the surface*”, 1981, p. 53), posto que, a partir das últimas décadas do século XIX, cada vez mais a arte pictórica precisou levar em conta a materialidade dos seus suportes e dos seus meios.

~

Não pretendo, porém, e nem poderia, tecer aqui comentários em torno de uma história cruzada das técnicas e muito menos reacender conflitos antigos e há muito adormecidos. Reservo-me, somente, o interesse na possibilidade de transposição que a análise de Clay oferece. Teria eu, mesmo sem perceber, transposto algumas propriedades dos meus desenhos para minhas pinturas?

~

Trabalhar nelas não deixa de ser, também, uma forma de recolocar a cada dia essa mesma questão, como quem passa um líquido de um vaso para outro, e depois verte de volta. Existiria um momento em que a água não estaria nem num vaso nem no outro?

Na coleção *A pintura*, organizada por Jacqueline Lichtenstein, no volume intitulado “O ateliê do pintor”, sobre a maneira de pintar de Ticiano, com ênfase para seu uso dos dedos e do corpo inteiro, no procedimento da pintura e na metáfora do pintor como cirurgião, que revela a importância do aspecto físico de sua tarefa: “[...] Ticiano realmente foi o pintor mais excelente, pois seus pincéis parecem engendrar incessantemente signos expressivos da vida. Jacopo Palma, o jovem [...], que teve a sorte de aproveitar os ensinamentos do próprio Ticiano, disse-me que Ticiano primeiro espalhava em seus quadros uma massa de cor que servia de cama, por assim dizer, para a pintura que seria feita depois. Vi com meus próprios olhos tais fundos poderosos, produzidos com pincel carregado de cor; ora uma faixa de terra de Siena pura, que servia para obter meios matizes, ora uma camada de branco de cerusa; molhando esse mesmo pincel no vermelho, preto o amarelo, ele colocava as partes iluminadas em relevo. Entendo esses princípios como única doutrina, em quatro pinceladas ele fazia surgir a promessa de uma figura perfeita. Esboços desse gênero satisfazem os maiores conhecedores e são uma guia desejada por muitos que buscam um método correto para se lançarem ao oceano da pintura. Tendo feito essa base preciosa, ele virava as telas para a parede e às vezes ficava vários meses sem olhá-las. Quando se dispunha a atacá-las novamente com o pincel, ele as observava severamente, como se se tratassem de inimigos mortais, a fim de discernir algum erro. Se encontrasse a menor coisa em desacordo com sua intenção, ele se portava como um cirurgião que, ao tratar um paciente, faz uma sangria, põe no lugar o osso deslocado de um braço ou endireita a posição de um pé sem piedade pelo sofrimento do doente. Modificando seus personagens assim, ele as levava às proporções mais perfeitas que as belezas da natureza e da arte podem ter. Depois ele recomeçava outro quadro, conduzindo-se da mesma maneira, até que os retoques secassem. Ainda assim ele cobria gradativamente com carne viva essa acumulação de

camadas sobrepostas, trabalhando sem parar, de modo que só lhes faltava o sopro para ganharem vida. Ele nunca acabava uma figura numa só sessão, e tinha o costume de dizer que quem escreve sem estudar não faz poesia nem boa nem bem-vinda. E aplicava o toque final friccionando com a ponta dos dedos os contornos das partes claras até obter meios matizes e fundir as cores umas nas outras; ou então, às vezes, também com o dedo, colocava um toque de preto num canto para valorizar a cor, ou acrescentava uma nota de vermelho, como uma gota de sangue para dar vigor a uma carnção inexpressiva; aos poucos, ele levava suas personagens cheias de vida à perfeição, e Palma me garantiu que na última fase do trabalho ele pintava mais com os dedos do que com os pincéis” (BOSCHINI, 2014, p. 60-62).

No mesmo livro da coleção de Lichtenstein, lemos um trecho da *Gramática das artes* do desenho (1867), de Charles Blanc, no qual vale destacar a ideia de que a pincelada é como a escrita do pintor, além da defesa da adequação da pincelada ao caráter do tema pintado, bem como da sua necessária adaptação ao tamanho do quadro. Essa última ideia por sinal, foi repetida no tratado de Paul Signac.

“A pincelada está para a pintura mais ou menos como a grafia está para a caligrafia” (BLANC, 2014, p. 64).

“Sim, a pincelada é a caligrafia do pintor, é a marca de seu espírito. Entretanto, o que ela deve nos revelar não é tanto o caráter pessoal do mestre mas o de sua obra, porque a pincelada é condicional por essência; suas conveniências são variáveis, sua beleza e verdade, relativas. Com efeito, é uma qualidade que sempre aparece por último na história da pintura. [...]”

Michelangelo pintou o juízo final com o mesmo cuidado e fineza com que teria pintado um quadro de cavalete. Rafael executou os afrescos *Heliodoro e Átila* mais ou menos da mesma maneira que o Parnaso e a Escola de Atenas. Leonardo da Vinci usou em todas as suas pinturas uma mesma pincelada, uniforme e fundida” (BLANC, 2014, p. 65).

~

“Somente no século XVII as conveniências da pincelada foram percebidas, de modo que se começou a pensar com seriedade em variar a natureza dela. Poussin ao pintar *Pirro salvo* ou *O rapto das Sabinas*, trata as pinturas com mão máscula e intenção rude, ao passo que conduz o pincel com mais delicadeza quando representa *Rebeca e suas companheiras*. Rubens exprime seu sentimento com mais energia e entusiasmo do que nunca quando representa camponeses, como em *Quermesse*, ou caçadores esbaforidos e furiosos perseguindo um javali. Ribera, em sua pintura exagerada, escreve cada músculo com precisão cirúrgica, por assim dizer: ele faz as tintas empastadas deslizarem por tendões ressecados, esculpe todas as dobras da pele, escava nela todas as rugas, junta à vontade as pelotas de cor nas asperezas irregulares da epiderme” (BLANC, 2014, p. 66).

~

“Essa é, em resumo, a história da pincelada, da qual o leitor pode entrever os princípios que deve extrair. A primeira lei do gosto, nessa matéria, é que a pincelada deve ser ampla nas obras grandes e delicada nas pequenas” (BLANC, 2014, p. 67).

~

“Que interesse pode ter uma criada velha limpando um caldeirão ou preparando comida se a vulgaridade do tema não for revelada pela ênfase espiritual em cada detalhe, se o espectador não se distrair por um momento

com a reprodução que o faz estender a mão à penugem de um pato prestes a ser depenado ou ao churdo de uma lebre prestes a ser esfolada, ao frescor cintilante de uma ostra aberta, à pele aveludada de um pêssego, à casca granulosa e enrolada de um limão? E como o aspecto variado dessas superfícies — eu ia dizer, seu sabor — só pode ser expresso pela pincelada, não basta que a cor seja exata, é preciso que haja uma certa desenvoltura do pincel, para que ele se adapte à natureza de cada substância” (BLANC, 2014, p. 68-69).

~

“Mas além dessas correspondências que exigem um manuseio de pincel variado, em perspectiva e de efeito irregular nas partes acessórias, é preciso deixar claro que a pincelada do pintor sempre será boa quando for natural, ou seja, quando vier do seu coração” (BLANC, 2014, p. 72).

~

Matisse sobre a aplicação de suas cores (2014, p. 76): “A meu ver, não importava o procedimento utilizado para aplicar as cores — afresco, guache, aquarela, tecido colorido —, porque o espírito da minha composição independia disso. Quando vi as decorações em Moscou, fiquei muito surpreso por notar que, ao aplicar cores, eu havia realizado um jogo de pincel variando a espessura da camada de cor, de maneira que o branco da tela contribuía com maior ou menor transparência e concedia um brilho furta-cor bastante precioso”.

~

Ainda Matisse (2014, p. 76): “Para obter a transparência das cores, para evitar misturá-las, o que as empalidece, usar velaturas etc. [...] O mesmo princípio rege esse procedimento. É possível sobrepor uma cor a outra em camadas mais ou menos espessas. O gosto e o instinto nos ensinam a avaliar

se o resultado é bom. As duas cores devem parecer uma só — a segunda não pode ter o aspecto de um verniz colorido, isto é, o aspecto de uma cor modificada por outra não deve ser vítreo. Renoir empregou melhor do que ninguém as proporções de empastamento e velatura; ele pintava com líquido: uma mistura de óleo e essência de terebintina (imagino que na proporção de 2/3 de óleo de dormideira e 1/3 de terebintina), bem fresca, não licorosa, oxidada pelo ar — assim ela não seca nunca. Vi em Cagnes uma figura feminina de Renoir representando uma fonte que, depois de vinte anos de sua execução, ainda não havia secado”.

~

Robert Goodnough descreve o processo de Pollock no texto *Pollock pinta uma pintura* (1951), revelando aspectos de seu trabalho que o desmistificam, tais como o procedimento por etapas intercaladas por longos momentos de reflexão e observação, e o domínio dos instrumentos, a notável diferença de pinceladas e retoques na matéria fresca. Goodnough, Linchtenstein sublinha (2014, p. 78), “leva a análise ao ponto de comparar pintura metálica em Pollock e fundo dourado medieval, paralelo desconcertante, mas pertinente”, porém não comenta o fato de a pintura ser realizada no chão e fixada na parede durante os intervalos de observação. Isto é, feita numa negociação entre os registros da horizontalidade e da verticalidade, nunca puramente só em um deles.

~

“Às vezes ele se ajoelhava, segurando o pincel perto da tela, e então se levantava e se movia ao redor ou pisava nela para alcançar o centro. Em meia hora a superfície inteira exibia uma atividade de ritmos sinuosos. Poças de preto, tênues filetes e formas alongadas pareciam ter sido transformados e começavam a ganhar aspecto de imagem. Na medida em que continuava, ainda com preto, voltando a áreas já visitadas, os ritmos se intensificavam

com movimentos reagentes. Depois de algum tempo, ele decidiu parar para pensar sobre o que havia sido feito. Esta podia ser chamada de primeira etapa da pintura, apesar de Pollock enfatizar que não pinta por etapas. Ele ainda não sabia quando se sentiria forte o bastante em relação ao quadro para trabalhar nele novamente, com a intensidade necessária, nem quando por fim o terminaria. A pintura ficou secando e no dia seguinte foi presa a uma parede do ateliê para um período de estudo e concentração. Passaram-se aproximadamente duas semanas até que Pollock se sentiu próximo o bastante da obra para continuar” (GOODNOUGH, 2014, p. 81).

~

Jean Dubuffet em *Notas para os finos letrados* (1946), na sessão intitulada *A maneira como uma cor é aplicada é mais importante que a escolha dessa cor* (uma frase que sem dúvida poderia ser emprestada para comentar minhas *Durações*) realiza uma espécie de “elogio da fatura” (2014, p. 87): “Não existem cores propriamente ditas, mas matérias coloridas. O pó de azul ultramarino adquire aspectos muito diferentes de acordo com o que for misturado — óleo, [clara de] ovo, leite ou goma —, com a superfície na qual for aplicado — gesso, madeira, papel ou tela —, e com a maneira como foi preparado. A cor pode ser aplicada uniformemente ou não, com maior ou menor opacidade. O que está embaixo sempre transparece um pouco e interfere no efeito, ainda que seja difícil perceber isso claramente a olho nu. As mesmas cores, quando empregadas sem reflexão, parecem insípidas, mas quando são bem empregadas se enchem de sentido. Um cetim preto, um pano preto, uma mancha de nanquim preta no papel, o betume preto nos sapatos, a fuligem preta de uma chaminé, o alcatrão e tudo o que é preto é injustamente identificado com o qualificativo preto. Preto é uma abstração; não existe preto, existem matérias pretas, que são distintas, pois variam segundo o brilho, fosco ou luzente, o polimento, a rugosidade, a finura etc., coisas muito importantes. Algo semelhante ocorre quando um pintor aplica

a mesma tinta preta com pincel macio ou duro, com espátula ou esponja, com um pedaço de pano, o dedo ou um bastão, quando a aplica arrastando-a, em movimentos horizontais ou verticais, cruzados ou oblíquos, ou torcendo-a em movimentos circulares, ou ainda pulverizando-a, granulada ou lisa — os efeitos são sempre diferentes; bem como quando o preto é moído com óleo ou cola, quando o pó é mais ou menos fino, ou ainda quando se liquefaz mais ou menos durante o uso. Tudo isso é capital. Esse aspecto e essa maneira de aplicar uma cor são muito mais importantes do que a escolha desta. Não interessa muito se usamos preto, azul ou vermelho para pintar um rosto ou uma árvore, o que interessa de fato é fazer da cor escolhida um certo uso. O meu quadro pode ser bem pintado somente com preto (não com preto e branco, só com preto) — diversificado e aplicado de mil maneiras adequadas — sem perder muito com isso, como pode não significar mais nada se, apesar de reproduzido com todas as cores, for privado da diversidade. As cores têm menos importância do que normalmente se imagina, e os modos de aplicação, muito mais. [...]”.

~

Um certo uso. Um certo uso da tinta, evidentemente, mas também da tradição pictórica. Na verdade, todo esse trecho do texto de Dubuffet poderia servir, salvo algumas passagens, como uma espécie de manifesto das *Pinturas de duração*.

~

Daniel Arasse em *Nada se vê* (2019, p. 90-91): “Seria preciso fazer uma história do pelo na pintura. Nem mais, nem menos. Como eles nos são mostrados ou escondidos, quais deles são mostrados e escondidos etc. Seria uma bela história da arte. Levantaria boas questões. Por exemplo, quando datam as primeiras pinturas de pelos? Aqui, há duas respostas possíveis. Primeira resposta: estamos falando de pinturas de mulheres em pelo. Não

de mulheres barbadas, que essas têm pelo menos quatrocentos e cinquenta anos; não, estamos falando de mulheres nuas das quais vemos os pelos. Na minha opinião, a primeira, de todo modo a primeira que me interessa, é *A mulher entre as ondas* de Courbet; ela está com os braços — Courbet vai fundo, como de costume; a espuma que ele jogou sobre o corpo da mulher parece esperma, uma ejaculação, e ele assinou em vermelho logo abaixo. Que figura esse Courbet! A segunda resposta você nunca vai conseguir adivinhar. Ela é menos tola do que parece: a pintura com pelos sempre existiu, exceto no tempo das cavernas. Isso porque, para pintar, é preciso ter um pincel, e um pincel é feito de pelos. Disso ou daquilo, mas pelo de todo modo. Então sempre se pintou com pelos. E não diga que estou jogando com as palavras: o que quer dizer pincel? Hein? De onde isso vem, pincel? Vem do latim e quer dizer pequeno pênis. Sim, senhor, pequeno pênis, *penicillus* em latim, foi Cícero que disse: pincel, pintinho, pequeno pênis. Quando você pensa nisso, os horizontes se abrem. Você tem ideia do tamanho dos pincéis de Velazquez? Ele mandava talhá-los especialmente para si, compridos e finos, e não curtos e grossos. Os curtos e grossos eram os do Turner. Você consegue imaginar a história da arte que isso daria? Parei. Tudo era para dizer que deveríamos sempre nos perguntar por que um pintor tem vontade de se tornar pintor, do que ele tem vontade quando pinta e como vemos essa vontade em suas pinturas. Não, digo eu: é toda história da arte que deveria ser refeita”.

~

No artigo dedicado ao verbete “pincel” (*brush*) da Enciclopédia Britânica *online*, lemos que pincéis são usados por humanos desde pelo menos o Período Paleolítico para aplicar pigmentos, de acordo com estudos realizados em pinturas de caverna nas regiões de Altamira, na Espanha, e Périgord, na França.

~

Não é fácil dizer exatamente quando os primeiros pincéis industrializados começaram a aparecer, mas as pesquisas indicam que no século XVIII já haveriam companhias manufaturando pincéis em grande escala. A empresa Hamilton & Co reivindica, nesse contexto, a posição de pioneira.

~

Na análise realizada por Daniel Arasse do *Quadro da família*, ou, *As meninas* (1656-59), como depois veio a ser nomeada a famosa pintura de Velázquez, o pincel adquire lugar de destaque. Em resumo, “houve, sobre a mesma tela, duas versões sucessivas”, “como deixam entrever as radiografias” realizadas por Manuela Mena Marques, a “conservadora do Prado” (2019, p. 159). A primeira versão do quadro constitui um documento, “uma alegoria da monarquia”, na qual o pintor e seu cavalete estavam ausentes. Servia para documentar a passagem do trono do rei Felipe IV a sua filha primogênita Maria Teresa. Com o nascimento, um ano depois, do príncipe Filipe Próspero, “que se torna imediatamente o herdeiro masculino do trono”, o *Quadro da família* perdeu seu sentido, “e, mais que isso, também sua função”, “a mensagem dinástica do quadro caducou” (2019, p. 160). Em 1659, outro fato vem se somar à história da tela, já que no final daquele ano ela teria sido retomada por Velázquez, que, ao introduzir-se no quadro, “celebra a sua própria glória, a de um pintor [recentemente] condecorado com a ordem de Santiago e autorizado a se representar ao lado de uma alteza real” (2019, p. 160-161). Aqui entram em cena as nuances mais importantes do texto, pois, segundo Arasse, ao celebrar sua condecoração, Velázquez celebra também a glória da pintura, uma “arte liberal” e não “mecânica”, como há muito já havia sido percebido, mas que, em seu caso, é admitida como tal, em ato, não simplesmente como *cosa mentale*. De fato, Velázquez se retrata com o pincel na mão, “ele faz uma pausa em sua atividade manual, mas trabalha ‘em espírito’”, como Arasse pontua (2019, p. 161). A posição do pincel e da mão que o segura é alvo das reflexões do

autor, que a aproxima, com ajuda do historiador John Moffitt, da posição do pincel na ilustração final dos *Diálogos da pintura* (1633), livro de Vicente Carducho. O pincel inclinado em direção à paleta e o pincel inclinado em direção à tela branca. Arasse menciona o comentário que acompanha a ilustração do livro de Carducho, segundo o qual “A tela branca vê todas as coisas em potência; somente o pincel, com uma ciência soberana pode reduzir a potência ao ato” (2019, p. 162). Velázquez, que certamente conhecia o texto de Carducho, teria pintado precisamente isso, a nobre execução que coloca em ato a imagem porvir, em outros termos, o intervalo entre uma pincelada e outra.



Figura 66: Detalhe do quadro *Las meninas*; Diego Velázquez; óleo sobre tela; 318 x 276 cm; 1656-59, Museu do Prado, Madri.

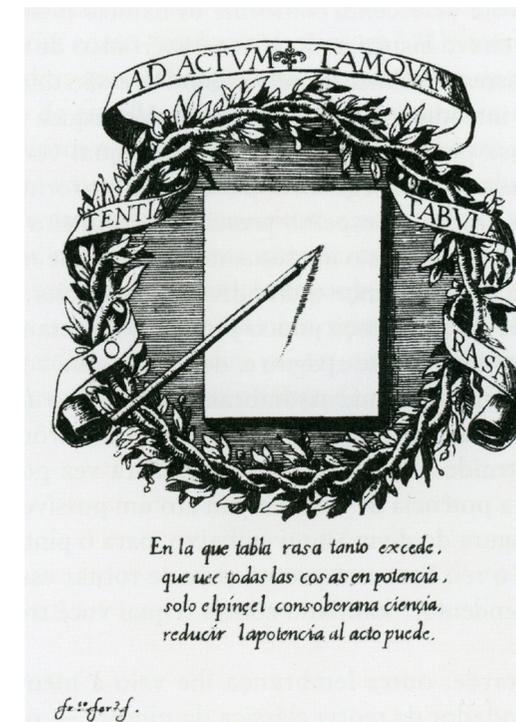


Figura 67: Página do livro de Vicente Carducho, *Diálogos da pintura*, de 1633, com gravura de Francisco Fernández.

“O pintor está ligeiramente afastado do quadro”. Arasse cita Foucault, sobre *As meninas* (2019, p. 161): “O braço que segura o pincel está dobrado para a esquerda, na direção da palheta; permanece imóvel, por um instante, entre a tela e as cores. Essa mão hábil está pendente do olhar; e o olhar, em troca, repousa sobre o gesto suspenso”. Ele afirma se surpreender com a ênfase dada por Foucault ao braço do pintor, sobre o gesto suspenso que antecipa o momento em que o pincel irá tocar a tela. No capítulo anterior de *Nada se vê*, Arasse analisa a *Vênus de Urbino* (1538), de Ticiano. Para além do longo diálogo que o autor desenvolve sobre o quadro, cabe, aqui, ressaltar a ênfase que é dada por ele ao gesto da mão esquerda da Vênus que acaricia o próprio sexo. Segundo Arasse, a tela de Ticiano configura um esboço da erótica da pintura clássica, resumida na sentença de que diante do quadro somente podemos ver e não tocar. Por meio do seu gesto, a Vênus indicaria que só podemos vê-la. Sua constatação passa pelo mito criado por Alberti em *De pictura*, segundo o qual Narciso seria o inventor da pintura. Para ver-se refletido no espelho d’água, Narciso não pode tocar em sua superfície, porém, Alberti escreve: “Que outra coisa se pode dizer ser a pintura senão o abraçar com arte a superfície da fonte?”. A escolha da palavra “abraçar”, Arasse nos diz, não é em vão, ela faz alusão ao termo braccio (braço), “isto é, como ele escreveu em seu Livro I, à medida de base para toda a construção perspectiva do quadro” (2019, p. 129). “Ele [Narciso] é incessantemente tomado pelo desejo de abraçar essa imagem e a necessidade de se manter a distância para poder vê-la. Essa é a erótica da pintura que Alberti inventa, e é ela que Ticiano coloca em cena na *Vênus de Urbino*”, nos diz Arasse. E em seguida acrescenta: “Isso me faz pensar numa passagem dos *Diálogos de Amor* de Speroni. Mais uma vez é a grande cortesã, Tullia d’Aragona, quem fala. Ela se pergunta por que os amantes

estão sempre divididos entre o desejo de ver e o desejo de tocar; por que, quando estão abraçados, eles recuam um pouco e param de se tocar para se ver; e por que, mal tendo se visto, eles voltam a se abraçar e se apertam um contra o outro” (2019, p. 129-130). Ora, se voltarmos à frase de Foucault que Arasse salienta, “O pintor está ligeiramente afastado do quadro”, não demoraremos a perceber que a curiosa situação levantada por Tullia d’Aragona, e que o autor associa à erótica da pintura, diz algo também sobre a própria dinâmica processual que envolve o fazer pictórico. O pintor é alguém que está sempre entre o movimento de afastar-se para ver e aproximar-se para tocar.

O mesmo mito é analisado por Damisch no artigo *The inventor of painting*, só que, nesse caso, aquilo que Arasse define como “erótica da pintura clássica”, a tensão entre o tocar e o ver, é situado como condição primeira da pintura, uma arte que busca ao mesmo tempo anular e abraçar o seu suporte. Isso porque no tratado de Alberti temos não somente a invenção de uma origem mítica da pintura, mas a invenção de uma nova arte de pintar, a invenção de uma teoria da pintura, cujo centro é a perspectiva, e, não à toa, se faz necessário costurá-la intimamente a um novo mito, já que somente o antigo não seria mais suficiente. Aliás, o artigo de Damisch irá se esforçar, desde o início, para nos mostrar o modo como Alberti se relaciona com os autores que o antecederam, sobretudo, é claro, com Plínio, o Velho e sua *Naturalis Historia*. Observamos que seu uso do texto de Plínio se destaca menos pelos empréstimos do que pelos deslocamentos e pelas diferenças. O próprio mito do nascimento da pintura segundo o delineamento da sombra de um sujeito em perfil, cuja origem, sabemos, e Alberti também sabia, está no texto de Plínio, é apresentado de modo um

tanto escamoteado segundo o relato de Quintiliano. O que importa, porém é que lá estão juntos os dois mitos originários da pintura, apresentados por Alberti logo após um elogio às suas qualidades divinas, na abertura do Livro II de seu tratado e compartilhando não só as mesmas páginas, mas também uma associação explícita à ideia de retrato. “*Begnissimo invento*”, diz Alberti ao introduzir o *topos* do retrato e, conseqüentemente, o *topos* da presença na pintura. Segundo Damisch (2010, p. 304), “A pintura concebida como um remédio para a ausência, esta última tanto como separação, morte, quanto como distância entre homens e deuses. Em todos os casos, a mimese está em ação. *Mimesthai*, ‘imitar’, na ausência do ser ou da coisa, significa imitar sua presença fielmente” (“*Painting conceived as a remedy for absence, the latter either as separation, death, or as a distance between men and the gods: in all cases mimesis is at work. Mimesthai, ‘to imitate’, in the absence of the being or the thing, means to mimic its presence faithfully*”). Trata-se, portanto, de uma magnífica invenção, pois nos permite tornar presentes até mesmo aqueles que estão ausentes (e até mesmo os deuses!). Uma fórmula que vai se colar à pintura de tal modo que mesmo quando esta já não se refere a nenhum objeto do mundo exterior, dizemos ainda que ela imita a vida dos objetos do mundo exterior, e pode, assim, ser tão presente, em sua fisicalidade, quanto eles. Chegamos mesmo a dizer que, quanto menos se refere a algo do mundo externo, mais a pintura faz-se presente.

~

Sua presença, seu “aqui e agora”, como diria Walter Benjamin, é também aquilo que nos força a continuar repetindo que “não é possível fotografar esta ou aquela pintura”, que “só é possível ver pintura de verdade ao vivo”.

~

“Imitar a vida dos objetos do mundo exterior”, uma formulação tão formidável, não poderia ser de outro autor senão do poeta Francis Ponge. Embora ele fale do ofício do escritor, sua perfeita equação poderia se referir à pintura também, e não somente. Ele diz: “È preciso que as composições

que só podemos fazer com o auxílio desses sons significativos, dessas palavras, desses verbos, sejam arranjadas de tal forma que imitem a vida dos objetos do mundo exterior. Imitem, quer dizer, que elas tenham ao menos uma complexidade e uma presença iguais. Uma espessura igual” (1997, p. 141).

~

“Uma espessura igual”, ele diz.

~

“Céus, vegetação ou riachos pouco importam, permanecem quase ocultados sob a forte pastosidade da substância pictórica; a inquietude sugerida nos quadros provém do gesto nervoso e do manejo intermitente de pinceladas que quase abraçam as telas a recobri-las por inteiro” (2014, p. 38), diz Zielinsky sobre as primeiras pinturas de Iberê.

~

Voltando ao pincel, é celebre o trecho escrito no final de *Fenêtre jaune cadmium*, sobretudo depois de citado por Bois em *A pintura como modelo*, em que vemos que “Para que a pintura exista, não basta que o pintor empunhe novamente seus pincéis. É necessário, ainda, que [o pintor] consiga nos demonstrar que a pintura é algo sem o que, certamente, não podemos passar, que ela nos é indispensável, e que seria loucura — pior ainda, um erro histórico — deixá-la cair em inatividade hoje”.<sup>139</sup>

139. Citado acima com base na tradução presente em *A pintura como modelo* (2009), no original temos: “*Il ne suffit pas, pour qu’il y ait peinture, que le peintre reprenne ses pinceaux. Encore faut-il qu’il réussisse à nous démontrer que, de la peinture, nous ne saurions décidément nous passer, qu’elle nous est indispensable, et que ce serait folie — et pis encore: une erreur historique — que de la laisser aujourd’hui en jachère*” (DAMISCH, 1984, p. 293).

~

“Não basta que o pintor empunhe novamente seus pincéis”, é o que ele diz. Mas em que contexto surge a sentença de Damisch? Ela surge no último capítulo do livro, no qual o autor aborda a obra do pintor francês François Rouen. Sua abordagem aposta em uma ideia de “trança” ou “entrançamento” (*tressage*) presente na pintura de Rouen e que seria uma consequência direta não só dos entrelaçamentos presentes nas obras de Mondrian e de Pollock, mas também da própria natureza física da pintura (sua espessura, seu suporte), além do mito de sua origem têxtil. É necessário, segundo Damisch, que, para pintar novamente, o pintor encontre uma nova razão de ser para a pintura, assim como fora feito, em outros tempos, com a invenção da perspectiva. Sua aposta, porque é isso que é de fato, é de que a “trança” seria essa nova razão de ser da pintura. O autor parafraseia Leonardo da Vinci, que teria dito que a perspectiva é filha da pintura e a demonstra, afirmando, por sua vez, a “trança” como filha da pintura e capaz de demonstrá-la (“*Le tressage, né de la peinture, et qui la démontre*”, 1984, p. 293).

~

Antes de realizar sua aposta, Damisch passa rapidamente por uma crítica dos retornos periódicos da pintura que agitam o cenário da arte, se dirigindo, na verdade, à tendência internacional que ficou conhecida como “retorno à pintura” nos anos 1980 (lembramos que seu livro foi publicado em 1984). Uma tendência que representaria tanto um gosto pictórico requintado quanto um charlatanismo sem nome, utilizando como exemplos dessa tendência Agnes Martin e “Bruce Ryman” (curiosamente, a grafia do nome de Robert Ryman é escrita de forma errada no texto original). Ora, não é preciso ir muito fundo para percebermos como Hubert Damisch se enganou absoluta-

mente. Conhecemos muito bem tanto a importância de Martin, Ryman e do retorno à pintura dos anos 1980, quanto o fato de que sua ideia de entrelaçamento não se tornou, no sentido como é trabalhada em Rouen, a nova razão de ser da pintura.

~

O tempo, nesse sentido, mostrou, mais uma vez, que quem decide o destino da pintura são os próprios pintores e não os teóricos ou críticos. É, pois, naquilo que reverbera, nos aspectos da pintura passada que permanecem latentes nas pinturas feitas hoje, nas obras capazes de iluminar o presente como um relâmpago, que sua razão de ser parece ancorar-se com maior intensidade. Entretanto, como diria Bois, “as previsões são feitas para dar errado” (2009, p. 294), e a aposta feita por Damisch não retira nem um pouco do valor e da profundidade de sua análise da pintura do século XX. Na verdade, se olharmos bem, à medida que a noção de entrançamento defendida por Damisch pode funcionar como um modo, mais ou menos didático, de demonstrar a pintura em sua espessura, em sua natureza material e topológica, tinta sobre tinta; de demonstrar um procedimento pictórico — as palavras são do próprio Damisch — em que, figura ou fundo, todas as partes do quadro assumem, no detalhe mesmo da textura, uma importância igual, nessa exata medida sua análise aponta de modo formidável para aquilo que tem se tornado ao longo dos últimos cem anos um dos problemas mais recorrentes do fazer pictórico, senão sua própria razão de ser.

~

De um lado, podemos concordar com a afirmação de que não basta que o pintor empunhe novamente seus pincéis. Se pensarmos, por exemplo, na eficácia com que uma obra como *Caminhando* (1964), da artista brasileira Lygia Clark encara o problema. Com apenas uma tesoura e um pedaço de papel,

140. Trata-se, como sabemos, de uma obra que marca a passagem do trabalho de Clark para o sentido de uma participação mais ativa do espectador. Embora a artista pudesse não estar pensando exatamente na pintura, a obra não deixa de proporcionar uma experiência do espaço em que não há frente nem verso, em que o que está embaixo ao mesmo tempo está em cima, num entrelaçamento cada vez mais intenso. O que nos permitiria dizer que ela atinge, sem pincéis, uma profunda reflexão sobre a pintura do século XX.

ela pôde revelar, no instante do ato, a complexidade da dimensão da espessura na experiência artística. Haveria melhor maneira de fazer passar o que está embaixo para a superfície, a camada inferior para a camada superior, do que a utilizada por Clark?<sup>140</sup>

~

Do outro, devemos crer, sim, que, para que haja pintura, basta que o pintor empunhe novamente seus pincéis. Yve Alain-Bois encerra seu formidável ensaio *Pintura: tarefa de luto*, dizendo que “simplesmente [...] permanece o desejo da pintura”, que “esse desejo é o único elemento que aponta para uma perspectiva futura da pintura” (2009, p. 295). Me pergunto se ele pensa o desejo da pintura por sua materialidade, por sua presença, por seu modo de aparecer específico. Seria o mesmo desejo que fez com que Gerhard Richter declarasse que, embora não soubesse o que fazer com a pintura, não podia fazer outra coisa senão continuar pintando?

~

Um desejo que responde, no final das contas, à pergunta sobre o porquê de pintar uma imagem fotografada, isto é, uma imagem que já existe enquanto foto.

~



Figura 68: Lygia Clark, *Caminhando*; 1964. Foto: Beto Feliciano. Associação Cultural “O mundo de Lygia Clark.

Ora, é precisamente porque é possível empunhar pincéis e fazer uma pintura, que esse desejo existe.

~

Fazendo os trabalhos das *Durações* pude perceber que, entre as camadas da matéria pictórica, revelam-se não só camadas de tempo, um tempo do fazer, mas a própria espessura da história, da tradição da pintura.

~

Tento capturar essa espessura também. Abraça-la.

~

Entre o tocar e o olhar, como os amantes de Tullia d’Aragona.

~

“O mais próximo possível da tinta”.

Dezembro de 2019.







## **considerações finais**

Comecei esta tese mencionando a insólita viagem de Ulisses, abordada pelo escritor argentino Jorge Luis Borges em um dos seus ensaios dantescos, e, para meu prazer ou desconcerto, o destino da pesquisa quis que no momento de encerrá-la, eu me encontrasse na obrigação de relatar, ainda que rapidamente, não apenas uma, mas três outras viagens, cujas sutilezas não poderiam servir melhor para a difícil tarefa de conclusão que agora se impõe.

A primeira viagem, corresponde à visita que realizei em janeiro deste ano à Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre; a segunda, diz respeito ao período que Iberê passou na Europa estudando, entre os anos de 1948 e 1950; a terceira viagem, por fim, fora protagonizada pelo pintor francês Édouard Manet, então adolescente, que entre os anos de 1848 e 1849 atracou na baía de Guanabara, no Rio de Janeiro, a bordo do navio-escola *Havre et Guadeloupe*. Enumero-as, aqui, entretanto, apenas a título de apresentação, visto que nosso relato não pressupõe uma ordem cronológica ou metodológica estrita. As três viagens, antes, serviriam para simbolizar e introduzir alguns dos conflitos que permanecem irresolutos agora que é chegado o fim desta investigação, de certo modo, como a trágica fábula de Ulisses, que segundo Borges, servira para simbolizar o conflito mental que assolara Dante sobre sua capacidade de compor e publicar o seu livro.



141. Refiro-me, é claro, ao livro *Gaveta dos guardados* publicado em 1998 pela Editora da Universidade de São Paulo, com escritos de Iberê Camargo organizados por Augusto Massi.

“Vou para Porto Alegre relendo os escritos da *Gaveta dos guardados*”<sup>141</sup>. Assim diz a anotação que realizei no dia 22 de janeiro, quando embarquei em um avião rumo à Fundação Iberê Camargo, onde passaria alguns dias, vendo de perto as telas desse artista que tivera lugar central na pesquisa de doutorado que estava prestes a terminar. Apesar de tardia, realizada no último semestre da pesquisa, a visita à Fundação não poderia deixar de acrescentar à investigação certo viés de confirmação e a possibilidade de solidificar certas hipóteses.

Ainda durante o voo de ida, tomei notas enquanto lia os escritos de Iberê. São (com exceção de alguns registros feitos rapidamente nas últimas páginas de *Détruire la Peinture*, de Louis Marin) as únicas anotações que realizei ao longo de toda a viagem. Nelas, atendo-me à recorrência de uma metáfora que associa o fazer pictórico ao salto do mergulhador e ao singrar do navio no “mar grosso”. Uma metáfora que, por vezes, parece sugerir que a tinta, para Iberê, é como a água, ou que a superfície da tela é como a superfície de um oceano profundo. Antes do voo pousar, encerrei minha leitura transcrevendo a curiosa frase em que o pintor afirma que “a matéria também sonha” (1998, p. 38).

Somente alguns dias depois, as anotações voltaram a aparecer em meu caderno, quando já de volta a Brasília, dei continuidade à leitura, que também havia sido interrompida, da *Gaveta dos guardados*. “Iberê Camargo não é um grande narrador”, escrevi em uma entrada feita em 28 de janeiro, a única realizada naquele dia. Uma sentença que, de modo geral, revela muito mais sobre as expectativas que invariavelmente recobrem, como uma espécie de névoa, nossas tentativas de encontrar eco (para as teses que elaboramos) nos escritos realizados por artistas, do que uma qualidade intrínseca do texto de Iberê. Já pedindo desculpas pelo truísmo, devo acrescentar que minha sentença decorre, naturalmente, do espanto que ficou gravado em mim diante da eloquência das pinturas que vi na Fundação: durante um bom tempo, não atinei com escrever ou pronunciar uma só palavra.

Andei por algumas horas entre os armários que guardam suas pinturas, entre dezenas, talvez centenas de telas que perpassam todas as fases de sua longa produção. Observei cada uma de perto, com meu rosto a poucos centímetros da tinta. Pude comprovar, não sem estarecimento, a hipótese levantada por diversos críticos, e reconhecida pelo próprio pintor, de que suas obras de juventude já carregavam, no manuseio da matéria densa, o prenúncio de sua obra madura<sup>142</sup>. E mais: observei desconfia-

142. Para além dos diversos comentários tecidos nessa direção, por exemplo, por Wilson Coutinho, Ronaldo Brito e Carlos Zílio, vale mencionar o Depoimento em que Mario Carneiro narra a reação de Iberê diante de seus trabalhos de juventude: “Ele olhava aqueles quadros e dizia pra mim: tu vê, agora a gente sai correndo atrás do que os outros sabem, mas eu já sabia...” (2003, p. 25).

do o estranho aparecimento precoce de signos como o carretel ou o dado em pinturas muito anteriores ao surgimento desses temas na sua carreira; acompanhei cuidadosamente o movimento que em cada tela faz subir das camadas inferiores às camadas superiores de tinta, e constatei que provavelmente não havia uma pintura sequer em que todas as etapas não fossem visíveis, mesmo que em minúsculas porções; assisti as breves mudanças no brilho e a nítida e intensa topografia que compunha a superfície de suas imagens rodeando-as e fitando-as de diversos ângulos; senti a melancolia do esforço interrompido, acompanhando vagarosamente os rastros da trincha deixados em seu último quadro; estudei calmamente a ampla variedade de faturas com as quais Iberê construiu suas telas, e pude perceber, dentre outras coisas, o modo como sua paleta, sua pincelada, deixou-se alterar completamente sob a influência de um mestre como Guignard, e colocou-se diligentemente a serviço nas aulas de André Lhote e nas cópias executadas no Louvre.

Nessa mesma tarde, estive diante também das ferramentas do artista: seu velho e robusto cavalete; o espelho quadrado que usava para realizar autorretratos; suas bisnagas de tinta óleo Blockx; seus pinces de cerda dura; suas espátulas; suas paletas com nacos e restos de tinta; e, até mesmo, a bicicleta que utilizava como modelo em sua celebre série das *Ciclistas*, uma Caloi cor de rosa. Após deixar a Fundação, caminhei na orla do Guaíba enquanto o sol terminava de se pôr. Creio que não seja necessário me alongar no estado de profundo arrebatamento em que a visita havia me deixado. Mais do que nunca, pude perceber o significado da expressão “ver pintura”, tão comum nos ateliês, e o modo como ela está intimamente ligada a uma insuperável presença material. Uma presença que, evidentemente, está por detrás da ansiedade que Iberê expressava em função de sua ida à Europa. “Ver...”, ele dizia, “eu nunca vi nada”. Sua viagem, como bem sabemos, se desenrolou

numa corrida para ver o máximo possível, absorver o máximo possível, impregnar-se o máximo possível de uma tradição que, nas suas palavras, “nós não temos”, que nós, brasileiros, não possuímos<sup>143</sup>.

Ao chegar em Roma, em 1948, ao lado de sua esposa, Maria, Iberê, “ávido por conhecimento”, inicia aulas de gravura com Carlo Aberto Petrucci, afresco com Achille, materiais com Leoni Augusto Rosa e pintura com Giorgio De Chirico. Em 1949, em Paris, toma aulas na Academia André Lhote pelas manhãs e pelas tardes faz cópias no Louvre. Visita também a Holanda, a Inglaterra, a Espanha e Portugal. Nos escassos e já tão comentados relatos de Iberê sobre esses anos, vemos o testemunho de um completo deslumbramento aliado a um orgulho contido, mas manifesto. Chama atenção, por exemplo, sua declaração de que havia encontrado surpreendente facilidade em copiar os mestres diretamente do original. Sobre suas cópias, o amigo Mario Carneiro afirma que tinham uma liberdade que não se via nas cópias de De Chirico, devido a sua atenção especial aos princípios, às estruturas, devido ao modo como expressavam o sentido de compreender o sistema do outro. Ora, como o próprio Iberê revelou, quando esteve na Europa, ocupou todo o tempo que tinha vendo pintura, “não tinha olhos para outra coisa”, ocupou todo seu tempo analisando de perto e tomando anotações sobre o modo como os grandes pintores resolviam suas pinturas.

143. Iberê comenta a falta de tradição pictórica na cultura brasileira na entrevista intitulada *A paixão na pintura*, cedida Cecília Cotrim e publicada em *Novos Estudos Cebrap*, n. 34, São Paulo, nov. 1992, p. 107-123.

Sua obsessão residia justamente em descobrir os “segredos do quadro”, em descobrir como um quadro era feito. “Sempre admirei as soluções”, ele diz, e anotava-as em seus “caderninhos”. Admirado com a eficácia do gesto de Velásquez, com sua capacidade de síntese, ele cita uma vez em que o pintor espanhol “pegou uma brocha e fez uma chapada preta”, e, depois de contornar com um pincel fino, eis que havia uma galinha! Sim, uma galinha perfeita. Outra vez foi o Tintoreto, que realizava uma pomba com uma pincelada rápida, assim, “uma pomba... pronto!” (1992, p. 108-113). Logo pensamos, evidentemente, que, se o interesse de Iberê pela feitura material da pintura, pela fatura dos mestres, não possui nada de surpreendente, não poderíamos dizer o mesmo de sua ênfase na simplicidade das soluções pictóricas. Sabemos que sua pintura, por assim dizer, não era feita de duas ou três pinceladas. Como explicar então essa contradição? O que, afinal, Iberê encontrara na pintura dos grandes mestres que o levou anos depois a realizar pinturas carregadas de uma pasta tão densa? Embora essa seja uma pergunta sem resposta, podemos dizer, ao menos, que perscrutando a fatura dos antigos mestres, independentemente de notar a quantidade de pinceladas ou camadas com que um quadro é construído, o que Iberê percebeu foi a dimensão mesma da construção, sua espessura temporal e física, isto é, a verdade material daquela tradição em sua ambígua configuração de acontecimento passado e presença atual. Uma presença, vale mencionar, não somente de coisa pintada, mas de abertura latente: a solução de um problema que persiste. “Porque a gente que pinta, ou que quer pintar, exprimir, dominar uma forma, então analisa, vê como os mestres — os que nos antecederam — resolveram aquele problema, que é o meu problema também...” (1998, p. 112), ele diz.

A questão, não nos enganemos, não é só de caráter técnico, diz respeito tanto à ordem do acúmulo de práticas quanto à subversão e à invenção. É duplamente transmissão e rompimento. Se situa ao mesmo tempo entre o ato de olhar a natureza e o ato de julgá-la, entre a operação natural da visão

e o julgamento da razão. Trata-se de uma questão que vai esbarrar, em última instância, na discussão entorno da própria ideia de representação e da herança de regras e procedimentos, teorias e visões de mundo que a sustentam. Fosse o modernismo um processo histórico unívoco e de fácil definição, poderíamos certamente enxergar na figura de Iberê Camargo uma espécie de “anti-moderno” por excelência, tendo em vista sua recusa constante em fazer tábula rasa precisamente dessa tradição. A trajetória de Iberê, como o historiador Lorenzo Mammi bem apontou<sup>144</sup>, não poderia ser mais dispare da trajetória tomada, em linhas gerais, pelo modernismo brasileiro, cujo ápice se encontra na construção de Brasília, isto é, na promessa de modernização indolor, que resultou na reencenação da diáspora e da tecnologia colonial que marcam profundamente a história do país. Em suma, todos os momentos que podemos considerar como cruciais para a história do nosso modernismo (o que certamente não retira a força e a genialidade dessas investidas) se caracterizam pelo signo de um enxerto, de um transplante forçado: seja na Semana de 22, com seu elitismo e seu caráter eventual; seja com o movimento concreto, atrelado à ausência de um desenvolvimento industrial coerente; seja com Brasília. Todos eles expressões profundas da formidável, apesar de perturbadora, constatação feita por Mario Pedrosa de que somos condenados ao moderno, condenados a olhar para o futuro sem perceber o terreno onde pisamos<sup>145</sup>. A incapacidade de Iberê de fazer coro com

144. Cf. Mammi, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

145. A expressão é recorrente nas reflexões de Mario Pedrosa, como consta no prefácio escrito por Otilia Beatriz Fiori Arantes [org.] para o livro *Acadêmicos e modernos: Textos escolhidos III* Mario pedrosa (São Paulo: EDUSP, 1998, p. 15).

essa natureza projetiva da arte brasileira é o que, por outro lado, reforça seu compromisso com a tarefa de alcançar a espessura da História, de absorver materialmente a tradição da pintura e, por vezes, de refazer os passos dessa tradição. Não à toa seu apego à metáfora do mar. Em certo sentido, para torna-se pintor, Iberê precisou atravessar o Atlântico.

É curioso o fato de que outro pintor modernista, considerado por muitos, inclusive, um dos primeiros pintores modernistas, tenha realizado de maneira inversa, e exatamente cem anos antes, essa mesma travessia. Falo, evidentemente, do pintor francês Édouard Manet, que cruza, em fins de 1848, o Atlântico em direção à Baía de Guanabara a bordo do navio-escola *Havre et Guadeloupe*. Em uma de suas cartas<sup>146</sup>, o jovem Manet, com apenas 17 anos, sofrendo de fortes náuseas (*malade du mal de mer*), afirma que ninguém pode imaginar o que é estar a bordo de um barco que navega um mar tempestuoso. É recorrente em suas missivas a menção à mudança dos ventos. Ele nos conta o dia-a-dia do navio, as tarefas cotidianas, os estudos, os momentos de recreação e os momentos de mau tempo. Sobre o avistamento de uma baleia sua expressão diz “*monstrueux*”. Também lhe chama atenção uma manta de peixes voadores com a qual o navio cruza no dia 9 de janeiro de 1849. O calor, ele diz nesse mesmo dia, começa a se fazer sentir logo depois de cruzar o Trópico de Câncer. O jovem Manet, ao lado de seus companheiros de viagem, pesca atum,

146. As cartas de juventude de Manet foram publicadas pela primeira vez em 1928 por *Louis Rouart et fils, Éditeurs six, Place saint-suplice*, Paris-VI. Embora já exista uma edição brasileira desse material, trabalhei aqui com a primeira edição francesa, que está disponível online em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56528006/f38.image.texteImage>. Acesso: 13/06/2020.

entra no país dos tubarões, torna-se marinheiro depois de uma cerimônia de difícil compreensão. A sede resultante do calor e o marasmo dos mares dos trópicos também lhe atormentam. Nem o Sena é tão calmo, ele diz. Depois de alguns dias rondando a costa do Rio de Janeiro à espera de uma corrente favorável, seu navio finalmente consegue atracar. Já é fevereiro quando o jovem Manet contempla os morros verdes que rodeiam a Baía de Guanabara, onde, como ele acrescenta, se percebem charmosas habitações. Em sua carta mais longa, Manet descreve razoavelmente os costumes da cidade. Espanta-se, ou ao menos parece espantar-se, ao constatar que ali todos os negros eram escravos, chegando a dizer que para ele aquilo era revoltante, do mesmo modo como era extraordinário o poder que os brancos possuíam sobre aqueles corpos embrutecidos. Não lhe passam despercebidos detalhes do comportamento na ex-colônia, como por exemplo o fato dos escravos não poderem usar sapatos e das moças brasileiras não saírem de casa sozinhas. Tudo custa horrivelmente caro nessa cidade, ele diz em certo momento. Às quintas-feiras os tripulantes do *Havre et Guadeloupe* fazem passeios pela costa, nos quais se deparam com o espetáculo, as palavras são suas, da mais bela natureza possível. Em excursão ao interior do país, adentrando a mata densa, ele menciona tanto o cuidado com as serpentes, quanto o avistamento de belos pássaros. Embora relativamente rápidos e pouco detalhados, os apontamentos feitos por Manet durante sua estadia no Brasil nos permitem afirmar que pouco ou quase nada o impressionara no que tange aos aspectos culturais da cidade. Seus comentários sobre as ruas, as casas, as igrejas e os costumes da população revelam, quando muito, certo desprezo assinalado com ar de superioridade. Somente a natureza, exuberante, mas também esmagadora, parece tocaá-lo. Muitos anos depois, não serão poucos os esforços dos historiadores para retirar da aventura do jovem Manet uma espécie de motivação secreta para sua desafiadora obra madura. A passagem em que o pintor menciona o Carnaval, por exemplo, afirmando sentir-se, em meio à celebração, ao mesmo tempo como vítima

e ator, é associada ao surgimento de uma dualidade que depois viria a dar o tom de sua relação crítica com a sociedade francesa. Me parece, entretanto, que nada nesse sentido se revelou conclusivo ou mostrou-se verdadeiramente heurístico. Não obstante, quando colocada ao lado da viagem de Iberê, a viagem de Manet, ou melhor, o fato de ambas as viagens terem acontecido não cansa de se mostrar no mínimo perturbador, o que se deve ao modo com que uma viagem parece inversamente espelhar a outra. Enquanto Iberê vai à Europa em busca da tradição, Manet vem ao Brasil em busca da natureza. Enquanto este é considerado o primeiro modernista, aquele é tido como um modernista tardio. A simétrica discrepância que envolve suas viagens não poderia dar um testemunho melhor das relações coloniais que encobrem nossa produção artística.

Enquanto visitava a Fundação Iberê Camargo pude assistir também alguns registros em vídeo. Percebi, então, que, enquanto pinta, Iberê tem tiques nervosos, faz movimentos com a boca, e, por vezes, com toda sua face, fazendo caretas diante da tela. Noutra momento, o artista começa a desferir insultos e xingamentos em direção à pintura enquanto se queixa de não enxergar algo que depois descobrimos ser a semelhança ou, talvez, algum tipo de semelhança — ele se pergunta, ao longo de toda a sessão em que realiza o retrato de sua amiga Ígea, se está parecido ou não. Observando sua angustiante busca, me veio à mente, por motivos que desconheço, o relato feito por Yve-Alain Bois (1997), a partir dos escritos de Georges Bataille, sobre o alvoroço e o escárnio dos espectadores da *Olympia*, de Manet, quando exposta pela primeira vez no Salão de Paris em 1963. Bois abre a introdução do catálogo *Formless* afirmando que embora a *Olympia*, não seja comumente mencionada como a primeira obra modernista — este título costuma cair sobre o *Déjeuner sur l'herbe* (1863) — ela deve ser considerada a primeira obra prima diante da qual a multidão perdeu total controle de si mesma. Ele nos conta, mencionando agora Françoise Cachin, que as leituras predominantes dessa obra sempre foram de dois tipos, uma dedicada

a seus aspectos técnicos, formais, e outra dedicada aos aspectos temáticos, iconográficos. A primeira leitura, iniciada por Émile Zola já em 1867, teria garantido a posição de Manet como primeiro pintor modernista, por tratar-se de uma leitura que aponta a novidade da composição e da técnica, situando-a como uma oportunidade para a análise formal. A segunda leitura, Bois não menciona seu início, se pergunta pela identidade da mulher retratada e pelas fontes históricas do quadro, que estariam ligadas a Ticiano, a Goya e à fotografia pornográfica. Uma herança crítica que oscila entre forma e conteúdo, a antiga oposição metafísica. Logo depois de chamar atenção para o desprezo declarado de Manet pela tradição da pintura, ou, ao menos, grande parte dela, Bois afirma que o motivo pelo qual a tela de Manet causara tamanha comoção se deve à sua recusa aos códigos formais e ideológicos que regulavam a representação da nudez. Seu tema não se localiza em lugar algum da tradição. Esse desenraizamento é o que o torna especial. Trata-se de um deslizamento, de um rebaixamento, de uma derrapagem em relação ao padrão. O que torna sua dimensão sexual indecifrável e insuportável para aquele momento. Tal desenraizamento teria, por fim, o valor crucial de por em funcionamento uma operação que desloca os termos de forma e conteúdo. Sua virtude reside em anular essa distinção binária.

Iberê, por sua vez, como bem sabemos, nunca pôde realmente recusar os códigos formais e ideológicos que regulam a representação pictórica, nunca pôde desprezar essa tradição que com tanto esforço ele buscou alcançar. O que nos leva novamente a seu escárnio diante da tela que realiza. O que seu constrangimento revela é a angústia resultante do deslocamento entre uma ideia de forma herdada da tradição, de forma sem corpo, e a constatação, sempre renovada no fazer, de sua insuperável dimensão física. A confusão pode ser colocada assim: se por um lado, Iberê tinha plena consciência dos processos materiais e da verdade material da tradição da pintura, e, inclusive, se gabava de sua imersão e de seus estudos nessa direção e se orgulhava

da tão mencionada riqueza de sua pasta pictórica, por outro, Iberê nunca elaborou de modo pleno e evidente um ponto de vista, uma compreensão da profunda negação sobre a qual a tradição que tanto admirava se formou, precisamente a negação dos componentes materiais sensíveis da imagem pintada e do corpo daquele que a faz ou observa. Nesse sentido, Iberê não está tão distante da recorrente dificuldade existente na cultura brasileira de aliar natureza e história. Um dos fundamentos nos quais a ideia de representação pictórica se apoiou diz respeito à anulação de seus aspectos sensoriais. A construção da pintura, tradicionalmente feita em camadas, configura um longo processo de aperfeiçoamento de uma técnica que visa, em última instância, negar sua própria materialidade, permitindo o pleno funcionamento da caixa perspectiva e da ilusão de profundidade. Se, por um lado, Iberê pode ser considerado um anti-moderno, devido à sua recusa em fazer tábula rasa, por outro, pode ser considerado o ápice, o cume da caminhada moderna em direção à afirmação da espessura da imagem pictórica que, certamente, teve um ponto crucial no trabalho de Manet. Sabemos, pois, que Manet também se surpreendeu com a simplicidade de Velazquez, procurando fazer uma pintura tão direta e despojada que tornou evidente seu processo de feitura. Mais evidente, até mesmo, do que observamos no caso de Iberê. Em ambos, contudo, o problema da espessura está posto e aí reside, precisamente, a dificuldade de definição e de compreensão desse conceito, visto que ele não se resume a uma ideia de volume, como o uso dessa palavra associada ao nome de Iberê pode sugerir.

Enquanto Manet inaugura a curva que irá perpassar quase todo o modernismo e boa parte da arte contemporânea que se caracteriza por uma ideia de ruptura, de negação da tradição e também por uma narrativa teológica, Iberê, a contrapelo, assume para si a tarefa de uma reconciliação (impossível) com a tradição pictórica, e como resultado a materialidade

do quadro, sempre recalçada, vem à luz de modo inconcebível. Meio à maneira dos trapos da história de Walter Benjamin<sup>147</sup>: é o inconsciente da pintura (da história da pintura? Da tradição da pintura?) que parece vir à tona nos excessos de Iberê. Nesse sentido, vale mencionar uma anedota que me foi confiada por seu antigo ajudante, o artista Eduardo Haesbaert, quando visitava a Fundação. Ele conta que um dia, enquanto trabalhava em seu ateliê, o rolo de papel higiênico que usava para limpar os pincéis caiu no chão e correu para longe, ao que Iberê resmungou, “volte aqui, estou te dando o melhor dos destinos!”. Que exemplo melhor de trapo sagrado da história poderíamos dar, do que o rolo de papel higiênico sujo de tinta de Iberê?



Temo que o leitor que chegou até aqui, esteja se perguntando de que serve, afinal, esse relato, que no lugar de fechar as muitas questões surgidas ao longo desta tese, dá ares de, na verdade, abrir inúmeras outras. Ora, sua virtude é precisamente esta: ele serve para deixar claro o caráter inevitavelmente inconclusivo do nosso empreendimento. Embora as questões terminológicas sejam importantes, como Giorgio Agambem bem lembrou, “a terminologia

147. Georges Didi-Huberman sobre a teoria da história de Walter Benjamin: “ele reivindica a ‘tentativa de fixar a imagem da história nas cristalizações as mais modestas da existência, em seus dejetos, por assim dizer (*das Bild der Geschichte in den unscheinbarsten Fixierungen des Daseins, seinen Abfällen gleichsam festzuhalten*).’ Significa reivindicar-se colecionador (*Sammler*) de todas as coisas e, mais precisamente, colecionador de trapos (*Lumpensammler*) do mundo. Este seria, portanto, o historiador, segundo Benjamin: um trapeiro. Mas também uma criança que, como bem se sabe, utiliza qualquer dejetos para constituir uma nova coleção. Para um historiador decididamente materialista como Walter Benjamin, o resto oferece não apenas o suporte sintomal do saber não consciente [*Insu*] – verdade de um tempo recalçado da história –, mas também o próprio lugar e a textura do “teor material das coisas” (*Sachgehalt*), do ‘trabalho sobre as coisas’” (2015, p. 119).

148. Não obstante, procurei indicar visualmente, por meio de molduras, os momentos do "Tratado da pincelada" em que me aproximei de uma formulação teórica um pouco mais conclusiva e autoral sobre tal conceito. Certamente o leitor terá percebido.

149. Ideia semelhante é desenvolvida por Lorenzo Mammì no texto sobre Paulo Pasta presente na reunião de escritos mencionada na nota n. 144.

é o momento poético do pensamento”, o que “não significa que os filósofos devam a todo instante definir seus termos técnicos. Platão nunca definiu o mais importante dos seus termos: ideia” (2013, p. 27). Temos, pois, plena consciência de que nossa tentativa de delinear a noção de espessura, aqui, tem por resultado, quando muito, a capacidade de apontar em uma direção, de acenar, brevemente, para uma via, ao invés de percorrer o caminho de ida e volta e retornar com o tesouro descoberto em mãos<sup>148</sup>. Nosso esforço, tampouco, pode ser considerado filosófico. O que existe, de fato, é o início de uma pesquisa pictórica que, dentre outras coisas, abre-se para a noção de uma história material da pintura e que assim o faz partindo, certamente, de uma relação íntima com a ideia de que somente temos tradição pictórica no Brasil depois de Iberê<sup>149</sup>.

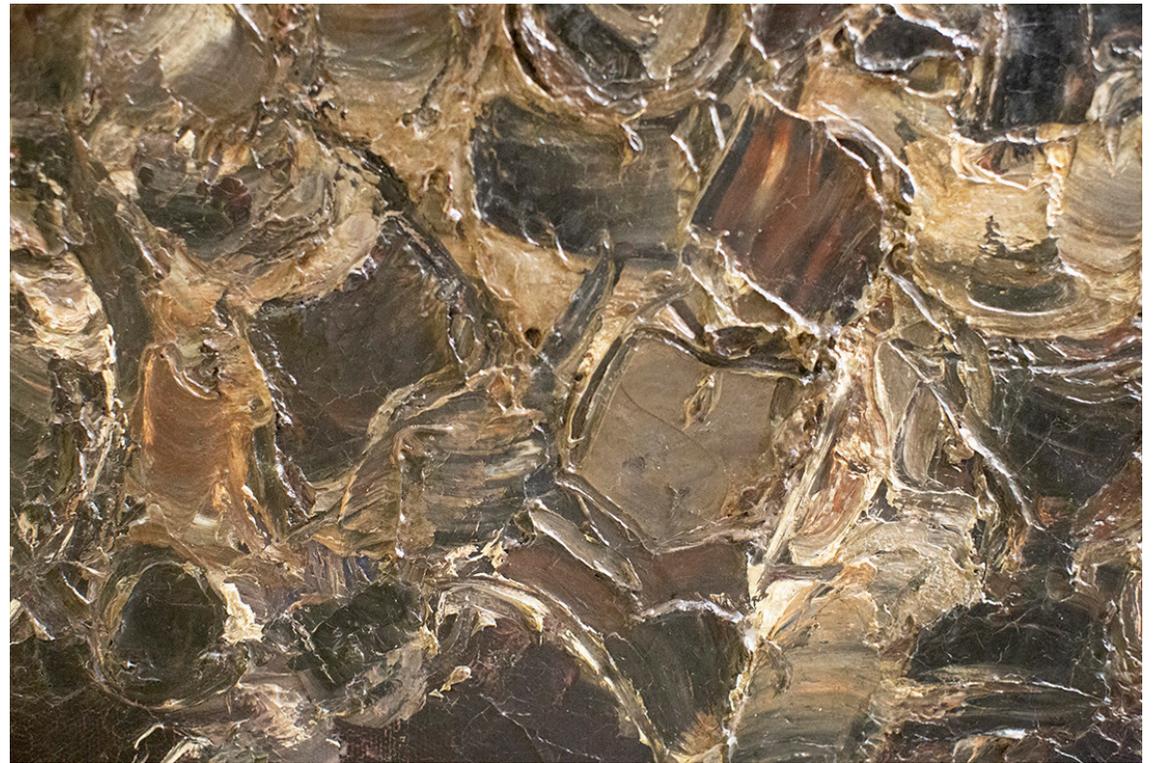
Junho de 2020.

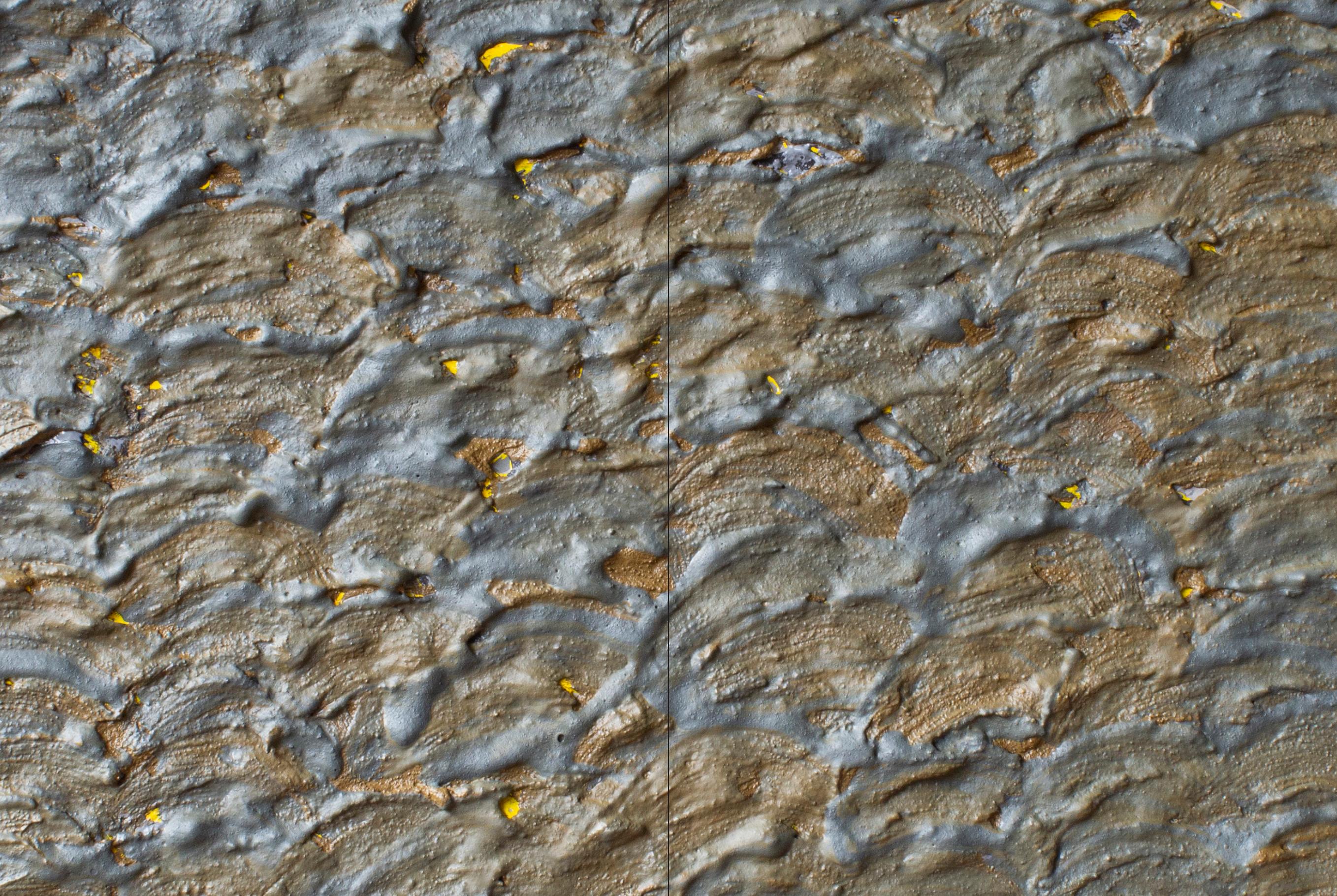


[Na página anterior e nas seguintes] figuras 69, 71, 72 e 73: Fotografias de detalhes de diversas telas de Iberê Camargo realizadas em visita ao acervo da Fundação Iberê Camargo. Imagens cedidas pela instituição para uso nesta tese.

Figura 70: *Still* de vídeo de Iberê Camargo em processo em que realiza a pintura de sua amiga Ígea. Imagens consultadas na Fundação Iberê Camargo e cedidas para uso nesta tese.









## referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*; tradução Vinícius Nicastro Honesko. — Chapecó: Argos, 2009.

ALPHEN, Ernst Van. *Lances de Hubert Damisch: pensando a arte na história*. — Rio de Janeiro: UFRJ/EBA Arte & Ensaios, 2006. Disponível *online* em: [https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae13\\_Ernst\\_Alphen.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae13_Ernst_Alphen.pdf). Acesso em 22/06/2020.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*; tradução Denise Bottmann e Frederico Carotti. — São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARASSE, Daniel. *Nada se vê: seis ensaios sobre pintura.*; tradução de Carolina Boldrini e Daniel Lütmann. — São Paulo: Editora 34, 2019.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. — 7 ed. — São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Passagens*; edição alemã de Rolf Tiedemann; organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos; tradução do alemão Irene Aron; Tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo; Posfácio Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos. — Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

\_\_\_\_\_. *Escavar e recordar*. In: BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento*.

*Sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BERDET, Marc. *Como Walter Benjamin escrevia*; São Paulo: Novos estud. CEBRAP, v. 37, n. 3, p. 445-455, Dec. 2018. Disponível online em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002018000300445&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002018000300445&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 21/06/2020. <http://dx.doi.org/10.25091/s01013300201800030006>.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*; tradução Paulo Neves. — São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BLANC, Charles. *Gramática das artes do desenho*. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura — Vol. 13: O ateliê do pintor*; coordenação da tradução de Magnólia Costa. — São Paulo: Editora 34, 2014.

BOIS, Yve-Alain. *A pintura como modelo*; tradução de Fernando Santos; revisão da tradução de Jefferson Luiz Camargo; revisão técnica Taís Ribeiro. — São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

BOIS, Yves-Alain; KRAUSS, Rosalind. *Formless, A user's guide*. Nova Iorque: Zone Books; Cambridge - Mass.: MIT Press, 1997.

BORGES, Jorge Luis. *Nove ensaios dantescos & A memória de Shakespeare*; tradução Heloisa Jahn. — São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *Nova Antologia Pessoal*; tradução de Davo Arrigucci Jr, Heloisa Jahn, Josely Vianna Baptista. — 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BORREMANS, Michaël; GNYP, Marta. *Michaël Borremans*. — Berlin: Zoo Magazine, n. 40, julho 2013. Disponível online em: <https://www.martagnyp.com/interviews/michael-borremans.php>. Acesso em 22/06/2020.

BOSCHINI, Marco. *As ricas maneiras da pintura veneziana*. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura — Vol. 13: O ateliê do pintor*; coordenação da tradução de Magnólia Costa. — São Paulo: Editora 34, 2014.

BRITO, Ronaldo. *Iberê Camargo*. — São Paulo: DBA, 1994.

\_\_\_\_\_. *Experiência crítica*; Sueli de Lima (org.). — São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. *Iberê Camargo: Carretéis*. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. — São Paulo: Cosac Naify, 2003.

CARNEIRO, Mário. *Depoimento*. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. — São Paulo: Cosac Naify, 2003.

CAMARGO, Iberê. *Gaveta dos Guardados*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

\_\_\_\_\_. *No andar do tempo*. — São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CARSON, Anne. In: *Revista Serrote n. 17*. — São Paulo: IMS, 2014.

CAVALCANTI, Emiliano Di. *Viagem da minha vida: memórias, Volume 1*; — Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1955.

CHIPP, Herschel. *Teorias da arte moderna*. — São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CLAY, Jean. *La peinture en charpie*; — Paris: Macula, n. 3/4; novembro de 1978. Disponível online em: <https://sitedessin.wixsite.com/atelier/le-subjectile>. Acesso em 22/06/2020.

\_\_\_\_\_. *Painting in shreds*; Translation Danel Brewer. — Baltimore: The Johns Hopkins University Press, Substance, Vol. 10, No. 2, Issue 31: The Thing USA: Views of American Objects, 1981, pp. 49-74. Disponível online em: <https://www.jstor.org/stable/3684329>. Acesso em 22/06/2020.

COETZEE, John Maxwell. *As maravilhas de Walter Benjamin*; São Paulo: Novos estud. CEBRAP, v. 70, p. 99-113, Nov. 2002. Disponível *online* em: <https://pt.scribd.com/document/39048355/As-Maravilhas-de-Walter-Benjamin>. Acesso em 21/06/2020.

COTRIM, Cecília. *"A paixão na pintura"*. — São Paulo: Novos Estudos Cebrap, n. 34, nov. 1992.

DAMISCH, Hubert. *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

\_\_\_\_\_. *Théorie du /nuage/: Pour une histoire de la peinture*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

\_\_\_\_\_. *The inventor of painting*. — Oxford: Oxford Art Journal, Vol. 33, No. 3, 2010. Disponível *online* em: <https://www.jstor.org/stable/40983289>. Acesso em 22/06/2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. BALZAC, Honoré de. *A obra prima desconhecida*; tradução de Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. — São Paulo: Escuta, 2012.

\_\_\_\_\_. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*; tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. — Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DUBUFFET, Jean. *Notas para finos letrados*. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). *A pintura — Vol. 13: O ateliê do pintor*; coordenação da tradução de Magnólia Costa. — São Paulo: Editora 34, 2014.

FALCONER, Morgan. *Painting beyond Pollock*. — London, UK: Phaidon Press Inc., 2015.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*; tradução Salma Tannus Muchail. — 8ª ed. — São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOCILLON, Henri. *Elogio da mão* (livro eletrônico); Tradução de Samuel Titan Jr. — São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. Disponível *online* em: [https://www.revistaserrote.com.br/wp-content/uploads/2012/03/elogia-damao\\_07.pdf](https://www.revistaserrote.com.br/wp-content/uploads/2012/03/elogia-damao_07.pdf).

KIERKEGAARD, Sören. *Temor e Tremor*; tradução Torrieri Guimarães. — São Paulo: Hemus, 2008.

LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*. — São Paulo: Iluminuras, 1994.

LANCRI, Jean. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. *O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

LEVINE, Scherie. In: STILES, K. *Theories and Documents of Contemporary Art: A sourcebook of Artist's Writings*. — Los Angeles: University of California Press, 1996.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org). *A pintura — Vol. 1: O mito da pintura*; coordenação da tradução de Magnólia Costa. — São Paulo: Ed. 34, 2004.

NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. — São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

MANET, Édouard. *Lettres de jeunesse 1848-1849: voyage à Rio*. — Paris: Louis Rouart et fils, Éditeurs six, 1928. Disponível *online* em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56528006/f38.image.texteImage>. Acesso: 13/06/2020.

MAMMI, Lorenzo. *Iberê Camargo — As horas: O tempo como motivo*. — Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014.

\_\_\_\_\_. *O que resta: arte e crítica de arte*. — São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *O tempo e o lixo*. Disponível *online* em: [http://www.iberecamargo.org.br/site/uploads/multimediaExposicao/260520143725\\_Ibere%20Camargo](http://www.iberecamargo.org.br/site/uploads/multimediaExposicao/260520143725_Ibere%20Camargo).

[go\\_as%20horas%20%5Bo%20tempo%20como%20motivo%5D.pdf](#). Acesso: 03/04/2018.

MARIN, Louis. *Détruire la peinture*; — Paris: Champs arts, 2008.

MARTÍNEZ, Vicente. *Algumas reflexões em torno da persistência de um pensamento de ordem pictórica na produção artística contemporânea*. 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios” — 20 a 25/09/2010 — Cachoeira — Bahia — Brasil. Disponível *online* em: [http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/vicente\\_martinez\\_barrios.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/vicente_martinez_barrios.pdf). Acesso: 06/09/2018.

\_\_\_\_\_. *Robert Ryman e a pintura vista como campo de relações*. Brasília: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, v.6 n. 1, 2007.

MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*; seleção, notas e bibliografia Dominique Fourcade; tradução Denise Bottmann. — São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

OSORIO, Luiz Camillo. *Cem anos de Iberê*; organização e apresentação de Luiz Camillo Osorio. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

\_\_\_\_\_. *Iberê Camargo e a dimensão experimental da pintura*. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. — São Paulo: Cosac Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. *Iberê Camargo: um trágico nos trópicos*. — Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2015.

PASTA, Paulo. *Memória e matéria na pintura de Iberê Camargo*. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. — São Paulo: Cosac Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. *Educação pela pintura*. — São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

PEDROSA, Mario. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*; Otília Arantes (org.). — São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2004.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloisa Jahn. — São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIRES, Francisco Quinteiro. *O desassossego de um pintor*. Disponível *online* em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,o-desassossego-de-um-pintor-imp-649894>. Acesso em 22/06/2020.

PONGE, Francis. *Métodos*; apresentação e tradução Leda Tenório da Motta. — Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

RICHTER, Gerhard. *Writings 1961-2007*. — New York: D.A.P./Distributed Art Publishers, 2009.

\_\_\_\_\_. *Notas, 1964-1965*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília [org]. *Escrito de artistas: anos 60/70*; tradução de Pedro Sússekind... et al.]. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

RYMAN, Robert. In: STILES, K. *Theories and Documents of Contemporary Art: A sourcebook of Artist's Writings*. — Los Angeles: University of California Press, 1996.

SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. — São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SCHAPIRO, Meyer. *The Liberating Quality of Avant-Garde Art*. — Nova York: Art News Summer of 1957. Disponível *online* em: <http://timothyquigley.net/vcs/schapiro-aga.pdf>. Acesso em: 21/06/2020.

SIGNAC, Paul. *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme*. — Paris: Hermann, 1964.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Iberê Camargo: origem e destino*. — São Paulo: Cosac Naify, 2009.

STAROBINSKI, Jean. In: *Revista Serrote n. 10*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

STILES, K. *Theories and Documents of Contemporary Art: A sourcebook of Artists' Writings*. — Los Angeles: University of California Press, 1996.

TIEDEMANN, Rolf. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*; edição alemã de Rolf Tiedemann; organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos; tradução do alemão Irene Aron; Tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo; Posfácio Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos. — Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

TUYMANS, Luc; EASTHAM, Ben. *A necessary realism: interview with Luc Tuymans*; — Londres: Apollo, October 2014. Disponível online em: <https://www.apollo-magazine.com/a-necessary-realism-interview-with-luc-tuymans/>. Acesso em 22/06/2020.

TUYMANS, Luc; RUIZ, Cristina. *Luc Tuymans: 'People are becoming more and more stupid, insanely stupid'*. — Londres: The Art News Paper, 2019. Disponível online em: <https://www.theartnewspaper.com/interview/luc-tuymans>. Acesso em 22/06/2020.

ZIELINSKY, Mônica. *A inquietude da arte*. In: *Cem anos de Iberê*; organização e apresentação de Luiz Camillo Osorio. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

\_\_\_\_\_. *Iberê Camargo: Catálogo raisonné (gravuras)*. — São Paulo: Cosac Naify/ Fundação Iberê Camargo, 2006.

## vídeos

BOIS, Yve-Alain; *The difficult task of erasing oneself: non composition in twentieth-century art*. Institute For advanced Studies, 2007. Disponível online em: <https://www.youtube.com/watch?v=dQWssOdMwQ4&t=445s>. Acesso em 21/06/ 2020.

BORREMANS, Michaël. *Michaël Borremans: a knife in the eye*; 2009. Disponível online em: <https://www.youtube.com/watch?v=dhhUmwmlMtc>. Acesso em: 22/06/2020.

*How to paint like Willem de Kooning – with Corey D'Augustine | IN THE STUDIO*. The Museum of Modern Art. 2017. Disponível online em: [https://www.youtube.com/watch?v=r7sJ\\_WNiSrs](https://www.youtube.com/watch?v=r7sJ_WNiSrs). Acesso em 22/06/2020.

*On Kawara: Date Paintings*. Guggenheim Museum, 2015. Disponível online no endereço: <https://www.guggenheim.org/video/on-kawara-date-paintings>. Acesso: 21/06/2020.

MITCHELL, Joan. *What happens to you?*. 2009. Disponível online em: [https://www.youtube.com/watch?v=VJlyXUWc\\_CM&list=PL0eoGehjeZS-soWOU4vat6v7urS6Yi48Td&index=1](https://www.youtube.com/watch?v=VJlyXUWc_CM&list=PL0eoGehjeZS-soWOU4vat6v7urS6Yi48Td&index=1). Acesso em: 21/06/2020.

*Robert Rauschenberg - Pop Art Pioneer Full BBC Documentary 2016*. 2016. Disponível online em: <https://www.youtube.com/watch?v=yELmPbQNx9M>. Acesso em 22/06/2020.

## filmes

*Gerhard Richter Painting*, Direção de Corinna Belz; 1h37m; 2011.

*Iberê Camargo: Pintura, pintura*. Direção e fotografia de Mario Carneiro;

prólogo: Iberê Camargo [1972]; texto e narração: Ferreira Gullar; 12 min; 16mm; 1981-83.

### **faixas de áudio**

DANIEL, Arasse. *Histoires des peintures*; Rádio France Culture, 2015. Disponível *online* em: <https://www.franceculture.fr/dossiers/histoires-de-peintures-de-daniel-arasse>. Acesso em 22/06/2020.

### **links**

<http://vangoghletters.org/vg/>

<https://www.britannica.com>

<http://iberecamargo.org.br>

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br>

### **acervos consultados**

Obras Raras — Biblioteca Central dos Estudantes — Universidade de Brasília — Brasília.

Acervo de Pinturas — Fundação Iberê Camargo — Porto Alegre.

Acervo de materiais e itens de ateliê — Fundação Iberê Camargo — Porto Alegre.

Acervo de vídeos — Fundação Iberê Camargo — Porto Alegre.







