

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/321137045>

Breve História da Cultura Contemporânea

Book · May 2009

CITATIONS
0

READS
275

1 author:



Marco Giannotti

University of São Paulo

17 PUBLICATIONS 0 CITATIONS

SEE PROFILE

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



Research about color in Modern and Contemporary Art [View project](#)



Diary of Kyoto [View project](#)

BREVE HISTÓRIA DA PINTURA CONTEMPORÂNEA



Marco Giannotti

BREVE HISTÓRIA DA PINTURA CONTEMPORÂNEA

EDITORA
Claridade
São Paulo – 2009

© *Copyright*, 2009 – Marco Giannotti

Todos os direitos reservados.
Editora Claridade Ltda.
Av. Dom Pedro I, 840
01552-000 – São Paulo – SP
Fone/fax: (11) 2168-9961
E-mail: claridade@claridade.com.br
Site: www.claridade.com.br

Preparação de originais: Marco Haurélio
Revisão: Guilherme Laurito Summa
Capa: Adriana Ortiz e Marco Giannotti sobre fragmentos
do ex-voto de Yves Klein para Santa Rita de Cássia (1961)
Editoração Eletrônica: Eduardo Seiji Seki

Edição em conformidade com o novo acordo ortográfico
da língua portuguesa.

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

G372b

Giannotti, Marco, 1966-
Breve história da pintura contemporânea / Marco Giannotti.
– São Paulo : Claridade, 2009.
104p. : il. - (Saber de tudo)

Inclui bibliografia
ISBN 978-85-88386-71-6

1. Pintura moderna – Século XX – História. I. Título. II. Série.

09-0280.

CDD: 759.06
CDU: 75.036*654"

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro pode ser
utilizada ou reproduzida sem a autorização expressa da editora.

Este ensaio surgiu a partir das aulas que ministrei no curso de Pós-graduação da Escola de Comunicação e Artes da USP. Algumas questões presentes em meu Doutorado – *Desvio Para a Pintura*, 1998 –, bem como minha tese de livre-docência – *A sombra da Imagem*, 2005 – são retomadas. Sou muito grato aos alunos que me permitiram traçar melhor minhas ideias a partir do diálogo e da necessidade de uma nova argumentação. O viés do pintor, contudo, nunca foi abandonado. As questões formuladas surgiram do embate entre a prática da pintura e a necessidade de transmitir o que pode ser dito. O apoio da Fapesp para uma estadia como professor visitante em Nova Iorque e em Yale foi fundamental para o desenvolvimento deste projeto. Agradeço a David Jackson pela cordial acolhida.





*Para meu pai, que certa vez
me ensinou a ver uma pintura.
Para Emilia e Jack, uma recorda-
ção do aprendiz de historiador.*





Sumário

1. A pintura contemporânea e seu lugar no tempo	11
2. Cor e espaço	27
3. O lugar do observador.....	32
4. Colagem e fragmentação.....	41
5. Imagem e conceito.....	47
6. Técnica e poética	62
7. Pintura e fotografia	74
8. Novas perspectivas	84
Outras leituras, outras visões.....	97
Índice dos Artistas citados no texto	99
Sobre o autor.....	102





1

A pintura contemporânea e seu lugar no tempo

A consciência histórica (...) é um tipo de instrumentação do espírito que está presente nos sentidos e determina previamente a maneira de ver e realizar a experiência de arte.

Gadamer

Pode parecer paradoxal à primeira vista que se inicie um ensaio sobre a pintura contemporânea escrevendo antes uma introdução que trata da relação do artista com a história. Entretanto, como realizar uma breve história da pintura contemporânea sem refletir sobre sua dimensão no tempo? A pintura moderna e contemporânea difere da pintura clássica justamente por uma denominação temporal. Este ensaio me parece uma empreitada como a de Sísifo, que foi obrigado a levar continuamente a pedra ao cume da montanha pois ela sempre voltava a cair. Ao escrever sobre algo que acontece hoje, sempre se corre o risco de que isso se apague com o tempo. Se a pintura contemporânea já tem uma história, ela continua atual? Artistas que já faleceram há anos como Yves Klein, Warhol, Mira Schendel e Hélio Oiticica, estão mais presentes do que nunca no cenário atual. Corre-se ainda o risco de realizar uma genealogia da pintura contemporânea, o que seria algo desprovido de sentido, pois



não existe um caminho primordial, mas sim várias veredas que se apresentam a partir da Segunda Guerra Mundial. Por outro lado, uma concepção teleológica do tempo sempre nos leva a um fim da história, onde a arte contemporânea fica numa espécie de limbo aguardando o juízo final. Será que a pintura contemporânea está fincada no presente sem ter projetos futuros? Ao invés de buscar novas denominações como rótulos de propaganda, creio ser necessário indagar sobre a relação da obra de arte com o seu tempo atual.

É certo que a arte contemporânea passa por uma reavaliação da própria arte moderna, mas muitos de seus melhores artistas não continuam a metamorfosear imagens do passado? Talvez a empreitada radical da arte moderna em se diferenciar qualitativamente das outras épocas tenha se esgotado – talvez justamente porque ninguém mais tem dúvidas a respeito de seu estatuto, visto que, a partir da década de 1960, a arte contemporânea efetivamente se desprende do período moderno. A pintura contemporânea surge como contraponto em relação à arte moderna ou como seu resíduo? Situada entre a arte moderna e um futuro incerto, sua finitude parece questionada a cada instante. A polêmica relativa ao pós-modernismo envelheceu com incrível rapidez. Contudo, para saber o que é a pintura contemporânea é preciso se situar no tempo presente. Pensar a temporalidade inerente a todo trabalho artístico se tornou uma questão fundamental para entendermos o lugar efetivo da obra de arte hoje em dia.

O problema recorrente de fazer uma análise mais abrangente ou uma mais específica sobre a obra de arte sempre reaparece. Nesse sentido, escolhi algumas referências artísticas como uma espécie de baliza para o nosso percurso. Não é preciso dizer que muitos pintores relevantes ficaram de fora. Estabelecer o critério que demarca a arte contemporânea em relação à arte

moderna não é uma tarefa fácil. Sem uma dimensão crítica não podemos refletir sobre a singularidade da experiência artística, principalmente em um momento em que as fronteiras entre as artes, e mais do que isso, entre arte e vida, parecem cada vez mais confusas. A obra de arte é um meio através do qual o homem revela sua percepção do tempo e do espaço. Essa busca se faz através de uma síntese temporal que implica a percepção do presente, a memória do passado e a antecipação do futuro.

A percepção do tempo exige centros de perspectiva e formas de relação que colocam sob suspeita seu caráter unidimensional. Uma obra de arte aparece conforme estamos preparados para vê-la, e isso depende dos critérios que utilizamos para decifrá-la. O tempo está em cada gesto do artista, na maneira como ele lida com formas e cores. Se todo ato criativo se inscreve em um determinado tempo, seu efeito muitas vezes transcende seu momento, antecipando muitas vezes o futuro. O artista, de maneira geral, tem uma abordagem da história da arte diferente da do historiador. Enquanto que este último procura uma interpretação que parte do particular em direção ao geral, de modo com que cada peça seja entendida em função de um movimento mais abrangente, o artista procura fazer recortes muitas vezes arbitrários, escolhendo para si obras onde encontra afinidades poéticas. O processo criativo é uma viagem no tempo que recontextualiza imagens passadas em uma nova escala e dinâmica. As conexões desafiam a ordem do tempo cronológico. Toda criação é uma espécie de colagem de tempos diversos.

Corre-se grande perigo em datar a produção de um artista em uma determinada década. Basta evocar artistas como Frank Stella, que produz atualmente pinturas muito distantes do que fazia há 40 anos. Há casos antagônicos como o de Soulages, que adquiriu plenitude em sua obra atual, enquanto Johns já aos 24 anos realizava obras geniais. O fato é que mesmo os pintores

mais importantes nesse século, Picasso e Matisse, tiveram altos e baixos na carreira, especialmente entre os anos 1930-40, mas conseguiram recuperar na velhice uma força vital exemplar. A obra do último Picasso, entretanto, só é devidamente entendida nos anos 1980, após a sua morte, em um contexto onde a volta à pintura é valorizada.

As pinturas finais de Picasso demoraram em ser apreciadas. Após sua morte em 1972, a arte Pop e o minimalismo, que eram os movimentos dominantes na época, distanciavam-se muito das pinturas do velho mestre. Mais uma vez Picasso revolucionou a pintura com uma gestualidade livre – foram necessários cerca de 40 anos para que ele adquirisse tamanho rigor e liberdade. Pinturas extremamente sensuais, muitas delas claramente eróticas, mostrando belas modelos espreitadas por um *voyeur*, nas quais toda sedução sublima-se na pintura. Uma liberdade de representar tanto um macaco como uma donzela, tanto uma banhista de Ingres como um cavaleiro de Velásquez, tanto um Minotauro como uma simples paisagem. Picasso demonstra uma variação formal notável nessas imagens, revelando simultaneamente vários aspectos ou pontos de vista que podem ser lançados em direção a qualquer objeto representado. Vamos um rosto como se estivéssemos caminhando ao seu redor durante certo tempo, embora estejamos na verdade olhando frontalmente para a obra. Através das várias faces vistas simultaneamente, Picasso mostra como a nossa experiência perceptiva está impregnada tanto por um sentido espacial como temporal. A descoberta de uma imagem múltipla já aparece no cubismo, mas, nesses últimos quadros, a pincelada parece se ajustar a essas diferentes esferas temporais. Se no cubismo o que parece interessar é o ato de captar as múltiplas faces de um objeto, nessas últimas pinturas as próprias imagens parecem aludir a uma experiência temporal que escapa do presente instantâneo.

O fato de pintar quadros sobre quadros, imagens sobre imagens, torna-se evidente nas pinturas sobre *Las Meninas de Velásquez*: Picasso não está recolocando o problema da imagem e da percepção na medida em faz uma metamorfose do paradigma clássico da representação?



Pablo Picasso, *Las meninas* (a partir de Velásquez), 1957

A imaginação do artista não inventa arbitrariamente as formas das coisas. Mostra-nos essas formas em sua verdadeira figura, tornando-as visíveis e reconhecíveis. Escolhe um determinado aspecto da realidade, mas esse processo de seleção é, ao mesmo tempo, de objetivação. Uma vez que entramos em sua perspectiva, somos forçados a olhar o mundo com seus olhos.

Podem parecer paradoxal que neste breve ensaio artistas como Duchamp e Picasso estejam ao lado de artistas vivos como Johns e Richter. Duchamp morreu em 1968, Picasso em 1973, Oiticica em 1980 e Mira em 1988. Se tomarmos como referência a década de 1960, eles ainda estiveram presentes, como os expressionistas abstratos. Assim como um livro atual sobre física não pode dispensar Einstein, podemos dizer o mesmo desses dois artistas, pois uma série de questões colocadas por eles está presente no debate contemporâneo. Mais do que um livro de história, este pequeno ensaio busca uma reflexão do que significa fazer pintura atualmente. Ao falar sobre determinados artistas pretendo estabelecer “uma nova perspectiva”, um diálogo atual com obras realizadas em um determinado período histórico. Não pretendo realizar uma análise histórica do período ou traçar o itinerário da vida de qualquer pintor. As obras de arte só podem ser interpretadas dentro do nosso contexto. Em suma, apóio-me nesses artistas como balizas para uma reflexão atual sobre pintura. Acredito que a arte sempre procura instaurar novas relações entre tempo e espaço. Essas relações mudam a cada instante e se apresentam de forma variada nas obras. Não pretendo assim tecer considerações gerais sobre a interação entre espaço e tempo, mas apenas mostrar como essa relação se apresenta de forma diversa em cada obra. À medida que uma obra é capaz de instaurar um novo sentido, invariavelmente nossa percepção do tempo e do espaço deverá ser repensada. Entender a pintura contemporânea hoje em dia implica em tomar pontos de vista diversos. Não temos, efetivamente, um critério único para descrevê-las. É preciso antes de tudo aprender a se situar no tempo, e acreditar que o artista ainda tem algo a dizer sobre sua experiência no mundo.

A história da arte deve ser entendida como algo vivo e em contínuo processo de atualização, onde os artistas do passado passam por uma reavaliação no presente. É certo que a arte

contemporânea faz uma reavaliação da própria arte moderna, muitos de seus melhores artistas continuam a metamorfosear imagens do passado. Ao visitar as ruínas de Paestum, ao sul de Nápoles no verão de 1959, Rothko comentou que estava pintando, sem saber, templos gregos durante toda a sua vida. A integração entre a pintura e o espaço arquitetônico sempre ocorreu ao longo da história. A pintura e a arquitetura muitas vezes parecem interagir entre si ao formarem um lugar para a manifestação da luz.



Paestum, 500 a.C., Campânia, Itália



Mark Rothko, *Black on Maroon*, 1958

Mais do que procurar ocultar o passado, a atitude de enriquecer o presente com nossas memórias talvez represente uma boa saída para o impasse diante do qual a arte contemporânea se depara. De certa forma, estamos repetindo o mesmo movimento dialético de negação do período que nos antecede. Se a arte moderna já está consolidada, procura-se designar uma nova era

para as artes. A dimensão estética, expressiva, da obra particular de cada artista parece se diluir numa forma de atuação pública, dando-nos a impressão de que a “informação” se sobrepõe à “expressão”. Em nome da chamada “contemporaneidade”, muitas bienais, exposições e feiras de arte são realizadas cada vez mais no mundo todo. Ditadas pelo consumo do novo, as obras se perdem em um espaço destituído de história.

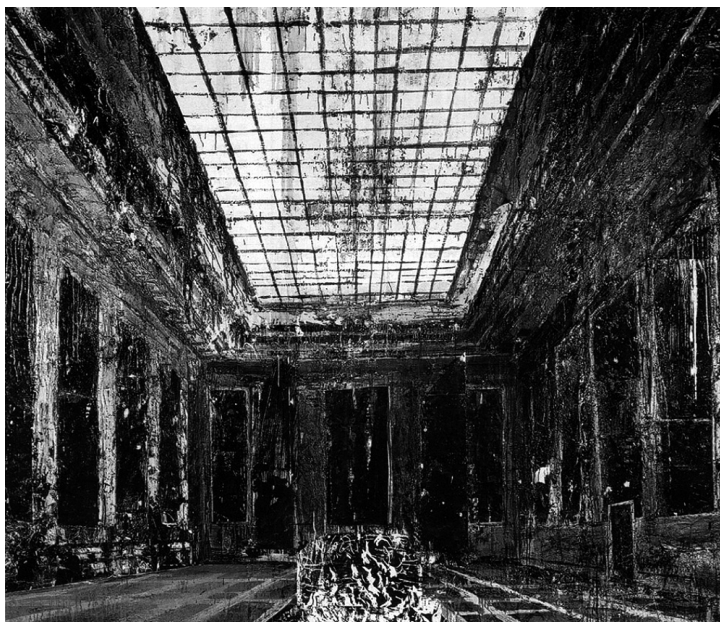


Yves Klein, detalhe de *Antropometrie*, 1960

Após a Segunda Guerra Mundial, a busca pela retomada do sentido da atividade artística se tornou uma questão crucial. Em vários artistas como Rauschenberg, Beuys, Yves Klein, e mais recentemente Kiefer e Richter, nota-se uma volta às origens, uma vontade de se reconciliar com a história – a arte aparece como uma genealogia. Segundo Plínio, a pintura surgiu ao se traçar um contorno sobre a sombra projetada de um homem; já num segundo estágio se inventou um método mais elaborado feito a partir de uma única cor chamada monocromo. Podemos de imediato associar esse texto às *antropometrias* de Yves Klein e aos seus monocromos I.K.B. (*International Klein Blue*), uma tinta feita a partir de um azul intenso que ele chegou a patentear. Klein resgata o poder simbólico da cor, seu azul flerta com o imaterial. Ele tem uma fascinação religiosa, e realiza um *ex-voto* com três monocromos para a igreja de Santa Rita de Cássia em 1961. Sua busca por uma zona imaterial o leva a expor o vazio de uma galeria. Portanto, ele não está mais interessado em investigar a relação entre as cores, mas como uma única cor se apresenta de forma diversa nos materiais, como a cor interage nos corpos. Em *Antropometrie*, por exemplo, os corpos de várias mulheres são impregnados por esse azul e são posteriormente impressos em uma tela. O ato pictórico em si é performático, sem tocar na tela Klein rege o movimento das mulheres ao som de uma orquestra. Essa nova imagem é impressa na tela como uma imagem fantasma. Elas remetem às primeiras pinturas rupestres, as imagens primordiais do homem.

Na década de 1980, essa relação primordial com a história aparece diretamente na obra Anselm Kiefer, que foi aluno de Beuys e que busca, assim como seu mestre, resgatar o lugar do artista diante da traumática história alemã. De maneira provocativa ele se fotografava fazendo a saudação nazista em várias localidades. Suas pinturas revelam um gesto denso. Kiefer utiliza

vários materiais que carregam consigo uma história como, por exemplo, o chumbo e a palha. Através da colagem de diversos materiais sobre a tela ele desafia as convenções da pintura plana com uma perspectiva vertiginosa. Mas ao aplicar sobre fotografias de paisagens que ressuscitam o romantismo alemão, materiais como o chumbo, plantas, areia, ele faz da paisagem uma terra arrasada. Não há mais espaço para o cultivo do centeio como em Van Gogh e Millet. O artista busca uma grandiosidade operística, uma obra de arte total, preconizada por Nietzsche e Wagner. Resulta daí a imensa resistência à sua obra na Alemanha, pois ele mexe com os fantasmas da história alemã.



Anselm Kiefer, *Innenraum*, 1981

Por outro lado, pintores como Sigmar Polke e Richter, oriundos da Alemanha Oriental, falam das contradições de realizar uma pintura figurativa advinda de uma prática acadêmica na Alemanha Oriental com o mundo de consumo do Ocidente. De fato, naquele período, tínhamos a sensação evidente que estávamos vivendo um momento histórico com a queda do Muro de Berlim e que seus artistas, cada um a seu modo, podiam fazer uma pintura que falasse de seu tempo. Na Itália, durante o mesmo período, a história aparecia sem essa perspectiva crítica e muitos de seus artistas, como na chamada transvanguarda italiana, faziam alusões ingênuas sobre o passado glorioso italiano. Os artistas da arte povera, por outro lado, conseguiram conciliar com primor uma reflexão sobre a história ao mesmo tempo em que ampliavam os horizontes da arte ao empregar novos materiais. Atualmente, vemos um novo revival da pintura da Alemanha com os artistas de Leipzig, que fazem apologia direta de uma arte acadêmica com certa ironia sarcástica, mas que não

tem, a meu ver, uma visão crítica da pintura e uma reflexão sobre o sentido da história. Resulta daí simplesmente uma pintura acadêmica mal realizada.

Na América, com sua história mais recente, os pintores que não são imigrantes não sentiram tanto o peso da tradição, mas também recorreram, de certa forma, à História



Detalhe da obra *Rebus* de Rauschenberg com reprodução da *Vênus* de Botticelli, 1955

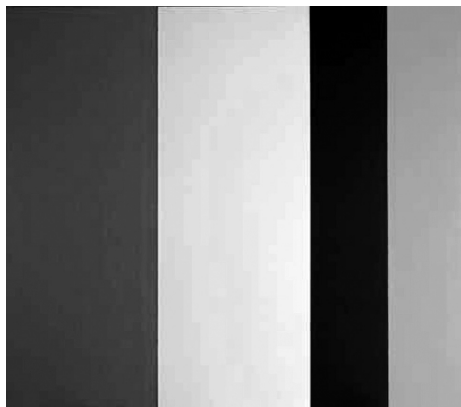
da Arte para reencontrar uma dimensão crítica. Talvez por esse motivo artistas como Cy Twombly e Rauschenberg fizeram uma viagem de formação à Europa quando eram jovens, sendo que o primeiro jamais retornou do Velho Mundo.

Brice Marden foi um dos poucos pintores contemporâneos que investiram no caráter expressivo de cada matiz cromático. As cores aparecem como uma revelação em seus quadros: *Conturbatio, Cogitatio, Interrogatio, Humiliatio, Meritatio* (título de uma série de pinturas de 1978) são os momentos que fazem parte da Anunciação à Virgem. A diferença de atitude da Virgem no decorrer da Anunciação era facilmente reconhecida por um homem razoavelmente culto durante o Renascimento. Mas, atualmente, se não fosse o livro de Baxandall¹, não seríamos capazes de captar a sutileza de cada gesto. As pinturas de Marden são como um mistério que só pode ser revelado a um olhar iniciado. Há nelas um jogo sutil de cores que



Piero della Francesca, *Anunciação*

¹ Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford Press, 1972.



Brice Marden, *Meritatio*, 1978

só pode ser percebido com tempo. Os pigmentos são misturados com uma base de óleo e cera, de modo que a cor deve vencer a opacidade da cera para aparecer. Contudo, justamente por esta dificuldade, seus quadros apresentam em alto grau uma emoção contida.

A originalidade está, antes, na capacidade do

artista de transformar suas influências em uma linguagem nova, mas para isso ele não pode recusar este diálogo com a tradição. A relação da pintura com o passado ocorre na obra de Sean Scully muitas vezes a partir das fotografias que o artista faz de ruínas em Aran, uma ilha situada na Irlanda, em 2005.



Sean Scully, *Walls of Aran*, 2007

Observamos em suas pinturas uma variação entre linha, cor, forma, espaço, que não é apenas de ordem compositiva, é uma experiência poética. Por isso é que seus quadros nunca são previsíveis, pois surgem de uma experiência sempre renovada do exercício da prática da imaginação. Embora utilize um esquema aparentemente repetitivo, as formas geométricas possibilitam sempre novas experiências pictóricas, parecem desgastadas pelo contato com o mundo e revelam sempre rastros de luz contidos nas suas frestas. Como afirma Sean Scully,

fazer uma cultura destituída da sua própria história é algo potencialmente perigoso, como não saber nada sobre o Partenon, bem como do nascimento da democracia, do iluminismo, da revolução industrial e do holocausto. É uma forma pura de exploração capitalista. Há tantos Kunstballes no mundo atualmente, há tanta gente procurando preenchê-los com coisas que chamam a atenção, sem nenhuma reflexão sobre se elas serão interessantes em seis meses e quanto mais em seis anos.²

A inserção da pintura nesse contexto sempre é problemática, e muitas vezes as obras só ganham espaço à medida em que legitimam uma denominação *a priori*: arte latino-americana etc. Noutros casos, além das demarcações geográficas, a história aparece também como uma espécie de clichê. Muitas obras recorrem a um universo de citações sem assumir uma posição crítica. Instaura-se no cenário contemporâneo uma antinomia entre uma defesa radical do modernismo formalista e um ecletismo histórico, que só parece se dissolver se formos capazes de rever nossos preconceitos e nos atermos mais às particularidades poéticas de cada artista.

² SCULLY, S. Journal *Contemporary Art*. In: jca-online.com/scully.html

26 Marco Giannotti

Esta discussão não se resume ao âmbito da pintura. Basta olhar para uma imagem de um vídeo de Bill Viola para perceber como ele consegue impregnar suas imagens com uma dimensão temporal que nos leva de volta ao Renascimento.



Bill Viola, *Emergence*, 2001

Atualmente, com a globalização no meio das artes a pleno vapor, podemos encontrar várias culturas, com diferentes tradições históricas, em um mesmo lugar. A questão que devemos nos colocar é se os museus, bienais e feiras de arte não procuram homogeneizar essas diferentes histórias numa única perspectiva. Acreditar em uma história com um único sentido não seria uma mera ilusão?

2

Cor e espaço



Peter Halley, *Bilder der 90er Jahre*, 1999

Uma grande conquista moderna foi ter encontrado o segredo da expressão pela cor.

Matisse

O espaço contemporâneo na pintura surge como desdobramento do espaço moderno ou como ruptura? Difícil discorrer sobre tema tão vasto e que foi bem analisado por Alberto Tassinari no livro *O espaço moderno*. Pretendo realizar aqui algumas

considerações sobre a relação diferencial que se estabelece entre o espectador e a pintura a partir da década de 1960; um breve retrospecto merece ser feito.

A partir da arte moderna, há uma tendência na pintura em colocar o espaço virtual em choque com uma nova forma espacial calcada na superfície da tela. Esse jogo se efetiva no espaço real, onde a pintura aparece como fragmento do mundo. Esse novo espaço tem a superfície como ponto de apoio. Na arte moderna, segundo Greenberg, o aspecto óptico tende a se acentuar ainda mais: “A pintura abstrata mais recente tenta consumir a insistência dos impressionistas no óptico como o único sentido que uma arte completa e plenamente pictórica pode invocar”.

Para o crítico, as obras modernas cada vez mais parecem feitas no olho e para o olho:

A planaridade para a qual a pintura modernista se orienta jamais poderia ser absoluta. A sensibilidade exacerbada do plano da pintura pode não mais permitir a ilusão escultural, ou o trompe-l'oeil, mas permite e deve permitir a ilusão óptica. A primeira marca feita numa tela destrói sua planaridade literal e absoluta, e as configurações de um artista como Mondrian continuam sugerindo um tipo de ilusão de terceira dimensão. Só que agora se trata de uma terceira dimensão estritamente pictórica. Enquanto os grandes mestres criaram uma ilusão de espaço em profundidade em que podíamos nos imaginar caminhando, a ilusão criada por um pintor modernista permite apenas o deslocamento do olhar; só é possível percorrê-la, literal ou virtualmente, com os olhos.³

Enfatizar a bidimensionalidade pura e simplesmente pode resultar num gesto dogmático, portanto, acadêmico, sem falar na perda desta condição ambígua da pintura em afirmar uma

³ GREENBERG, Greenberg e o Debate Crítico, *Pintura Modernista*, Rio de Janeiro, Zahar, 1996, p. 106.

dimensão imaginária que sempre é negada pelo real. A bidimensionalidade é uma ideia. É curioso notar como Clement Greenberg, o próprio formulador dessa teoria, em nenhum momento afirma que a bidimensionalidade é um dogma:

A bidimensionalidade, para qual a pintura moderna se orienta, não pode jamais ser completa (...) A arte moderna não participa do caráter de uma demonstração. Nenhum artista esteve, ou ainda está, consciente dessa tendência, e nenhum artista poderia trabalhar com sucesso estando dela consciente.⁴

Steinberg, que sempre criticou essa postura dogmática, mostra que a tensão entre o potencial ilusório e a superfície da pintura sempre esteve presente nos últimos seiscentos anos.⁵ A conquista da superfície pictórica fez com que o espaço virtual se tornasse incômodo para o artista. Como lidar com a questão da profundidade sem fazer concessões ao espaço virtual?

A pintura se torna um fragmento real do espaço. Ao invés de reproduzir uma atmosfera em um espaço virtual, abre-se a possibilidade de se criar um ambiente a partir da superfície da tela. Essa experiência, ao invés de empregar-se da perspectiva linear, recorre à cor para produzir uma nova forma espacial. O *Atelier vermelho* de Matisse, de 1911, por exemplo,

foi um marco na libertação moderna da cor, alcançava-se ali pela primeira vez a dimensão planar mediante a força de estruturação da cor. O espaço transformava-se em pulsação, inconstância, no mesmo lance adquiria uma nova potência lógica, deixava de ser um a priori, ponto pacífico, para emergir vivo e descontínuo, na vibração da luz.⁶

⁴ Idem, p. 104.

⁵ STEINBERG, L. *Outros Critérios*, apud *Clement Greenberg e o Debate Crítico*, op. cit., p. 193.

⁶ BRITO, Ronaldo. Catálogo da exposição *Desvio para o vermelho* de Cildo Meireles, Museu de Arte Contemporânea, São Paulo, 1979.



Henri Matisse, *Atelier vermelho*, 1911

Matisse nesse quadro coloca definitivamente a cor antes da forma, pois os objetos são envolvidos por um vermelho (a cor do espaço). Como ele mesmo afirma: “As cores não existem e, todavia, existem”. A cor é utilizada na sua qualidade aparente, como um fenômeno. Nos vitrais de sua capela, o amarelo em um vidro transparente difere daquele que está em um vidro opaco, e, embora tenham o mesmo matiz, são cores substancialmente diferentes. Já as cores que se manifestam através dos vidros são totalmente distintas daquelas que se apresentam no ambiente: azuis, amarelos e verdes presentes nos vitrais se transformam quando projetados no piso. Em alguns momentos é possível notar manchas vermelhas (complementares – cores produzidas

na retina) ao lado das manchas verdes. Matisse utiliza em todo o ambiente da capela as cores de forma aditiva⁷, elas aparecem quando a luz do sol é projetada no vidro colorido. O aspecto efêmero das cores é intensificado ao máximo nesse jogo entre o vitral e o ambiente. Os desenhos (com uma austeridade dominicana) aplicados na parede são continuamente animados por esse jogo entre cor e luz. É compreensível que ele considere a capela como o resultado de toda uma vida de trabalho. Matisse introduz na arte moderna uma intensidade luminosa presente apenas nos vitrais de algumas catedrais da Idade Média. “Voltemos a Vence: não se pode introduzir vermelho nessa capela, todavia, esse vermelho existe e existe por contraste de cores. Existe por reação no espírito de quem observa”.⁸ Cria-se um jogo entre a obra e o nosso espaço circundante. O espectador torna-se cúmplice nesse jogo onde “uma percepção deve conduzir imediata e diretamente a outra percepção”⁹, como num filme, onde a nossa retina nos proporciona a sensação de um movimento constante a partir da sequência de fotogramas.

⁷ Na síntese aditiva, a intensidade luminosa cresce à medida que os raios de luz cromáticos se misturam até produzir a luz branca. A luz advém de uma fonte luminosa, como nesse caso em que a luz do sol é projetada através dos vitrais no chão. A mistura é subtrativa quando o efeito cromático surge com a luz refletida (a mistura de cores atinge apenas um cinza-escuro, com menor intensidade de luz do que no caso anterior). Pigmentos e tintas refletem a luz, quando são misturados produzem sempre uma síntese subtrativa. A frase de Matisse está em *Escritos e Reflexões sobre Arte*, Ulisseia, Lisboa, p. 262.

⁸ Idem, p. 264.

⁹ Idem, p. 164.

3

O lugar do observador



Yves Klein, *Le saut dans le vide*, 1960

*Sou o pintor do espaço,
para pintá-lo, coloquei-me
no seu lugar, no próprio
espaço.*

Yves Klein

A integração da obra com o espaço do mundo aparece de modo sistemático na pintura com o expressionismo abstrato, quando a cor efetivamente parece sair da tela e invadir o espaço. As pinturas são de grande formato, de modo que o espectador perde o olhar analítico, centralizado, sendo obrigado a estabelecer uma relação física com

o quadro. Uma nova concepção de forma passa a ser expressa através da cor: manchas cromáticas, dos mais variados matizes, desafiam a geometria e escapam da tela. Recusando o aspecto volumétrico criado por contrastes de valor (*chiaroscuro*), as cores parecem pulsar no espaço à medida que se expandem ou se contraem. A pintura cria um campo de experiência, um espaço existencial; não cabe mais ao artista descrever um mundo dado, mas transformá-lo a cada instante. A percepção não deve ser mais contemplativa, e sim ativa. O espaço não se constitui mais exclusivamente através de contrastes de cores presentes na superfície da tela, não é visto como uma realidade em si, mas como algo que surge a partir da experiência humana. Cria-se desse modo uma sensação física que escapa da superfície do quadro: “um ambiente”.¹⁰ Cada vez mais a superfície da tela confunde-se com a parede. O espaço que a pintura define não é para além, mas para aquém da superfície pintada, como os mosaicos das igrejas bizantinas que colorem o ar do vão arquitetônico.¹¹ Essas pinturas procuram criar um lugar.



Barnett Newman fotografado por Ugo Mulas, 1965

¹⁰ “Um quadro de Rothko não é uma superfície, é um ambiente”. Argan, *L'Arte moderna*, p. 626.

¹¹ Argan, *op. cit.*, p. 720.

Newman chega ao ponto de negar a ideia de ambiente a fim de afirmar a radicalidade desse novo lugar que a pintura oferece. Esses artistas não estão fazendo apenas uma pintura para o ambiente, pois buscam revolucionar a nossa relação com o espaço circundante: um lugar diferente do ambiente em que nos encontramos. Essa nova abordagem do espaço que transcende o formato das pinturas nos faz pensar, antes de tudo, na nossa real dimensão (escala). A cor não é um fim em si mesmo para esses artistas, pois a sua utilização visa criar uma nova medida entre o observador e o espaço circundante: “O artista europeu está preocupado com a transcendência dos objetos, enquanto o artista americano está preocupado com a realidade da experiência transcendental”.¹²

Os exemplos Matisse, Rothko e Newman, grandes pintores coloristas do século XX, recolocam-nos a questão de encontrar um lugar específico para a pintura. Ao invés de disporem apenas obras dispersas em museus, a pertinência de seus projetos fez com que museus fossem criados para abrigar a especificidade de suas obras.

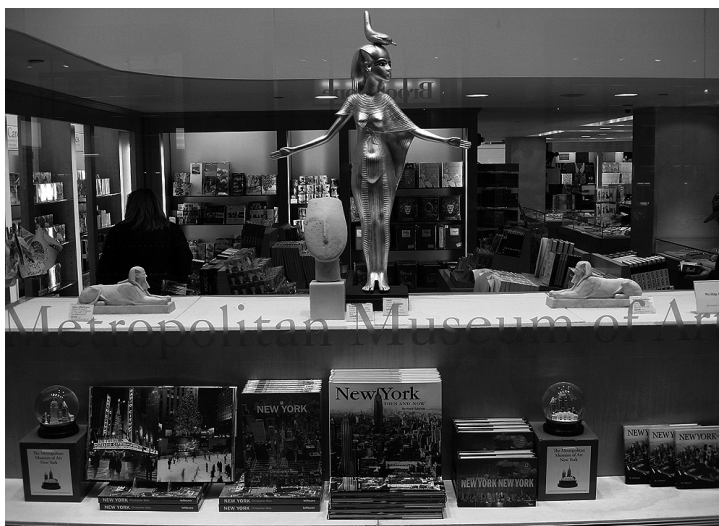
Yve-Alain Bois nos diz que Courbet foi o primeiro artista que, ao pressentir uma progressiva mercantilização da obra de arte, posicionou-se contra a montagem fragmentada e dispersa de suas obras durante a exposição universal de 1855. Ali as obras de artes eram expostas como máquinas em busca de uma medalha de ouro. Num ato de rebeldia, Courbet reúne suas obras em um pavilhão independente; assim conquistava a liberdade, e salvava a independência da arte.¹³ Esse movimento de independência frente aos salões e ao mercado foi levado adiante pelos impressionistas em suas exposições independentes.

¹² NEWMAN, B. *Resposta a Clement Greenberg*, in *Greenberg e o debate crítico*, op. cit., p. 153.

¹³ BOIS, Y. *Painting as a Model*, Chicago: MIT Press, p. 34.

Talvez nunca se tenha discutido tanto sobre a construção de novos espaços destinados às artes. Desde a década de 1950, capelas especialmente concebidas por artistas – como no caso de Matisse em Vence e Rothko em Houston – foram criadas. Cada vez mais arquitetos de renome projetam novos museus em todo o mundo. No Brasil, temos projetos como a Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre; o projeto premiado de Álvaro Siza; o novo espaço da Maria Antônia em São Paulo, projeto do grupo Una; o Museu de Niterói de Niemeyer; a reformulação da Pinacoteca e da Oca e a construção do Museu Brasileiro de Escultura, em São Paulo, por Paulo Mendes da Rocha.

Quais seriam os motivos para essa nova corrida para abrigar a arte? Pois se desde Lascaux houve sempre uma integração da obra com o espaço arquitetônico, visto que essa integração entre arte e arquitetura sempre ocorreu, quais seriam os motivos para essa nova febre? Durante o Renascimento, a pintura se desprende do seu espaço religioso e passa a ter maior capacidade de circulação quando os pintores abandonam o suporte de madeira e passam a utilizar a tela. O Louvre, que abre suas portas para o público de forma permanente durante a Revolução Francesa, se enriquece com o espólio confiscado dos nobres bem como pelas conquistas napoleônicas. Fortalece-se a figura do colecionador, que procura expor objetos de tempos e lugares diversos em um espaço contínuo. Atualmente, o espaço arquitetônico do museu tem um papel decisivo na maneira como a obra é apresentada. Resta saber se com esses novos projetos busca-se resgatar de alguma maneira um espaço diferenciado, extracotidiano que assegura a credibilidade da obra. Muitas vezes, a arquitetura tende a ocupar o lugar da obra de arte, pois se torna um grande atrativo comercial. O caso do Museu Guggenheim em Bilbao é paradigmático, na medida em que ele reconfigura uma área decadente, alavancando novos investimentos imobiliários e comerciais.



Vitrine da loja do Metropolitan Museum no Rockefeller Center, Nova Iorque

Walter Benjamin já nos alertava que a partir do momento em que a obra de arte se tornasse reproduzível, ela perderia sua aura, ou seja, seu espaço originário. A obra fica ao alcance de todos nós. O museu se transforma em uma grande vitrine, a obra cada vez mais é feita para ser exibida. O museu nivela todos os estilos, o objeto é destituído de sua função religiosa ou prática, torna-se imagem em uma vitrine.

A inserção do objeto artístico em um museu torna-se um ato artístico. Broodthaers se apropria de uma concepção museológica do século XIX para questionar a natureza de cada meio. Na sua célebre mostra na Documenta de Kassel de 1972, ele nos diz: “Esse museu é uma ficção, ele pode, por um momento, desempenhar o papel de uma paródia política de eventos artísticos e, em outro, de uma paródia artística de eventos políticos”.

Ele joga justamente com a dubiedade da reprodução fotográfica de uma obra de arte e se pergunta em que medida é possível catalogar essa reprodução como arte. Ela conserva ainda uma dimensão artística ao ponto de ser plausível fazer um museu de reproduções?

O museu se torna uma verdadeira empresa de vender cópias. Grandes exposições de arte estão sendo feitas a fim de promover uma reaproximação do público com a arte moderna. Infelizmente, cada vez mais a qualidade de uma exposição é medida pelo fluxo de público e não pela qualidade intrínseca das obras. O método utilizado para promover a reaproximação entre a arte e o público tem sido criar uma curadoria. Ou seja, o crítico de arte, antes responsável por uma interpretação da obra de arte acabada, começa a determinar a maneira de como ela deve ser exibida.

Como afirma Sean Scully, para continuar a apreciar uma pintura, o observador

*tem que lutar agora em busca de sua própria dimensão humana, o que anteriormente não era necessário; isso é uma coisa devastadora a ser admitida. A arte não apresenta mais um santuário como antigamente. Ela o pode, mas você tem que lutar por isso, pois o inimigo já está dentro das paredes... penso que a resistência é componente muito importante para a cultura. Sem essa capacidade humana de resistência, de ser minoria, não se pode recuperar nada.*¹⁴

A partir dos anos 1960, há uma reviravolta na maneira como a obra interage com o observador. Se, durante o modernismo, as obras parecem ser autossuficientes e revelam a presença de um sujeito criador, surge a partir dos anos 1960 um “novo

¹⁴ SCULLY, S. *Writings*.

modelo do sujeito, não transcendente, entrópico, dividido e descentralizado”.¹⁵ Fried, muitas vezes, com razão, deplora a “teatralização” das artes plásticas, ou seja, quando a obra não parece mais se sustentar mediante suas qualidades intrínsecas (qualidades ópticas puras) e só adquire significado na medida em que o espectador adiciona à obra sua experiência tanto temporal como espacial. Efetivamente, muitas instalações se tornaram tão teatrais que acabaram se diluindo em performances efêmeras. Ao se contrapor a uma experiência visual que se desenrola no tempo do espectador e que torna a arte “teatral”, Fried se apóia em certas obras que buscam uma autonomia e aparecem de imediato para o espectador. Essas obras, segundo Fried, reiteram um presente instantâneo, como se não tivessem duração, algo que entra em choque com sua própria objetividade (*objecthood*). Embora radicalmente abstratas, portanto, nada teatrais, muitas dessas pinturas, como as de um movimento chamado *hard edge*, são tão áridas que parecem expulsar o olhar. Os artistas que buscam uma arte “resistente” à interferência do espectador muitas vezes criam obras que resultam num formalismo vazio. A experiência estética ou contemplativa torna-se nesse caso rarefeita, pois não há nenhum mistério a ser desvendado, tudo parece já decifrado de antemão. Fried recentemente fez uma reavaliação crítica do seu pensamento, reconhecendo que a arte caminhou para um sentido oposto daquele que ele tinha previsto.

As obras de vários artistas dos anos 1960 incorporam essa nova concepção visual, de modo que a mediação entre a obra e o ambiente não é mais exclusivamente feita pelo olho, mas também pelo corpo inteiro. Na arte contemporânea, a relação entre a obra e o observador se transforma por completo. O

¹⁵ FRIED, M. *Art and Objecthood*, MIT Press, p. 46.

espaço não é mais concebido como um espaço ideal, *a priori*, uma forma pura da intuição a ser preenchida, mas como algo que deve ser concebido como um processo, um espaço aberto a novas experimentações.

Rauschenberg desempenha um papel fundamental nesse período. Segundo ele, o pintor deveria trabalhar no espaço entre a arte e a vida. Curioso é que mesmo sendo um aluno rebelde de Albers no Black Mountain College, um dos motes da vanguarda reapareçam com tanta vitalidade. Rauschenberg trabalhou muitos anos juntamente com John Cage e Merce Cunningham, com os artistas de vanguarda em música e dança, ele inventou o conceito de performance tão em voga atualmente.

Ao chegar ao limite da pintura, Hélio Oiticica busca superar as barreiras entre o subjetivo e o objetivo. A própria noção de obra é questionada. A nossa estrutura perceptiva como um todo passa a determinar o elo de significação entre a obra e o espectador. Esse elo não se faz apenas mediante uma relação visual, implica em um embate corpóreo entre o observador e a obra. A respeito dos penetráveis de Hélio Oiticica, Mário Pedrosa nos diz:

Invadia-se de cor, sentia o contato físico da cor, ponderava a cor, tocava, pisava, respirava a cor... o contraste simultâneo das cores passa a contrastes sucessivos de contato, da fricção entre o sólido e o líquido, quente e frio, liso e rugoso, áspero e macio, poroso e consistente... ele reduziu a cor a puro pigmento".¹⁶

Em *Parangolés*, ele busca uma relação do corpo com o ambiente cada vez maior. É o corpo que se transfigura em obra, que sofre a intervenção do artista. A obra de arte se torna para

¹⁶ OITICICA, H. *Aspiro ao grande Labirinto*, Rio de Janeiro: Funarte, 1988, p. 11.

Oitocica um motivo para se agir no mundo. Ao se tornar um meio de ação, a obra passa a ser uma forma de comportamento. Fazer arte se torna um processo, onde o que importa é uma ideia a ser seguida.¹⁷ A vivência total da cor acaba por desmaterializá-la na medida em que a cor passa a ilustrar um ato artístico (impregnar os objetos) que se torna independente da obra.

¹⁷ Idem, p. 87.

4

Colagem e fragmentação

*Maraviloso como o encontro fortuito
de uma máquina de costura com um guarda-chuva
em uma mesa de dissecação.*

Lautréamont.



Frank Stella, *Severinda*, 1995

Frank Stella claramente faz uso da colagem para criar novas relações pictóricas. Sua obra, como a de muitos artistas contemporâneos, remete a uma prática que entrou para o mundo da arte em torno de 1912 com Picasso e Braque. A esse respeito Picasso certa vez disse que:

O papier collé foi realmente o cerne da descoberta, mesmo se, esteticamente, os quadros cubistas possam ser mais valorizados. Um dos pontos fundamentais do cubismo visava deslocar a realidade: ela não estava mais no objeto, mas na pintura... O objetivo da colagem era de mostrar que materiais diferentes poderiam entrar na composição para se tornar uma realidade no próprio quadro, uma realidade distinta da natureza. Tentamos nos livrar do trompe-l'oeil a fim de chegar ao trompe l'esprit.

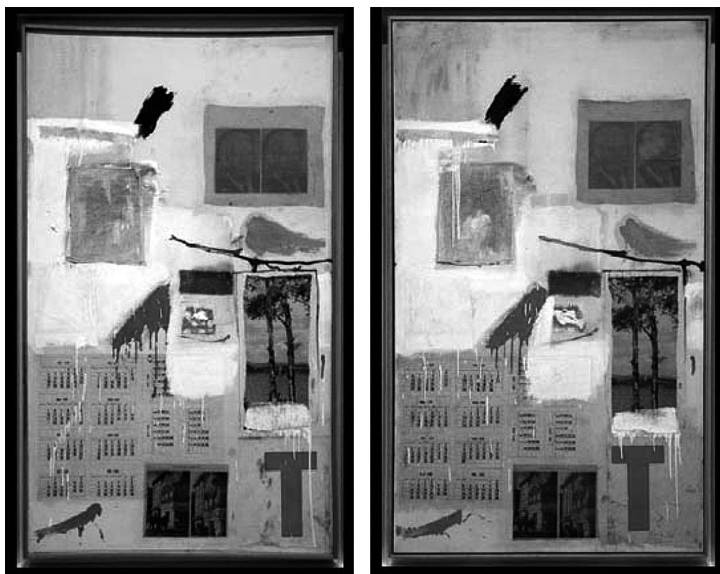
Em um quadro cubista podemos, com algum esforço, reconhecer uma série de imagens familiares: jarros, guitarras, frutas, retratos. Mas sequer por um instante podemos exigir do artista um compromisso com a representação natural das coisas ao nosso redor. A pintura salienta o seu caráter construtivo, fala de si mesma, em vez de falar sobre o mundo ao nosso redor. A partir do cubismo, a obra de arte é concebida como realidade concreta e material em detrimento da representação e da aparência: a pintura não visa mais a impressão do objeto, mas é em si um processo de construção do objeto. Vários movimentos derivaram dessa técnica, como o construtivismo ou a arte concreta. Segundo Picasso, a grande novidade não foi a invenção do cubismo, mas da colagem, pois é ela que torna possível romper com uma espacialidade derivada da perspectiva. A colagem demarca a passagem do cubismo sintético para o analítico, ou seja, substitui uma análise formal que decompõe os objetos linha por linha, plano por plano, e pensa o espaço a partir dos seus elementos mínimos, para uma pintura que passa

a juntar, sintetizar, colar estes elementos em uma nova composição. Com essa nova técnica é possível obter novos arranjos espaciais a partir da fragmentação e da justaposição de diferentes materiais na superfície da tela. Novos horizontes surgem para a arte moderna com esse novo raciocínio construtivo. Mediante a utilização de materiais até então alheios à arte como jornal, terra, vidro, a colagem alimentou a fusão entre a alta cultura e o popular. Ao invés de criar imagens originais a partir da tela em branco, o artista passa a manipular imagens pré-existentes. O mito romântico do artista criador de uma imagem única é assim colocado em xeque. Surge daí uma investigação sobre a natureza do signo, sobre os elementos específicos da pintura como linguagem. Ao invés de copiar a realidade, a colagem permite a incorporação de pedaços de mundo na própria obra.

A dimensão autoral do artista é claramente posta em xeque no cubismo por Picasso e Braque, a tal ponto que muitas vezes fica difícil distinguir uma obra de outro. Há uma dialética entre expressão e construção, subjetivo e objetivo, transcendência e literalidade, forma e conteúdo, consciente e inconsciente. Na pintura, a expressão não é uma duplicação do que é subjetivamente sentida, a expressão é o contrário da expressão de alguma coisa. Na arte contemporânea, é cada vez mais difícil julgar uma obra pela dimensão expressiva do sujeito criador.

A colagem volta a ter um papel decisivo em meados da década de 1950 quando Rauschenberg, talvez influenciado por Kurt Schwitters, passa a utilizar a colagem como uma forma de se opor ao expressionismo abstrato, suas obras buscam ser figurativas e não expressivas, impessoais. Ele retoma assim a figuração a partir da fotografia e procura dissolver o mito romântico do artista expressionista. Em busca de outros critérios para definir a maneira como a concepção do espaço pictórico é repensada, Steinberg afirma que a partir dos anos 1960 vários

artistas buscam para a pintura uma nova forma de configuração espacial, não mais virtual, mas operacional. Segundo ele, quando o pintor passa a produzir quadros na posição horizontal, não mais vertical, ele explicita o processo, o fazer, e não mais apenas a imagem do quadro como prolongamento de uma janela virtual. Segundo ele, o plano vertical da pintura renascentista está relacionado com o ver, o horizontal, com o fazer.¹⁸ O espaço pictórico não é mais concebido como uma janela transparente, mas como superfície construída por operações artísticas.



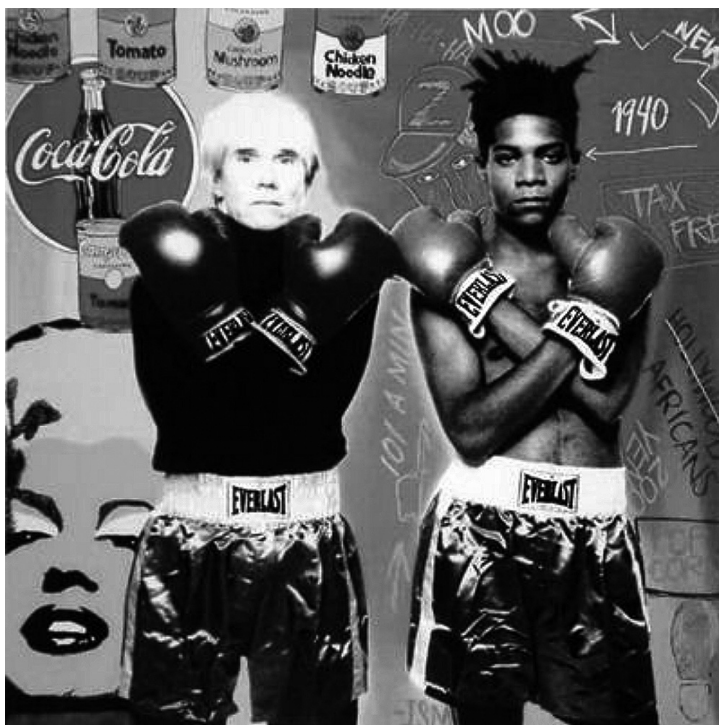
Robert Rauschenberg, *Factum I e II*, 1957

¹⁸ STEINBERG, apud GREENBERG, op. cit., p. 205.

Nesse célebre conjunto de obras, *Factum I e II*, Rauschenberg claramente põe em xeque o conceito da originalidade. Até onde uma obra se destingue da outra? Não bastam critérios exclusivamente visuais, que buscam indícios expressivos na obra, para garantir a originalidade de uma obra frente à outra. Esse processo se acentuou ultimamente com o advento das novas tecnologias, como o computador, pois, hoje em dia, é possível manipular imagens com uma incrível facilidade. Frederic Jameson caracteriza a pós-modernidade como a saturação total do espaço cultural pela imagem, ou pela propaganda, meios de comunicação, ou espaço cibernético. Essa saturação da imagem na vida social e cotidiana faz com que a experiência estética esteja atualmente em qualquer lugar, expandindo-se culturalmente, o que não apenas torna o trabalho individual problemático, como também esvazia a próprio conceito de autonomia estética¹⁹. A utilização de imagens está cada vez mais rápida e fragmentada. A colagem, que revolucionou a arte moderna, aparece de forma mais contundente na pintura recente. Colar e juntar é algo que fazemos o tempo todo com o computador. Se a arte moderna foi profundamente influenciada pelo cinema, creio que a arte contemporânea tende para o computador com sua incrível capacidade de transformar as imagens. A questão que se coloca é: como a pintura pode ser vista neste novo mundo?

Muitas obras contemporâneas jogam com a colagem como uma maneira de dissolver a noção da autoria. No final da vida de ambos, Basquiat e Warhol fizeram quadros em conjunto, é interessante notar como a atitude de um desafia a do outro. Warhol celebra o mundo da propaganda numa instância idealizante, a marca é um ícone, já Basquiat utiliza o recurso do grafite, da saturação urbana, para colocar o sentido das imagens em xeque.

¹⁹ KRAUSS, R. *A voyage on the North Sea*, MIT Press, p. 56.



Warhol e Basquiat

5

Imagem e conceito

Uma análise sobre a questão da percepção da obra de arte no século XX nos remete inevitavelmente à questão da linguagem. A presença da literatura nas artes parece ter se transformado por completo. Para entender a pintura contemporânea, é preciso analisar as transformações ocorridas na relação entre a imagem e a palavra. Alguns aspectos dessa relação, principalmente no que tange à formulação de uma escrita poética, serão tratados a seguir.

Quando o artista se vê livre das convenções do naturalismo ele pode pensar na especificidade de seu meio de expressão, refletir a respeito de uma pintura sempre ser feita sobre uma superfície bidimensional, seus instrumentos básicos serem desenho e cor. Vimos como na arte moderna a superfície da tela



Renné Magritte, *Isto não é um cachimbo*, 1926

não é mais concebida como meio transparente e virtual, mas como terreno de experimentação contínua. Nesse caso, o desenho de uma letra escrita vale tanto quanto o contorno de um rosto, uma mancha cromática pode valer por si mesma, a pintura é uma forma de linguagem específica e autônoma.

Na arte moderna, a articulação entre a imagem e o texto vive uma verdadeira revolução, uma revolução que pode ser vista hoje em dia em qualquer revista ou *outdoor* de nossa cidade: as palavras deixam de evocar seus respectivos conteúdos e passam a valer por si mesmas como elementos gráficos expressivos. Ao se liberar do compromisso narrativo a palavra se torna, para a arte moderna, apenas uma imagem ou um desenho. Não evoca nada além de si mesma, da sua presença material. Um desenho passa a ser visto antes de tudo como desenho e não como representação de algo. Ao romper com o naturalismo, os artistas passam a entender a visão como processo (e não apenas um mecanismo passivo de captação de imagens) mediado pela cultura, pela palavra, pela memória. Artistas como Marcel Duchamp realizam uma crítica ao olhar retiniano, e questionam qual será o lugar que uma obra de arte deve ocupar no mundo moderno. Cores e formas são entendidas como uma operação construtiva que se distancia de um referente visual previamente estabelecido. Fazer arte implica, portanto, em uma operação mental. Segundo Duchamp, finalmente a pintura está pronta novamente para suscitar outros tipos de associações não puramente visuais.

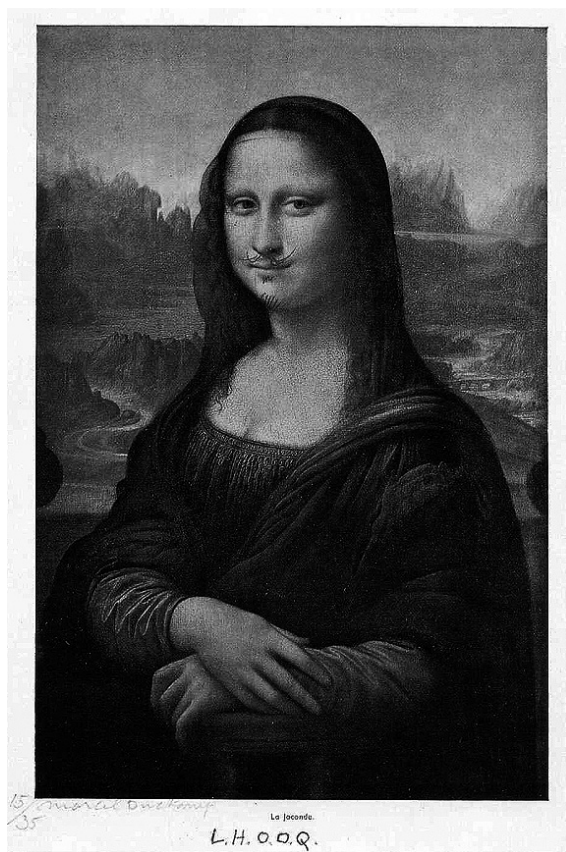
Já se sabe que a partir do século XIX as obras passaram a contar cada vez mais com a participação do observador, ou seja, com a capacidade do espectador de completar o seu sentido. Isso não significa que o observador interprete a imagem apenas segundo o voo da sua imaginação. O artista sempre parte de certas regras que induzem o espectador. Ao fazer uma crítica da pintura como retiniana, como algo que poderia se realizar apenas

no olhar do observador, Duchamp explicita os códigos inerentes a qualquer apresentação de uma imagem. Ele escolhe títulos de tal maneira que estes o impedem de situar seus quadros numa região familiar. Estabelece novas relações entre palavras e objetos. Uma palavra pode tomar o lugar de um objeto na realidade. Uma imagem pode tomar o lugar de uma palavra numa proposição.²⁰ Esses dois planos se tornam evidentes à medida em que não correspondem entre si: *LHOOQ* não corresponde à imagem da *Monalisa*, do mesmo modo que o título *Nu descendo a escada* evoca questões que estão além da imagem figurada. Duchamp opera, assim, em dois níveis, na linguagem e na imagem. O atentado em relação à *Monalisa* não está só em lhe impor bigodes, mas também em diminuí-la de tamanho e mostrar que estamos vendo uma reprodução. Existe imagem no mundo mais reproduzida do que a *Monalisa*? E, no entanto, essa imagem sempre guarda consigo um certo mistério que nos fascina. Será possível criar uma imagem original em um mundo tomado por reproduções? A operação artística está aqui antes em transfigurar o sentido da imagem já existente do que criar uma nova imagem original. Duchamp explicita o fato que o observador é antes de tudo um *voyeur*, por isso é que ele sempre recorre a metáforas sexuais como no caso de *LHOOQ*, quando a soletramos em francês.

Duchamp descobriu essa mudança do observador em relação à obra de arte. Segundo o artista, o aspecto retiniano da imagem tende a ser demais valorizado a partir do realismo: “Desde Courbet, acredita-se que a pintura é feita para a retina. Esse é o erro de todos. A pintura antes tinha outras funções; poderia ser religiosa, filosófica, moral”.²¹ Em sua obra final, *Étant donné*,

²⁰ FOUCAULT, M. M. *Isto não é um cachimbo*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973, pp. 20 e 47.

²¹ DUCHAMP, apud CABANNE, idem, p. 43.



Marcel Duchamp, *LHOOQ*, 1919

que permaneceu inédita até sua morte em 1968, Duchamp faz referência ao lado até então obscuro da obra de Courbet, notadamente suas obras eróticas, como, por exemplo, a célebre *Origem do mundo*, de 1866, que retrata apenas a região pubiana de uma mulher, quadro que Lacan guardava a sete chaves.

Em uma exposição retrospectiva de Courbet no Metropolitan Museum de Nova Iorque, em fevereiro de 2008, era possível ver dispositivos óticos como o estereoscópio, que cria ilusões óticas em três dimensões. As imagens eróticas ali presentes supostamente teriam influenciado Courbet e foram utilizadas posteriormente na concepção da grande obra final de Duchamp.

Sua crítica a autonomia da imagem pura retiniana se baseia no fato de que nossa percepção pressupõe articulação com a linguagem. Faz-se, desse modo, uma crítica radical à pintura como algo que se realiza exclusivamente na retina do observador. Essa articulação essencial entre imagem e palavra foi percebida por Duchamp e, a partir dele, vários artistas reiteraram o jogo entre texto e imagem justamente para não subsumir um a outro: os títulos são escolhidos de tal maneira a impedir situar meus quadros numa região familiar que o automatismo do pensamento acabaria por suscitar.²²

Ao introduzir no contexto da arte um mictório, um objeto técnico, reproduzível mecanicamente em série, Duchamp coloca questões estéticas além do objeto artístico, levando a arte para regiões mais cerebrais do que retinianas. A finalidade sem fim do objeto artístico se confunde com a obsolescência técnica da mercadoria.

Essa dimensão crítica, entretanto, desaparece quando o *ready made* vem a ser estetizado, contrariamente ao que pensava Duchamp, para o qual o *ready made* é, sobretudo, antiestético. A prática contemporânea, porém, o transforma num objeto *Kitsch* quando o repõe como algo reproduzido em série. Ao invés do estranhamento criado por um objeto fora do seu contexto, temos cada vez mais objetos que reiteram sua funcionalidade perdida:

²² MAGRITTE, R. apud FOUCAULT, M., *Isto não é um cachimbo*, idem, p. 47.

Aqui reside o nascimento do Kitsch, da antiarte. A pessoa ouve o que já sabe. Não se quer absolutamente ouvir diferente e ir a esse encontro como um encontro que abate a pessoa, mas a reafirma de modo pálido, isso significa o mesmo que dizer que aquele que está apto a captar a linguagem da arte percebe justamente a intencionalidade desse efeito. Todo Kitsch tem algo desse esforço em si, muito bem intencionado, benquisto, bem pensado e, entretanto, é isso que destrói a arte. Pois a arte só é algo quando necessita da própria construção do produto final, na aprendizagem do vocabulário, das formas e conteúdos, para que a comunicação realmente se realize.²³

Dessa forma, a arte somente fala de sua condição precária no mundo da mercadoria. Duchamp coloca a autenticidade ironicamente sob suspeita quando identifica o mictório pelo nome próprio fictício “*Rmut*”, onde a primeira letra pode ser lida como *A* ou *R*. A fim de satisfazer às necessidades do mercado, o artista hoje em dia é obrigado a resgatar o valor mítico de sua própria assinatura quando a coloca num objeto produzido em série.

Duchamp percebe rapidamente a transformação do observador em *voyeur* para o qual o prazer está em possuir a obra de arte. Em *Étant donnés*, o acesso à imagem tão-só se faz através de um olho mágico, como aquele colocado em uma porta para controle dos visitantes. Entretanto, o prazer inicial de ver secretamente a imagem pelo buraco do olho, desfaz-se quando o observador descobre que o corpo de uma musa (inspirada na *Origem do mundo* de Courbet) não passa de um manequim de louça. Cria-se uma espécie de jogo de inversões, pois a imagem se torna bidimensional na lente do olho mágico, enquanto a imagem virtual, no caso a mulher, é montada tridimensionalmente atrás da porta, ela é literal. Disposto de

²³ GADAMER, *L'Actualité du Beau*, Aix en Provence, França: Alinea, 1992, p. 78.



Marcel Duchamp, *Étant donnés*, 1946-1966

tal maneira a criar uma ilusão ótica, *Étant donnés* explicita os segredos da perspectiva. Nesse trabalho, tudo se desvela e se revela uma farsa: a mulher que aparece desnuda é um molde construído em três dimensões, mas pelo fato de somente poder ser visto através do olho mágico, aparece como uma imagem virtual. O que era objeto de desejo, a mulher de pernas abertas, transforma-se em uma experiência trágica, como no caso de *Casanova* de Fellini que, após seduzir tantas mulheres, acaba dançando com um manequim. Essa dimensão trágica foi, a meu ver, totalmente deixada de lado. Atualmente Duchamp se tornou o ícone de um tipo de arte onde qualquer objeto é passível de ser estetizado. O prazer erotizado diante de uma obra de arte se torna artigo de consumo imediato: o que interessa é rapidamente fazer com que o observador projete na obra suas sensações próprias. O espectador se transforma em uma espécie de narciso, buscando reflexos em um mundo reificado. Galerias se transformam em fachadas luminosas produzindo sensações a todo instante. O artista perde o monopólio de ser o construtor de imagens, cabendo-lhe antes de tudo redimensionar imagens *ready-mades*, em vez de fabricar imagens originais.

Johns foi profundamente influenciado pela crítica que Duchamp faz da maneira como vemos um objeto de arte. O que passa a constituir a obra não é mais o objeto em si, mas a maneira como nos preparamos para vê-la:

*O ato de ver uma obra de arte é transformado em ato de voyeurismo. Olhar não é uma experiência neutra: é uma cumplicidade. O olhar ilumina o objeto. O contemplador é um observador (...) Olhar é uma transgressão, mas a transgressão é jogo criador.*²⁴

²⁴ JOHNS apud CABANNE, idem, p. 12.

Faz-se, desse modo, uma crítica radical à pintura como algo que se realiza exclusivamente na retina do observador. A arte existe no interior de uma linguagem artística já desenvolvida. Ela se constitui agora mediante uma linguagem e um pensamento visual previamente estabelecidos. De certa forma, toda pintura explicita seus esquemas conceituais que moldam o nosso olhar.



Jasper Johns, *False Start*, 1959

Johns procura a todo instante questionar o que estamos vendo de fato, suas obras sempre se apresentam como paradoxos visuais. *False Start* é, a meu ver, o primeiro quadro onde Johns joga radicalmente com as diferentes maneiras de perceber as cores. Nessa pintura, manchas cromáticas entram em conflito com as palavras aplicadas sobre elas: Johns denomina de amarelo uma superfície azul, uma mancha vermelha tem o nome de laranja e assim por diante. A presença da cor na nossa sensação não mais corresponde ao significado da palavra aplicada. A identidade da cor é posta em xeque, pois dois critérios de identificação são utilizados simultaneamente, um se contrapondo ao outro. Essa atitude atinge seu ápice crítico com essa pintura de Johns, onde o conceito que define o que são as cores entra em choque com nossa capacidade de ver as cores. O resultado é aturdir e desqualificar nossa percepção. As marcas da fatura carregam uma camada espessa material que reitera a presença objetiva da superfície da tela, mas, ao mesmo tempo, reduz seu potencial expressivo pela sua opacidade pelo emprego da encáustica. A visão está imbricada com a palavra e o conceito no mundo contemporâneo. Johns procura a todo instante questionar o que estamos vendo de fato, suas obras sempre se apresentam como paradoxos visuais. *False Start* remete a um termo utilizado quando um cavalo refugia durante a corrida: é preciso recomeçar a largada quando o jogo está suspenso. Essa presença sempre ambígua e instável da pintura, objetiva e não objetiva ao mesmo tempo, instaura um jogo permanente entre ela e o espectador, criando assim condições para que, através do nosso olhar, afirme sua existência. Creio não ser mais possível pensar a pintura em termos óticos, mas isso não impede que devamos abrir mão da dimensão estética de uma obra. Segundo Duchamp, ao se tornar exclusivamente ótica, a pintura se torna cada vez mais decorativa (basta olhar atualmente para o tachis-

mo, a Op art e a segunda geração do expressionismo abstrato para percebermos isso). A única maneira de se contrapor a essa tendência, segundo ele, é se voltar para as particularidades do signo, justamente o que seus herdeiros Pop fizeram na década de 1960. Johns coloca novos limites para o uso da cor, quando a utiliza de forma cada vez mais objetiva e impessoal. Não é de se estranhar que suas pinturas tenham uma grande quantidade de cinza, uma cor a seus olhos interessante porque evita toda qualidade emocional e dramática. Ao buscar uma pintura literal, a fim de conduzir o espectador a regiões mais verbais do que retinianas, Johns evoca a atitude de Duchamp de buscar, através dos títulos que atribui às obras, uma cor invisível. Porém, à medida em que a cor se torna um fenômeno cada vez mais mediado por outras formas de linguagem, não corremos o risco de perder esse componente irreduzível da representação? Mas será possível resgatar, hoje em dia, uma experiência expressiva da cor através da pintura?

A imagem, liberada do discurso, efetivamente parece se proliferar no mundo moderno de maneira desenfreada, criando similitudes infinitas. A linguagem, em contrapartida, parece cada vez mais se negar a exibir ou designar as coisas, tornando-se efetivamente mais opaca para o mundo. Entre esse vácuo abrindo-se entre a imagem e o texto faz-se necessário estabelecer novos vínculos entre eles, visto que ambos não podem mais estar subsumidos à representação. O exemplo de Johns, responsável por criar novo espaço de articulação entre o texto e a palavra, serve para mostrar como isso se torna uma questão estética. Por sua vez, atualmente não vivemos uma nova onda iconoclasta a desconfiar da imagem, do jogo das aparências e a privilegiar de maneira desmesurada o texto na captação do sentido de uma obra. Isso não nos leva a uma progressiva desestetização da arte?

Uma obra de arte é sempre um enigma que paradoxalmente deve aparecer. Sem exercer esse mistério, a arte se torna um objeto qualquer. Nem todas as formas de ilusão são enganosas, algumas podem ser reveladoras. Quando uma obra se resume a um conceito, as condições materiais mediante as quais a obra aparece podem ser descartadas. Corre-se o risco de se interpretar uma obra como mero suporte para ideias, como se ela não fosse uma matéria à procura de outra natureza, uma alquimia transformadora do metal. Nela, o jogo das aparências se tece muitas vezes na cor, fenômeno instável e efêmero. Entretanto, na arte contemporânea é possível notar uma tendência de afirmar que basta uma obra revelar seu conceito para mostrar sua validade. Alguns artistas chegam a dizer que não importa como a obra de arte aparece! Não seria melhor, nesse caso, permanecer no plano da palavra, capaz de lidar muito melhor com os conceitos do que as imagens? As artes plásticas, entretanto, sempre estiveram ligadas a esse terreno ardiloso da aparência. Mas a arte em geral nunca pode satisfazer o seu conceito, nunca prescinde da aparência para revelar-se, pois ela se tece justamente nesse jogo ambíguo de ser e não ser algo, de indicar uma outra realidade e afirmar ao mesmo tempo sua autonomia. Embora lute por firmar sua especificidade, a arte moderna conquista sua autonomia arduamente, pois não temos mais verdades divinas que atestem seu legítimo valor. Daí seu aspecto crítico, já que sempre almeja uma dimensão mágica, num mundo cada vez mais dessacralizado.

Dizer que a arte não deva ser ilustração de um conceito não significa negar que toda arte advenha de um conceito. Gombrich mostra como os artistas partem sempre de um esquema para retratar a natureza. Segundo ele, justamente por se basear em determinados esquemas conceituais, é que as representações podem ser reconhecidas conforme determinados estilos. Não

estamos querendo dizer com isso que a natureza deva permanecer como pano de fundo para se interpretar uma obra de arte, principalmente nos tempos de hoje. Posteriormente veremos como alguns artistas jogam com o artifício, sem, entretanto, negar o potencial “ilusório” da arte.

Ao desconfiar do poder das imagens e procurar resolver o problema da aparência no âmbito das ideias corremos o risco de voltar a um platonismo, de tal modo que a passagem da ideia para a matéria é sempre traumática e negativa. Por outro lado, ao enfatizar apenas sua materialidade, ao reiterar simplesmente sua superfície, corre-se o risco de submeter a pintura a uma atitude dogmática, portanto, acadêmica, sem falar na perda dessa sua vocação primordial de buscar uma dimensão imaginária sempre negada pelo real.

A arte parece efetivamente cada vez mais falar de si mesma, de seus esquemas de representação, de suas regras espaciais, das maneiras como podemos captar um fenômeno visual. Rosenberg, em seu artigo premonitório, *Art and words*, afirma ser através do uso das palavras que objetos, à primeira vista indiferenciados, transformam-se em objetos artísticos: “Ao segregar objetos designados como pintura ou escultura de todos os outros objetos da natureza, a linguagem mantém o *status* sagrado ou mítico da arte sem recorrer à religião ou ao mito”. Na arte moderna, as palavras adquirem um “aspecto mágico”, constituem elemento “vital, capaz de transformar, entre outras coisas, qualquer material em material artístico”. A pintura contemporânea é uma espécie de centauro: meio material, meio palavras.

Doravante a linguagem se interpõe entre o quadro e o olhar, que por si só não é capaz de discernir se um objeto é artístico ou não. Isso modifica o rumo da crítica moderna, que, ao invés de derivar princípios a partir do que vê, passa a ensinar nosso olho a ver tais princípios. As consequências nocivas desse processo

hoje em dia se tornaram mais do que evidentes, pois a criação artística muitas vezes passa a ser ilustração de conceitos previamente estabelecidos. O fato de uma imagem ser dependente de uma situação histórica, de um contexto linguístico para ser decifrada não pode nos levar a confundir interpretação com produção de uma obra de arte.

Os artistas se tornaram de tal forma fascinados pelo potencial imagético da palavra que tendem a desestetizar a imagem ao máximo. O perigo está em cair nas malhas da própria linguagem, se entrarem em esferas discursivas distintas da prática artística. Arthur Danto nos conta que ao visitar uma exposição recente, deparou-se com uma mesa repleta de livros de Carnap, Russel, Wittgenstein etc., ou seja, livros que faziam parte de sua profissão de filósofo agora invadindo o mundo das artes: “Quando o mundo da arte começou a se apropriar de livros filosóficos austeros e técnicos... tive a impressão de que a consciência artística havia sofrido uma transformação profunda”.²⁵ Para o regojizo do filósofo a arte parece sucumbir à reflexão filosófica à medida que se torna cada vez mais frágil visualmente, pois depende cada vez mais do conceito para se firmar como arte. Danto observa que essas questões relativas ao lugar da arte em relação ao conhecimento já aparecem na obra de Platão, em particular quando argumenta contra a arte e a favor da reflexão filosófica. Nessa lógica, a própria história da arte, primeiramente formulada por Hegel, nada mais seria do que reiteração de conceitos metafísicos como transcendentalismo estético, coletivismo histórico, determinismo histórico, otimismo metafísico, relativismo, criticados por Gombrich. A interpretação hegeliana leva, paradoxalmente, à própria morte da arte, reduzida a mera etapa do processo de autoconhecimento do espírito absoluto,

²⁵ DANTO, A. *The philosophical Disenfranchisement of Art*, p. 10.

cuja plenitude se daria com a filosofia. Para escapar dessa concepção finalista, justamente em um momento em que a arte está cada vez mais reflexiva e distinta do evolucionismo modernista, Danto dissolve a concepção histórica como um elemento fundamental para a interpretação da obra, as obras de arte contemporâneas ficam numa espécie de limbo atemporal. A única maneira de inverter esse processo consistiria em condicionar a própria interpretação da obra não mais a conceitos absolutos, mas relativos a um determinado contexto. Ao invés do conceito determinar o movimento da história, a própria história deveria esclarecer o conceito necessário para identificar uma obra. De certa forma, toda pintura explicita seus esquemas conceituais que moldam o nosso olhar.

O excesso de citações nas obras contemporâneas é notável. Se, por um lado, a utilização cada vez maior de imagens produz um impacto imediato no espectador, essa relação está, entretanto, muitas vezes mediada por um texto explicativo. Saímos da era da contemplação e entramos na era da informação. O espectador busca decifrar o mais rápido possível a imagem que tem diante de si. Warhol teve um papel fundamental nessa mudança de paradigma da arte contemporânea, onde a obra muitas vezes merece apenas 15 minutos da atenção do observador.

6

Técnica e poética

*A escolha de um material por um artista
é inevitavelmente expressiva.*

Rosenberg

O domínio de certos materiais sempre está articulado com a conquista de uma clareza do que o artista deseja dizer. Um pintor deve ser capaz de criar novos espaços, novas relações entre cor, linha, luz, matéria. O aprendizado de uma técnica pode parecer desnecessário, à medida em que muitas obras tendem a esconder o gesto do artista. Vivemos em uma época em que a concepção da obra parece prescindir de sua execução. Barnett Newman dizia, em tom provocador, que qualquer um poderia realizar suas pinturas, desde que ele estivesse no comando. Entretanto, é difícil ver algum artista significativo que não tenha domínio sobre determinados materiais: a pedra, o feltro, o mármore, a têmpera, o vídeo etc. Não se trata de estetizar a matéria, mas sim de utilizá-la a fim de expressar algo.

Essa escolha já reflete a opção tomada por uma determinada linguagem. Toda matéria artística carrega consigo memória, registro das possibilidades de manipulação. Um pedaço de argila carrega consigo as dançarinas de Degas, os potes

gregos, a modelagem de Rodin. Todo aprendizado implica em um primeiro momento em olhar e se apropriar da técnica de um artista maduro. Mas o artista só atinge seus objetivos quando consegue que os materiais falem por si: sua maestria consiste em decantar a matéria, reinventar a proporção dos elementos, a ordem do concreto.

Pelo fato de serem construídas, as imagens surgem a partir de seu meio material. A matéria define os meios de apresentação das imagens. Estamos longe de uma concepção da técnica como algo transparente e neutro. A natureza de uma obra de arte não se desvia dessa regra. Uma obra é um órgão vivo que permite várias interpretações. Por esse motivo é que a palavra grega para quadro seja *zoon*, vida. Foi Paul Valéry, um grande pensador e poeta, que reintroduziu a palavra “poética” para se contrapor ao termo “estética”. Ao contrário da poética, atenta a uma reflexão sobre a produção da obra, a estética nasceu de uma reflexão filosófica sobre o ato de contemplar uma obra já feita. A poética se distingue da história justamente por seu caráter utópico, projetivo. Francastel sempre ressaltou esse aspecto imaginário da arte, ao lembrar que os artistas do Renascimento projetaram uma cidade ideal que só iria se consumir posteriormente. Infelizmente a técnica tende a ser vista apenas sob a ótica das novas tecnologias; nota-se a ausência de um pensamento sobre as questões técnicas vinculadas à imaginação como em Francastel. A pintura é uma técnica que continua a ser atualizada pelos artistas contemporâneos.

O artista, ao inventar novas regras e proporções na arte, não está simplesmente reproduzindo um saber artesanal; está criando uma nova técnica de abordar os materiais, formulando, assim, uma nova linguagem. Volpi, por exemplo, passa a utilizar a têmpera quando sua pintura torna-se mais calcada na superfície da tela e a cor, por sua vez, passa a ter um papel

predominante na formação do espaço. A têmpera demarca o processo de amadurecimento de Volpi, pois a transparência do óleo muitas vezes tornava suas pinturas diáfanas em demasia. A têmpera ressalta a presença corpórea do pigmento sobre a superfície da tela, faz o pigmento respirar, produzindo uma intensa saturação cromática.



Volpi, 33 x 24 cm, têmpera sobre tela, início da década de 1960

Mira Schendel escolhe a têmpera porque ela permite que a cor respire, pulsando no espaço. Por outro lado, a presença do pigmento é enfatizada como elemento primordial da cor. Mira explora diferenças de opacidade e brilho que cada cor pode ter, uma alquimia cromática nos materiais. A cor no limiar da sua transformação em luz. Nessa passagem para algo mais sublime, contudo, elas parecem perder a sua especificidade. Para Mira, o quadro não se faz mais pela relação de cores. A cor se torna um veículo, onde cada matiz determina um caminho diferente de formalização da pintura. Mira sempre soube utilizar a cor como afirmação da sua existência efêmera.

Vários pintores contemporâneos procuram resgatar técnicas tradicionais como a encáustica, a têmpera e o afresco; trata-se de uma forma de bloquear a janela virtual que surge na pintura mediante o emprego da velatura da pintura à óleo.

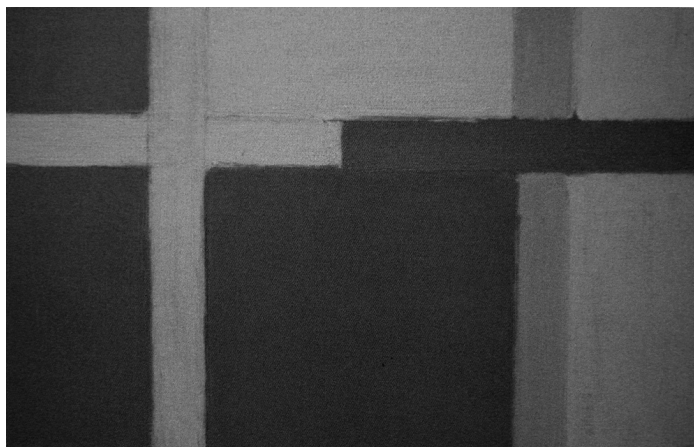
A escolha de alguns materiais em detrimento de outros reflete a opção de uma determinada linguagem e define a postura do artista em relação ao mundo. A imagem de uma bandeira americana, feita por Jasper Johns, é de certa forma escamoteada pela opacidade da encáustica e da colagem sobre jornal. Ela não é uma bandeira qualquer, mas uma pintura de uma bandeira.



Jasper Johns, detalhe de *White flag*, 1955

O meio de expressão interfere na maneira com a qual as imagens se apresentam. Johns usa a encáustica, técnica que mistura o pigmento com a cera, a fim de ressaltar a opacidade entre nossas imagens e seus códigos de apresentação. Rothko,

por sua vez, utiliza a têmpera a fim de garantir a presença luminosa do pigmento, pois a cor parece se desprender dessa fina poeira e começa a habitar o espaço. Pollock aplica uma tinta veloz, automotiva, para implodir o gesto na tela. Aqui no Brasil temos o exemplo da pintura de Paulo Pasta, que, com admirável habilidade, consegue uma vibração cromática a partir da relação entre o óleo e o verniz de cera que coloca a estrutura formal, na maioria das vezes arquitetônica, em suspensão.

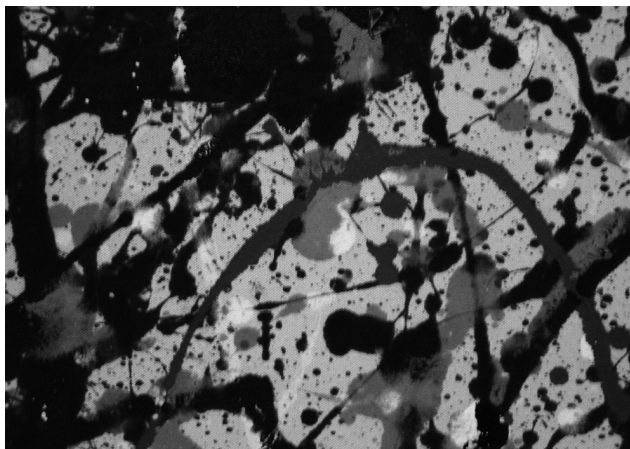


Paulo Pasta, *Cruzeiro*, óleo sobre tela 60 x 80 cm, 2006

Análises restritas a procedimentos técnicos são raras e muitas vezes decepcionam, pois ficam aquém dos estudos teóricos sobre arte. A arte moderna obrigou o artista a depurar sua técnica de modo solitário, até mesmo quando assume declaradamente certas influências. A técnica não se resume a um conhecimento sobre a fabricação homogênea de objetos utilitários. Já há algum tempo procurou-se estabelecer os critérios que distinguem a atividade do artista da de um artesão, e, para isso, foi preciso

reformular a noção de técnica. O artista, ao inventar novas regras e proporções na arte, não está simplesmente reproduzindo um saber artesanal: está criando uma nova técnica de abordar os materiais, formulando, assim, uma nova linguagem. Na arte moderna, a matéria torna-se expressiva, e a escolha de determinadas técnicas já é um ato expressivo. Para Van Gogh, pintar era uma verdadeira catarse, um jorro, uma purgação de sentimentos; não é, contudo, um ato meramente sentimental: a presença da massa corpórea da pintura anula qualquer devaneio, sua presença material garante essa ambiguidade necessária, garantindo, assim, uma tensão permanente entre a cor como pigmento e simultaneamente como emoção. Por isso é que ele nos diz que a pintura é o que permitia o adiamento de um colapso iminente.

Um pintor se expressa através da escolha de determinados materiais em detrimento de outros. Essa escolha já reflete a opção tomada por uma linguagem. O meio de expressão interfere na maneira em que as imagens são apresentadas.



Jackson Pollock, detalhe de *Number one*, 1948

Como afirma Jackson Pollock, ao ser questionado sobre o *dripping* – técnica de respingar diretamente sobre a tela –, as necessidades atuais demandam novas técnicas, o pintor moderno não pode expressar sua época, o avião, a bomba atômica, o rádio, com formas renascentistas ou de qualquer cultura antepassada. Cada época encontra sua própria técnica. Mesmo as técnicas tradicionais passam por uma profunda alquimia no mundo contemporâneo, caso contrário, apenas evocariam melancolicamente um evento passado.

É notório o distanciamento artístico de Warhol em relação à fatura, à gestualidade. Warhol chega a dizer que gostaria de ser uma máquina. Ele apaga resquícios expressionistas de seus antecessores Rauschenberg e Johns. A utilização em série da mesma imagem, por mais que ela apresente sempre diferen-

ças, contribuiu muito para a serialidade minimalista posterior. Warhol incorporou grandes conquistas do expressionismo abstrato, por exemplo, a tinta metálica de Pollock, transpondo-a para os grandes monocromos, confere um aspecto simbólico e paradoxal a essas imagens mecânicas. No caso do *dripping*, Warhol subverte o efeito produzido pela gestualidade ritual de Pollock pelo gesto comum de urinar sobre as telas produzindo oxidações. Essas atitudes, deliberadamente irônicas,



Andy Warhol, detalhe de *Marilyn*, 1962

muitas vezes levam a uma interpretação errônea do que o artista moderno entende pela dimensão técnica. Warhol foi capaz de criar o estranhamento necessário para impregnar de mistério suas imagens rotuladas. Parece-me que, ao negar a originalidade da imagem, buscava outra imagem que não poderia ser representada. Se não residem no plano ideal, temos a sensação de que apresentam algo que não pode ser dito. A relação entre elas e o seu referente parece perdida para sempre.

Warhol começa a série sobre Marilyn no momento em que passa a utilizar o *silkscreen*, criando uma proximidade entre técnica e significação. Ao aumentar os pontos da reprodução fotográfica, retira muito do imaginário, da presença viva da estrela. Warhol começou as pinturas poucas semanas após o suicídio da atriz em 1962. Transformando a imagem na apresentação de uma ausência, como nas antigas pinturas funerárias, liga seu sentido ao ato de *mourning*, velar. A imagem da atriz aparece como um ícone bizantino sobre um fundo dourado.

Além da morte trágica de Marilyn, dois acontecimentos terríveis envolvendo mulheres marcantes do cenário americano são retratados: a doença de Elizabeth Taylor, que faz com que ela interrompa abruptamente a filmagem de *Cleópatra*, e a trágica morte do presidente Kennedy, com a consequente viuvez precoce de Jacqueline. Poderíamos dizer que essas séries – sem falar no *Tuna Fish Disaster* de 1963, onde pessoas anônimas morrem ao ingerir uma lata de atum contaminado –, se celebram alguma coisa, é a própria morte:

Acredito que foi a pintura sobre o acidente de avião na primeira página de um jornal, anunciando a morte de 129 pessoas (129 DIE!). Estava também pintando as Marylins e me dei conta que tudo que fazia se relacionava com a morte. Era Natal ou Dia do Trabalho – um feriado – e toda vez que sintonizava o rádio diziam algo assim: “4 milhões irão morrer”.

*Assim começou, mas quando você vê uma pintura impactante muitas vezes, elas não têm o mesmo efeito.*²⁶

Efeito anestésico. Entretanto, o que une estrelas e pessoas comuns, se não o destino inexorável da morte? Nos dípticos, coloca uma tela monocromática e vazia ao lado de outra retratando a atriz, produzindo assim uma dialética não resolvida entre a presença e a ausência, entre a vida e a morte. Marilyn referia a si mesma na terceira pessoa, um modo esquizofrênico de viver onde, para virar estrela, sua imagem se descola da mulher anônima, Norma Jean. A imagem aqui produz uma identidade diferente do próprio referente. Em seus momentos mais intensos, Warhol dotava a imagem de uma carga simbólica em atrito com a realidade. Se o artista não conseguia fazer com que a imagem pudesse remeter ao referente, ela ao menos se espelhava em outra imagem virtual. A realidade para Warhol é sempre traumática e a repetição obsessiva da imagem indica uma realidade que não pode ser representada, apenas repetida.

Os quadros sobre Marilyn Monroe indicam outro aspecto a ser explorado. O artista pinta ao mesmo tempo em que maquia as imagens. Aspectos da atriz se transformam à medida que são maquiados – pintados de modos distintos, a ponto de termos numa tela apenas o registro do lábio envolto em um batom vermelho. A maquiagem nos leva a uma descrição conhecida de Baudelaire sobre o pintor da vida moderna, texto onde se encontram semelhanças notáveis entre Warhol e o pintor moderno. Baudelaire nos diz que, na vida moderna, o movimento rápido das coisas leva o artista a igual velocidade de execução, exatamente o que a técnica de *silkscreen* propicia. É um pintor de modos, é um observador, *flaneur*, filósofo, dândi, algumas vezes poeta, é o pintor das circunstâncias e de tudo que sugere

²⁶ WARHOL, apud FOSTER. “*Death in America*”. In *October Files*, p. 75.

o eterno.²⁷ A dualidade entre o efêmero e o eterno, o fugitivo e o infinito, analisada acima na série dos retratos de Warhol, já se encontra em Baudelaire. Este afirma que gostaria de acreditar que monsieur G. não existe, nada mais sendo do que um anônimo na multidão, como no epitáfio desejado por Warhol. Baudelaire lembra ainda que o artista moderno é viajado, cosmopolita, ligado a um jornal inglês, o que nos remete à *death series* de Warhol que se inicia com uma capa de um jornal. O pintor moderno tem a sensibilidade de uma criança convalescente. O que sugere Warhol com sua palidez albina? O artista moderno se interessa vivamente pelas coisas, por mais triviais que sejam, e o mundo é seu domínio.

*Se você quiser saber tudo sobre Andy Warhol, veja a superfície das minhas pinturas, filmes e eu, isto sou eu. Não há nada atrás. A fábrica – ateliê de Warhol – tornou-se célebre como o spot, ponto de encontro da foule pop nova-iorquina. Ele sempre se fascinou pelas massas: “Gostaria que todos pensassem igual, a Rússia está fazendo isso com seu governo, aqui tudo acontece por si só”.*²⁸

Ou na série sobre Mao, onde o líder da revolução cultural é maquiado como imagem de culto.

Por fim, Baudelaire afirma que o artista moderno atravessa os longos desvios da *high life* e da *low life* – da mesma forma que Warhol jogava continuamente ao fazer grande arte no mundo da propaganda e fazer propaganda no mundo da grande arte. No capítulo final, Baudelaire fala da originalidade com que G. retrata os carros, assim como Warhol, que transforma em máquinas mortíferas esse símbolo máximo do consumo americano. Baudelaire afirma que não podemos atribuir à arte a função

²⁷ BAUDELAIRE. “Le Peintre dans la vie Moderne”. In *Oeuvres*. Paris: Pléiade, 1954, p. 885.

²⁸ WARHOL, apud FOSTER. Op. cit., p. 75.

estéril de imitar a natureza, o artista moderno vive do artifício e para o artifício. Warhol, por sua vez, é o ponto máximo desse artificialismo levado às últimas consequências.

Embora registre cenas trágicas impressas de modo mecânico e impessoal, Warhol não é um observador passivo, seja na série sobre os levantes raciais ou na da cadeira elétrica, que remetem aos protestos feitos na época contra o racismo e a pena de morte. A cadeira vazia se torna incômoda, porque qualquer um de nós pode acabar sentado nela. Há ainda outra série de acidentes de carros, o símbolo máximo de uma cultura produzindo mortes anônimas, sem falar sobre outra, que retrata pessoas espatifadas no chão após terem cometido suicídio. O que torna todos esses quadros tão fortes e instigantes é a dualidade em representar uma cena traumática que, por sua vez, rapidamente pode se tornar comum, fazendo parte de nossas vidas. Warhol muitas vezes jogou com valores comerciais num meio cultural que a qualquer custo procura escamotear esses valores. Em contrapartida, quando era um *designer* comercial, sempre conferiu aos seus produtos, paradoxalmente, uma aura artística. Ao fazer do ateliê uma fábrica, sabia que dificilmente estaria produzindo outra coisa além de mercadorias:

*A fábrica é tão conveniente como qualquer outro lugar. É um lugar onde se constroem coisas, é um lugar onde faço meu trabalho. No meu trabalho artístico, a pintura à mão tomaria muito tempo, em todo caso, essa não é a época em que vivemos. Meios mecânicos são atuais e ao utilizá-los consigo mais arte para mais pessoas. A arte deveria ser para qualquer um.*²⁹

A originalidade de Warhol está em incorporar novas técnicas de reprodução do mundo sem se deixar dominar por elas, conferindo-lhes nova dimensão, nova virtualidade. Vivemos em

²⁹ Idem.

um mundo em que os objetos artísticos se tornaram cada vez mais mercantilizados. Os museus, que antes guardavam obras, tornaram-se grandes empreendimentos capitalistas. Ao jogar com a dualidade perversa da obra da arte no mundo, Warhol soube explorar novos rumos para a arte contemporânea sem cair no niilismo estéril ou na ingenuidade romântica. Como ele mesmo afirma: uma vez que você entende a “Pop” nunca mais você vê o signo da mesma maneira.

A arte Pop recupera a figuração a partir do emprego da fotografia e da colagem, como se, em um mundo saturado de imagens, figurar objetos pura e simplesmente não fosse mais possível. Roy Lichtenstein disse certa vez que a Pop significa um envolvimento com as características mais abusadas e ameaçadoras de nossa cultura, coisas que odiamos, mas que também são poderosas no modo como se impõem. Na série sobre as pinceladas, assim como nas imagens em quadrinho de amor e guerra, Lichtenstein pega temas com grande carga emocional e lida com eles, como a arte comercial faria, mediante um método muito distanciado:

O método com que Lichtenstein brinca com aquilo que nos preocupa é o inverso daquele que o faz Jasper Johns, o artista cujo uso irônico de emblemas comuns mostrou o caminho para Lichtenstein e para outros criadores da arte Pop. Johns pega temas frios e os pinta com alma, ou o que parece ser alma. Lichtenstein pega temas cheios de alma e os pinta com frieza, ou o que parece ser frieza.³⁰

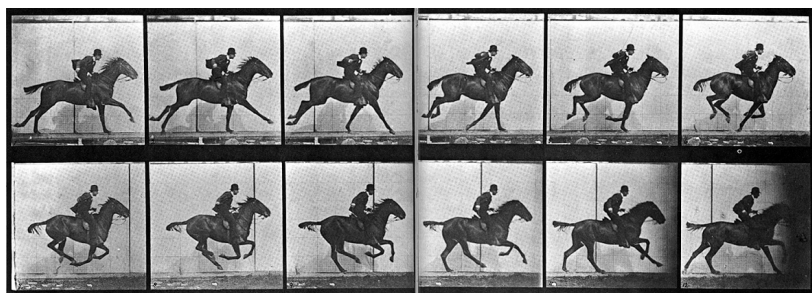
As transformações técnicas recentes alteraram a maneira de interpretar e fazer uma pintura contemporânea. Conceitos clássicos como o de mimese e representação, originalidade e reprodutibilidade devem ser repensados sob essa nova ótica.

³⁰ SILVESTER, D., Cosac Naify, 2007, p. 266.

7

Pintura e fotografia

Pintura e fotografia não devem ser entendidas como modos de produzir imagens concorrentes. Desde a exposição impressionista dos recusados, que ocorreu no estúdio de Nadar, o fotógrafo e o pintor antes cooperaram do que competiram entre si. Degas foi um dos primeiros a entender o que a fotografia poderia ensinar ao pintor e o que o pintor deveria evitar tomar emprestado dela. A natureza que se dirige à câmera não é a mesma que se dirige ao olhar. A visão é transformada pela técnica. No caso célebre de como Muybridge retrata o galope do cavalo, a



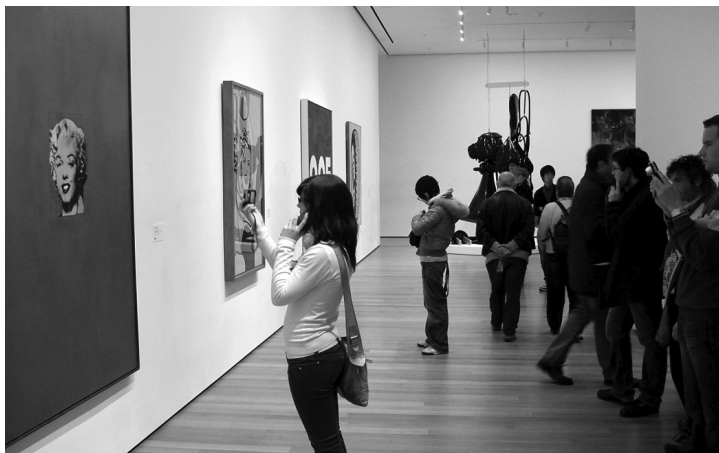
Eadweard Muybridge, 1878

fotografia nos mostra como nenhuma tomada fotográfica em si é suficiente para nos dar a ilusão do movimento. O que nós realmente percebemos é uma sequência infinita de pontos estáticos.

Após desfazer o mito de que a fotografia teria “liberado” a pintura de seu compromisso com a verossimilhança, uma vez que a própria pintura já estava se encarregando do desmonte de uma visão naturalista, Susan Sontag afirma que “pela sua natureza, a foto não pode transcender totalmente seu motivo, como um quadro. Uma foto não pode transcender o próprio domínio do visual, o que, de certa forma, foi a maior ambição da modernidade na pintura”.³¹ Para Sontag, o olhar da fotografia é eclético. Uma história dos estilos é possível na pintura, não na fotografia. Na arte contemporânea, contudo, fotografia e pintura tendem cada vez mais a se miscigenar.

Ninguém duvida de que a fotografia já se tornou uma forma de arte consolidada. Resta saber em que medida a fotografia passou a mediar o nosso imaginário. Vemos hoje em dia cada vez mais imagens através da fotografia, diante da tela de um computador ou da televisão, sem ter que sair do lugar. A multiplicidade imagética que ocorre nos novos meios tecnológicos chega a ser inimaginável. Atualmente, é possível remover montanhas com um Macintosh. Temos uma visão cada vez mais artificial. As novas tecnologias, principalmente as digitais, diluem as noções clássicas de imagem e coisa, cópia e original. Baudelaire chegou a prever que no mundo moderno a relação transcendente que se tinha com a imagem passa a ser questionada. O próprio sentido da palavra aura é desvirtuado pela ótica do mercado. Exemplo disso é que, certo tempo atrás, a Fnac lançou o “Cartão Fnac Aura”!

³¹ SONTAG, S. *Sur la Photographie*, Cristian Bourgois Éditeur, 1993, p. 120.



Observador com telefone celular no Moma

No Museu de arte Moderna de Nova Iorque, podemos observar uma pessoa fotografando com seu telefone celular a *Marilyn Monroe* de 1962 de Andy Warhol enquanto escuta uma gravação eletrônica. Cada vez mais, o observador solitário se perde na multidão do museu, sua relação com a obra de arte é inteiramente mediada pela tecnologia.

Ao comentar a proliferação da reprodução de imagens em livros de arte, Rosenberg se pergunta se isso não é um sintoma de uma época onde a libertação do tema literário, de que se vangloriaram a pintura e a escultura modernas, cumpriu-se por sua transformação em literatura. À medida que a interpretação consome a pintura, a disparidade entre sua realidade física e sua imagem impressa desaparece. A obra original torna-se mais cedo ou mais tarde somente o modelo a partir do qual se fazem cópias manuseáveis.



Estante da Livraria do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque

O artista perde o monopólio da construção das imagens. Em uma inversão do que é real e virtual, cada vez mais os eventos são configurados para serem fotografados. O artista Jeff Wall se tornou célebre ao retratar cenas de guerra terríveis sobre Kosovo. Pela grandeza da sua composição, as imagens

remetiam a cenas heróicas da pintura de Delacroix, Gericault etc. Mas pelo fato de serem fotografias, tínhamos de fato uma reação de compaixão e de desgosto que atualmente só temos diante das imagens jornalísticas. Entretanto, tudo não passou de encenação: os mortos eram atores e a cena foi inteiramente montada em estúdio.



Jeff Wall, 1992

No mundo de hoje, o que está em jogo não é mais a contemplação da natureza, mas a utilização de imagens cada vez mais artificiais. Se a técnica conforma os sentidos, mais do que nunca as novas tecnologias interferem na nossa maneira de ver e interpretar o mundo. A natureza não é mais o anteparo último que permite ao artista verificar se o seu esquema representacional está correto ou não. Não há mais espaço para a dúvida de Cézanne. Interpretações que se apóiam na mimese para dar sentido ao trabalho artístico se tornam cada vez mais problemáticas. Temos dificuldade em aplicar critérios fenomenológicos quando a pintura se torna cada vez mais autorreferente e passa

a comentar um mundo virtual. Nesse sentido é que podemos entender porque inspirados na Pop tantos pintores realizam quadros a partir da fotografia e não mais da natureza:

Por que estou mudando as qualidades da fotografia? Porque ela é tão pequena. Sou um pintor e amo pintar. Utilizar fotografias era a única maneira de continuar a pintar. Não poderia ter utilizado simplesmente um modelo. Isso era impossível e uma empreitada curta. Não posso fazer isso, nem o senhor Lucian Freud pode fazer isso. Eu tinha que utilizar fotografias. Elas criavam novos conteúdos que eram relevantes para mim e para os outros. Essa era minha convicção.³²



Gerhard Richter, Abstract Painting (594-1), 1986

³² RICHTER, G. *Textes, Doubt and Belief in Painting*, 2003, Moma, p. 167.



Gerhard Richter, *Ema (Nu descendo a escada)*, 1966 (óleo sobre tela)

Apesar de vivermos em um mundo prolífico em imagens e já que nenhum meio é neutro e objetivo, transpor uma imagem fotográfica para a pintura pode ser uma experiência reveladora.

Talvez seja por isso que Richter propõe que a pintura deve voltar a apresentar imagens ideais de um mundo melhor:

Depois de Duchamp, nós só fabricamos ready-mades, mesmo se o pintamos com a nossa mão... A invenção do ready-made me parece ser a invenção da realidade, trata-se de uma descoberta da mais alta importância, visto que, contrariamente à visão filosófica do mundo, a realidade é a quintessência. Desde então, a pintura não mostra mais a realidade, mas representa a si mesma. Um belo dia, o propósito será de negar essa realidade para realizar imagens de um mundo melhor (como sempre).³³

Creio que essa realidade, cada vez mais impossível de ser pintada, confere ao trabalho de Richter um aspecto trágico e contemporâneo, algo que Balzac já havia pressentido em *A obra-prima desconhecida*, onde o pintor Frenhofer consegue apenas pintar um pé no meio de uma massa amorfa pictórica. Seu insucesso o leva ao suicídio. Richter pinta quadros figurativos que remetem a imagens fotográficas. Por outro lado, quando pinta quadros abstratos ele apaga uma paisagem. Sua força está nesse ecletismo um tanto paradoxal, ao ponto de não sabermos ao certo o que estamos vendo de fato.

Luc Tuymans estabelece uma relação totalmente distinta com a fotografia. Ele é belga enquanto Richter é alemão, duas culturas visuais distintas. Richter é um pintor engajado, suas pinturas muitas vezes discutem a situação alemã, em particular com a série baseada em imagens em preto e branco do grupo terrorista Baader Meinhof. Sua obra é extremamente cerebral, onde o sentido da imagem é sempre colocado em questão. Tuymans procura resgatar, como um pintor flamengo, a beleza empírica do detalhe, do fragmento. Ele leva a cabo a proposta

³³ RICHTER, G., op. cit., p. 172.



Luc Tuymans, autorretrato, 2000

de Braque quando disse que uma pintura está pronta quando apaga a ideia. Resulta daí uma pintura extremamente refinada e límpida. Se o matiz é rebaixado, revela nuances cromáticas muito sutis, ao contrário de Richter. Sua obra se tornou referência para a nova geração que procura realizar uma pintura figurativa que fale do seu tempo. A fotografia, nesse caso, é o lugar onde a memória é ativada, a pintura concretiza esse processo de recordação. Ele joga o tempo todo com a ideia de

fragmento e de escala, um quadro grande parece pequeno e um pequeno parece grande. Não há o contraste gritante entre figuração e abstração: toda imagem é ambígua e pode ser interpretada de vários modos conforme o aspecto.

Com o advento da fotografia digital, as imagens ficaram ao alcance de qualquer um. Tudo pode ser fotografado hoje em dia, como Warhol já pressentia ao fazer dos seus filmes um *reality show*. Entretanto, o que perdura com mais intensidade em nós é a dimensão trágica por trás do sorriso da *Marilyn*, as cenas de desastres aéreos e automobilísticos e da cadeira elétrica vazia. O nosso fascínio pela dimensão trágica da imagem parece cada vez maior. Atualmente, somos mais atraídos por cenas catastróficas do que por paisagens bucólicas. Somos levados a confundir um

pôr-do-sol com um conceito *Kitsch*, a experiência estética da natureza sucumbiu diante da ideologia do turismo. A natureza, em suma, não pode ser vista à revelia da cultura. À medida em que a obra de arte se baseava na concepção do Belo como manifestação sensível da Ideia, célebre definição de Hegel, a obra de arte tendia a ser interpretada de maneira idealista, como mero suporte ou meio de acesso ao mundo suprassensível. Engendrando um sentido a partir de si mesma, a obra de arte proporciona uma maneira de conhecer a nós ainda quando esse horizonte de significação comum esteja desagregado. Segundo Gadamer, a obra de arte contemporânea não conserva a legitimação ideal de sua dimensão sensível fundada na natureza; possui antes a propriedade de iluminar e projetar um mundo e de balizar nossas ações. Nesse sentido, não podemos deixar de colocar a questão ética sobre o que as imagens produzidas no cenário contemporâneo de fato significam para nós e como revelam novos dilemas para a arte.

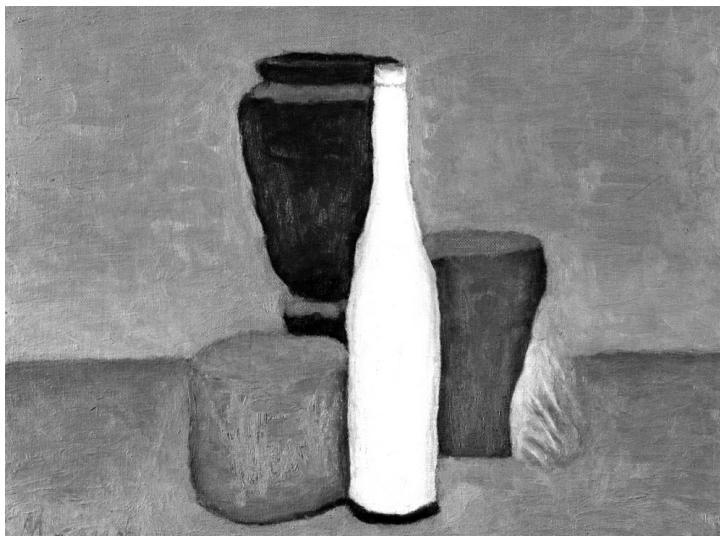
8

Novas perspectivas

Mas o que é pintura? É iluminação e experiência.

Robert Ryman

Ao invés de buscar uma originalidade mítica, ao invés de negar o passado, a interpretação de uma pintura contemporânea se faz a partir de um confronto direto com suas referências. Em um mundo saturado de imagens, alguns pintores ainda buscam na prática descobrir novas relações formais, que resistem às impressões passageiras e remetem a uma visão de mundo mais plena. Essa utopia, ao invés de se projetar apenas para o futuro, evoca simultaneamente o passado, o universo pictórico já habitado por grandes pintores como Mondrian, Morandi, Rothko, Newman, Warhol e, no caso brasileiro, referências locais mais próximas e presentes como Volpi, Milton da Costa, Iberê Camargo, Eduardo Sued etc. A presença constante de Giorgio Morandi no panorama cultural brasileiro é um fenômeno que deve ser estudado. Creio que em nenhum outro lugar do mundo, talvez apenas em sua terra natal, seu trabalho exerça tanta influência sobre os artistas contemporâneos, sejam eles pintores, escultores ou gravadores.



Giorgio Morandi, *Natureza morta*, 1960

Há algum tempo bastava percorreremos a Avenida Paulista para avistarmos uma obra recente de Waltercio Caldas em frente ao Instituto Cultural Itaú, ou encontrarmos as garrafas de Morandi reinventadas por cabos de aço que recortam o vazio. As esculturas maquiadas de Tunga revelam encaixes tipo macho-fêmea e remetem também ao jogo positivo-negativo das tigelas e garrafas de Morandi. Sua pincelada é uma referência para pintores como Eduardo Sued, Paulo Pasta e Sérgio Sister. Já sua trama com a água-forte que remete a uma grade é uma forte referência para a gravura brasileira. Talvez Morandi seja o artista que tenha exercido a maior influência positiva na arte, não como a de Picasso sobre Portinari, que acaba muitas vezes em simulacros. Refiro-me antes a uma presença que, para ser mantida, deve sofrer um processo contínuo de transformação.

Na obra de Waltercio Caldas pode se ver constantemente um diálogo com questões pictóricas. Ele chegou a dedicar um livro inteiro a Velásquez, explorando seus espaços na medida em que apagava os personagens.



Waltercio Caldas, *Velásquez*, 1994

Não importa se figurativa ou abstrata, a pintura contemporânea instaura uma nova ordem no plano sensível. A distinção entre pintura abstrata e figurativa perde cada vez mais o sentido: existe a pintura que é capaz de revelar uma nova ordem, uma nova forma de se abordar o mundo, e outra que não procura transcender a si mesma, que se contenta com jogos formais totalmente destituídos de vida. As figuras nesse caso podem se tornar tão vazias quanto um gesto inexpressivo de uma má pintura abstrata.

Na década de 1980 houve uma tentativa de recuperar o lugar do sujeito na obra. Entretanto, esse esforço, em retomar a expressão através da pintura, mostrou-se bastante ingênuo e até mesmo superficial. A recuperação da pintura e de seu passado foi feita na maioria das vezes de modo alegórico, onde o artista se resumia a citar fontes. Durante os anos 1980 aqui no Brasil surge um pintor que, embora tenha falecido muito jovem, logo se tornou uma referência para uma geração. Jorge Guinle representava uma “volta à pintura” de grande qualidade, ao contrário da “Bad Painting” muito em voga na época. Guinle procurava um diálogo aberto com a escola francesa de pintura, em particular com o último Monet, Matisse e Bonnard. Suas pinturas exibem uma trama cromática extremamente refinada, feita através de uma aplicação rigorosa de pinceladas, formando um “all-over”³⁴, onde cada gesto parece conter uma experiência diversa. O diálogo com a tradição não o impediu de ter uma consciência clara dos problemas de seu tempo, como, por exemplo, o resgate do gesto expressivo frente ao impasse do minimalismo, que retirava qualquer resquício de subjetividade da obra de arte. Suas últimas obras, diáfanas, representam uma reviravolta

³⁴ *All over* – termo utilizado em particular para o expressionismo abstrato e designa uma pintura que não tem uma relação de figura e fundo, mas uma trama em todo o quadro.

em seu percurso. Quadros simples, com a tinta bem diluída em terebintina, recusam qualquer concessão ao belo efeito cromático. Essas pinturas revelam o desespero em atribuir sentido a cada gesto, como se estivesse à procura de dissimular a morte. Jorge Guinle foi capaz de juntar arte e vida com uma intensidade invejável, sem cair nos clichês de uma expressividade fácil.



Jorge Guinle, *Macunaíma*, 1986

Ele conseguiu conciliar o rigor de uma boa pintura abstrata com uma vontade figurativa sempre latente; em cada uma de suas obras podemos sentir a afirmação de que a pintura ainda pode representar uma visão de mundo e partilhar experiências de vida. Há uma desenvoltura, uma busca desenfreada por uma forma de liberdade.

Não há pintura sem um trabalho de garimpo, que consiste em cavar novas imagens e novas relações entre os materiais. Nunca se cobrou tanto a marca pessoal, o estilo inconfundível do artista, por outro lado, os artistas cada vez mais manipulam imagens pré-existentes. O movimento Pop radicalizou ainda mais essa tendência de ocultar o gesto, o ato expressivo se dilui frente os signos que

permeiam nossas vidas: uma bandeira, uma garrafa de cerveja ou de Coca-cola. Onde encontrar uma imagem original?

Uma defesa da especificidade da linguagem pictórica pode ser facilmente acusada de formalista. Mas basta ler atentamente Greenberg para percebermos que, ao contrário do que se diz, não se separa a forma do conteúdo de uma obra arte. Um pintor já se expressa através do uso de determinados materiais em detrimento de outros. Essa escolha já reflete a opção tomada por uma determinada linguagem. O meio de expressão interfere na maneira em que as imagens são apresentadas. Estamos longe de uma concepção da técnica como algo transparente e neutro.

A obra deve ser entendida como a realização de um ato expressivo e construtivo ao mesmo tempo, de modo que o

*essencial na obra de arte não consiste no ser imagem ou sinal, mas no ser uma coisa, um objeto, uma realidade. Fazer arte significa, em primeiro lugar, realizar: é só secundariamente que ela é significação, ou expressão, ou qualquer outra coisa. Desvincular o conceito de expressão da obra propriamente dita poderia nos levar a um espiritualismo artístico.*³⁵

A procura constante de simplificar a pintura, chegar até o limite, muitas vezes tornou o ato pictórico em si mecânico e impessoal. Mas os pintores inventam sempre uma nova maneira de atribuir novo significado ao gesto mais simples. Robert Ryman, por exemplo, é um artista que trabalha sempre com a ideia de limite. Ryman utiliza os elementos mais simples para fazer uma pintura: ele utiliza sempre a cor branca, e recobre as superfícies com uma trama. Ele disseca o gesto, o suporte, a moldura e, ainda assim, consegue extrair uma enorme força poética de elementos mínimos.

³⁵ PAREYSON. *Os problemas da estética*, Martins Fontes, 1997. op. cit. p. 22-23.



Robert Ryman, *Archive*, óleo sobre aço, 1980

Parece ter se esgotado o projeto moderno da pintura, que se caracterizou pela busca por uma autonomia pura dos meios. Como ir além de uma pintura monocromática que evidencia cor e forma? Rodchenko já decretou a morte da pintura há cem anos ao realizar seus monocromos. De fato, não há saída para uma pergunta que já contempla a sua resposta. Entretanto,

jogando com sua própria morte, como o cavaleiro do *Sétimo Selo* de Ingmar Bergman, a pintura teve no modernismo um dos momentos mais profícuos de sua história. Mas, ao voltar para o velho dilema, a pintura novamente se depara com duas possibilidades não muito promissoras: ou volta-se ainda mais para si, realizando jogos formais cada vez mais abstratos e estéreis, ou volta para uma figuração de cunho tradicional. Os artistas citados neste ensaio souberam, cada um a seu modo, escapar deste dilema.



Cena do filme *O sétimo selo*, 1957

Cabe ao artista encontrar sempre novas medidas que balizem sua ação. Atualmente, a pergunta ética pelo sentido do fazer não pode deixar de ser feita. O problema é que essa medida parece estar sendo continuamente questionada e refeita pelos artistas

de hoje. Nesse momento torna-se vital discutir sobre as novas possibilidades que se abrem para a pintura contemporânea. Para isso, é necessário rever os paradigmas teleológicos que levam a uma “morte” da pintura. Ao invés de discutir sobre a decadência, devemos antes discutir as novas possibilidades visuais e conceituais que balizam a produção atual. Atualmente, sem o amparo da tradição, o artista não só deve aprender a falar, como também deve descobrir sobre o que ele deve falar.

Jogar com as ilusões óticas é algo recorrente na arte; basta citar como exemplo a perspectiva. Mas jogar com desilusões é um fenômeno contemporâneo. Ao percorrer os museus e as bienais sobre a arte contemporânea vemos dois procedimentos básicos nas operações artísticas: a colagem e a mistura dos gêneros e técnicas. As obras, de maneira geral, utilizam materiais distintos e inusitados. Mas a estratégia recorrente é desenganar o espectador. Quando se espera ver uma pintura, na verdade depara-se com uma fotografia simulando a pintura, e vice-versa. Mas, ao invés de deixar o jogo em suspenso, tudo se revela em 15 minutos, o espectador mais exigente sai frustrado por ter revelado a estratégia do jogo.

Houve um tempo em que o olhar do pintor ou do público era treinado para percebê-la. Grandes museus exibiam obras exemplares para a nossa formação. Ao invés de buscar sempre novos temas que legitimem a arte, não seria mais interessante se voltar um pouco mais para as particularidades de cada obra? A pintura atual tende a se tornar por demais reflexiva.

Atualmente, assistimos a um grande esforço para que a arte volte a ter uma atuação política. A dimensão estética, expressiva, da obra particular de cada artista parece se diluir numa forma de atuação pública, dando-nos a impressão de que a “informação” se sobrepõe à “expressão”. Será que somente através da política é que os artistas podem inserir sua obra no mundo? Será que a

pintura, atualmente, não tem condições de oferecer um objeto para uma “experiência coletiva”, como já suspeitava Benjamim? A relação do artista com seu público está cada vez mais mediada pelo espaço das galerias, bienais e feiras de arte. A questão que se coloca é como criar espaços institucionais que alimentem e renovem a prática artística sem estar sempre subserviente às regras do mercado. A fim de evitar uma pintura alegórica, que apenas cita sem reinventar o sentido das referências, é preciso que o artista domine uma técnica, adquira um amplo domínio dos materiais, e se torne expressivo. É um processo de longa maturação, que só é bem-sucedido se resultar em uma alquimia, que adquire vitalidade em justamente atualizar a pintura com novos achados formais e cromáticos. Ao iniciar o percurso entre grandes fantasmas, o mérito do artista está justamente em confrontá-los, buscando constantemente um caminho próprio a ser trilhado, uma nova medida.

A pintura contemporânea lida com uma série de contradições: o desenho e a cor, a figura e a abstração, o futuro e o passado, o pessoal e o impessoal, a capacidade de se expressar plenamente, a liberdade, e os percalços inerentes a toda ação que pretende se superar a cada momento. Penso que as mais variadas técnicas de pintura estão sempre relacionadas a uma determinada época assim como a uma experiência específica de vida. Contudo, um artista é antes de mais nada um ser que compartilha questões que transcendem a sua atividade. Cabe a ele fazer com que a pedra ou o pigmento falem a sua linguagem, tornando a matéria expressiva. Em um mundo onde as ideologias parecem se desmanchar no ar, a arte perde sua dimensão utópica e incita o mundo da fantasia, que se transforma em mercadoria. Nesse sentido, basta lembrar da dimensão utópica e política na obra de Beuys para nos sentirmos órfãos. Os limites da arte e da vida, de fato, parecem cada vez mais

se extinguir se não encontrarmos certas medidas para refletir sobre a especificidade da atividade artística. Se, por um lado, palavras como *autonomia*, *liberdade* e *expressão* devem ser redimensionadas no debate contemporâneo, por outro, corremos o risco de perder as dimensões utópicas, projetivas da arte, em detrimento de considerações sociológicas primárias.

Jeff Koons nos coloca diante de um mundo imaginário onde o que há de concreto são vestígios desse sonho de consumo transformados em mercadoria. Ele faz de si mesmo a própria obra. A série em que se fotografa junto com a rainha pornô Cicciolina se tornou célebre. Nesse mundo sem gozo, como ter alguma forma de prazer estético, ou pelo menos intelectual? Atualmente, ele comanda uma verdadeira fábrica artesanal com vários assistentes fazendo manualmente imagens montadas no computador. Durante o ápice do modernismo, não ter o que dizer ou o que figurar assumia uma dimensão trágica. Vale lembrar Beckett e Giacometti. Hoje em dia, não ter o que dizer pode nos levar a nos alienar no nosso próprio imaginário, e, como num desejo infantil, apenas imaginar o próximo brinquedo com que podemos nos entreter. Muitos artistas jogam diretamente com o mercado e com sua dimensão especulativa. Recentemente, Damien Hirst vendeu para um fundo de investimentos uma caveira incrustada com diamantes. Ironicamente, com um toque mágico, ele estetiza os objetos ao seu redor, a obra volta a ser uma jóia, um objeto raro, um tesouro.

O excesso de citações nas obras contemporâneas é notável. Se, por um lado, a utilização cada vez maior de imagens produz um impacto imediato no espectador, essa relação está, entretanto, muitas vezes mediada por um texto explicativo. Saímos da era da contemplação e entramos na era da informação. O espectador não deseja mais se confrontar com o inefável: busca, antes, decifrar o mais rápido possível a imagem que tem diante

de si. Os artistas que fazem sucesso devem produzir imagens rapidamente reconhecíveis. Quanto mais reproduzíveis, melhor e mais eficientes. Mesmo artistas que produzem peças únicas acabam reproduzindo seus trabalhos em catálogos e distribuindo imagens virtuais via Internet.



Beatriz Milhazes, *O paraíso*, 1977

A mediação do mercado cada vez se torna mais presente na maneira como vemos e apreciamos uma obra de arte. Ao invés de se discutir a qualidade intrínseca de uma obra de arte, cada vez mais se discute o quanto uma obra de arte vale. No

caso brasileiro, a pintura de Beatriz Milhazes é um fenômeno comercial inédito. Há uma fila de espera para a compra de seus trabalhos, que superam a centena de milhares de dólares. Pouco se fala sobre qualidade pictórica indiscutível de suas obras. Antes, levanta-se a questão se a artista pode continuar a exercer o seu potencial criativo e satisfazer ao mesmo tempo a demanda do mercado. As feiras de arte parecem dominar cada vez mais o mercado das artes. As galerias tendem a se transformar em grandes bazares que viajam mundo afora com suas mercadorias. As feiras tornam-se cada vez mais homogêneas e se impõem como o paradigma atual da qualidade onde o que é mais caro é sempre melhor.

A imagem parece se proliferar no mundo moderno de maneira desenfreada, criando similitudes infinitas. A linguagem, por outro lado, parece cada vez mais irredutível em simplesmente mostrar ou designar as coisas, tornando-se efetivamente mais opaca para o mundo. Entre esse vácuo entre a imagem e o texto torna-se imprescindível estabelecer novos vínculos justamente em um momento em que elas não podem mais estar subsumidas à representação. Por outro lado, atualmente não vivemos em uma nova onda iconoclasta que desconfia da imagem, do jogo das aparências (onde ainda muita coisa pode ser dita) e privilegia de maneira desmesurada o texto na captação do sentido de uma obra? Isso não nos leva a uma progressiva desestetização da arte? As transformações técnicas recentes alteraram a maneira de interpretar e fazer uma pintura contemporânea. Podemos acessar pela Internet qualquer imagem não importa a distância. Tudo está mediado pelo mercado, as imagens aparecem prontas para serem consumidas seja na forma de livros, pôsteres, camisetas. Não devemos, contudo, ter nostalgia da aura que envolvia um trabalho de arte, é preciso descobrir criticamente o novo papel que a pintura terá nesse novo mundo.

Outras leituras, outras visões

- ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. Martins Fontes, 1970.
- ARGAN, G. C. *L'Arte Moderna*. Sansoni, 1970.
- _____. *História da Arte como história da Cidade*. Martins Fontes, 1992.
- BATTCKOK, G. *A nova arte*. Editora Perspectiva, 1986.
- BAUDELAIRE. *Ouvres*. Pléiade Gallimard, 1954.
- BELTING, H. *L'Histoire de l'art est-elle finie?* Jacqueline Chambon, 1989
- BENJAMIM, W. *Illuminations*. Schocken Books, 1969.
- BRAQUE, G. *Le Jour et la Nuit*. Gallimard, 1960.
- BRESLIN, J. *Mark Rothko - A Biography*. Chicago Press, 1993.
- BOIS, Y. *Painting as a model*. MIT Press, 2002.
- Art Press – Où est passée la peinture?*, 1995.
- DAMISCH, H. *L'Origine de la Perspective*. Flammarion, 1987.
- _____. *Théorie du Nuage*. Éditions du Seuil, 1972.
- _____. *Fenêtre Jaune Cadmium*. Éditions du Seuil, 1984.
- DANTO, A. *A transfiguração do lugar comum*. Cosac Naify, 2006.
- DUCHAMP, M. *Dialogues with Marcel Duchamp*. Pierre Cabanne. N.Y., 1987.
- ELIAS, N. *Sobre o tempo*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1998.
- ÉLIE, M. *Lumière, Couleurs, Nature*. Vrin, 1993.
- FRIED, M. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of*
Favaretto, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. Edusp, 1992.
- FRANCASTEL. P. *Peinture et Societé*. Gallimard, 1956.
- _____. *Imagem, Visão e Imaginação*. Martins Fontes, 1983.
- GADAMER, H. G. *L'Actualité du Beau*. Alinea, 1992.
- GIANNOTTI, J. A. *O jogo do belo e do feio*. Cia. das Letras, 2007.
- GOMBRICH. *Art and Illusion*. Princeton University Press, 1972.
- _____. *The Image & The Eye*. Phaidon, 1994.
- GREENBERG, C. *Art and Culture*. Beacon Press. Boston, 1961.
- _____. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Zahar. Funarte, 1997.

- HALPERN, D. *Writers on Artists*. North Point Press, S. Francisco, 1988.
- HUBERMAN, G. D. *Ce que nous Voyons, ce qui nous Regarde*. Minuit, 1992.
- JOHNS, J. *Writings, Notes, Interviews*. Moma, Nova Iorque, 1996.
- KRAUSS, R. *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press, 1981.
- . *The Originality of the Avant-Garde and othe Modernist Myths*. MIT Press, 1986.
- . *The Optical Uncounscious*. October, MIT Press, Massachussets, EUA, 2004
- . *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Thames and Hudson, 1999.
- . Com Yve-Alan Bois: *L'Informe*. Centre Georges Pompidou, 1996.
- LEBRUN, G. *A mutação da obra de arte*. Cadernos FUNARTE, 1977.
- MATISSE, H. *Escritos e Reflexões sobre Arte*. Editora Ulisseia, 1972.
- MERLEAU-PONTY. *Phénoménologie de la Perception*. Gallimard, 1945.
- . *L'Oeil et L'Esprit*. Gallimard, 1968.
- . *Le Visible et L'Invisible*. Gallimard, 1964.
- MALÉVITCH, K. *La lumière et la couleur*. Lausanne, 1981.
- NAVES, R. *A Forma Difícil*. Editora Ática, 1996.
- . *O moimbo e o vento*. Cia das Letras, 2007.
- NEWMAN, B. *Selected Writings and Interviews. The Sublime is Now*. Knopf, 1990.
- NUNES, B. *Passagem para o Poético*. Ática, 1986.
- OFÍCICA, H. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PAZ, O. *Os Filhos do Barro*. Nova Fronteira, 1984.
- PERLOFF, M. *O Momento Futurista*. Edusp, 1993.
- PAREYSON, L. *Problemas de estética*. Martins Fontes, 1997.
- . *Conversations sur l'Esthétique*. Gallimard, 1992.
- PEIXOTO, N. B. *Paisagens Urbanas*. Senac, 1996.
- REINHARDT, Ad. *The Selected Writings*. Viking Press, 1963.
- SELZ, P. *Contemporary Art—A sourcebook of artists' writings*. California Press, 1998.
- SCHILLER, F. *A Educação Estética do Homem*. Iluminuras, 1990.
- SHAPIRO, M. *A Arte Moderna*. Edusp, 1996.
- . *A unidade da arte de Picasso*. Cosac & Naify, 2002.
- SIGNAC, P. *D'Eugène Delacroix au néo-impresionnisme*. Hermann, Paris, 1964.
- STALLABRAS, J. *Contemporary Art. A very short introduction*. Oxford University Press, 2008.
- TASSINARI, A. *Espaço Moderno*. Cosac Naify, 2000.
- VALÉRY, P. *Oeuvres*. Pléiade, Gallimard, 1957.
- VAUDAY, P. *La matière de Images*. L'Harmattann, 2001.
- WARHOL, A. *October files 2*. MIT Press, Cambridge, Massachussets, 2001.
- WITTGENSTEIN. *Bemerkungen über die farben*. G.E.M Ancombe, 1977.
- WÖLFFLIN, E. *Concepts Fundamentales en la História del Arte*. Espasa, Calpe S. A., Madri, 1961.

Índice dos Artistas citados no texto

Alemães

Josef Albers – Bottrop, 1888 – New Haven, 1976.

Joseph Beuys – Krefeld, 1921 – Düsseldorf, 1986.

Anselm Kiefer – Donaueschingen, 8 de março de 1945.

Sigmar Polke – Oels, 1941.

Gerhard Richter –1932.

Kurt Schwitters – Hanôver, 1887 – Kendal, Inglaterra, 1948

Americanos

Jean-Michel Basquiat – Nova Iorque, 1960-1988.

Peter Halley – Nova Iorque, 1953.

Jasper Johns – Jr – Augusta, Georgia, 1930.

Jeff Koons – Nova Iorque, 1955.

Brice Marden – Bronxville, 1938.

Barnett Newman – Nova Iorque, 1905-1970.

Robert Rauschenberg – Port Arthur, 1925 – Flórida, 2008.

Mark Rothko (Markus Rotkovičs) – Rothkowitz, Daugavpils, 1903 – Nova Iorque, 1970.

Frank Stella Malden – Massachusetts, 1936.

Cy Twombly – Lexington, 1928.

Bill Viola – Nova Iorque, 1951.

Andy Warhol – Pittsburgh, 1928 – Nova Iorque, 1987.

Belgas

Marcel Broodthaers – Bruxelas, 1924 – Colônia, 1976.

René François Ghislain Magritte – Lessines 1898 – Bruxelas, 1967.

Luc Tuysman – Antuérpia, 1958.

Brasileiros

Waltercio Caldas – Rio de Janeiro, RJ, 1946.

Iberê Camargo – Restinga Seca, 1914 – Porto Alegre - RS, 1994.

Hélio Oiticica – Rio de Janeiro, 1937 – 1980.

Jorge Guinle Filho – Nova Iorque, 1947 – 1987.

Paulo Pasta – Ariranha, 1959.

Beatriz Milhazes – Rio de Janeiro, 1960.

Mira Schendel – Zurique (Suíça), 1919 – São Paulo – SP, 1988.

Canadenses

Jeff Wall – Vancouver, 1946.

Holandeses

Vincent Van Gogh – Zundert, 1853 – Auvers-sur-Oise, 1890.

Ingleses

Eadweard J. Muybridge – 1830-1904.

Italianos

Piero della Francesca – Borgo San Sepolcro, 1416 – Borgo San Sepolcro, 1492.

Giorgio Morandi – Bolonha, 1890-1964.

Franceses

Gustave Courbet – Ornans, 1819 – La-Tour-de-Peilz, 1877.

Marcel Duchamp – Blainville-Crevon, 1887 – Neuilly-sur-Seine, 1968.

Jean Auguste Dominique Ingres – Montauban, 1780 – Paris, 1867.

Yves Klein – Nice, 1928 – Paris, 1962.

Henri Matisse – Le Cateau-Cambrésis – 1869 – Nice, 1954.

Jean-François Millet – Gruchy, 1814 – Barbizon, 1875.

Pierre Soulages – Rodez (Aveyron), 1919.

Espanhóis

Pablo Ruíz y Picasso – Málaga, 1881 – Mougins, 1973.

Diego Velázquez – Sevilha, 1599-1660.

Irlandês

Sean Scully – Dublin, 1945.

Sobre o autor

Marco Giannotti nasceu no dia 4 de maio de 1966 em São Paulo (SP). A partir de 1980, frequentou o curso de desenho e gravura e metal do professor e artista Sérgio Fingermann. Em 1982, morou dois anos em Nova Iorque, onde teve um contato direto com a produção contemporânea e com os acervos dos museus. Durante esse período, assistiu às aulas de História da Arte no Metropolitan Museum of Art. Em 1986, assistiu aulas sobre História da Arte na escola do Louvre. De volta ao Brasil, iniciou a sua produção artística e, depois de dois anos, expôs pela primeira vez no Salão Nacional promovido pela Funarte, onde obteve um prêmio. Em 1988, em Berlim, realizou a sua primeira exposição individual na Galeria Paulo Figueiredo. No mesmo ano, graduou-se em Ciências Sociais na USP. Em seguida, se inscreveu no curso de pós-graduação em Filosofia da USP, estudando História da Arte e Estética.

Em 1993, defendeu a Tese de Mestrado com uma tradução parcial e apresentação crítica do livro *Doutrina das Cores*, de Goethe, publicada pela editora Nova Alexandria. No MASP, realizou a exposição intitulada *Fachadas*, e participou de algumas exposições internacionais. No ano seguinte, ingressou na Escola de Comunicação e Artes da USP no programa de pós-graduação

em Poéticas Visuais. Sob a orientação da Prof. Dra. Carmela Gross, apresentou sua tese de Doutorado no Paço das Artes com uma exposição e uma reflexão crítica sobre o fenômeno cromático na arte moderna. Desde então, desenvolve atividades de pesquisa no Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo, onde é professor e ministra aulas sobre pintura, estética, filosofia da arte, e poéticas visuais. Em 2007, realizou uma exposição individual na Pinacoteca do Estado. O livro *Passagens* foi editado pela editora Cosac Naify, reunindo os últimos 20 anos de atividade pictórica.

