

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

Cromofonia:

Estética Intermídia entre telas

Guilherme Lazzaretti

Brasília – DF

2018

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTE CONTEMPORÂNEA
APRESENTADA AOS PROFESORES:

Professor Dr. Vicente Martínez Barrios (VIS/IdA/UNB)

Orientador

Professora Dra. Marilice Villeroy Corona (UFRGS)

Membro externo

Professor Dr. Marcelo Mari (VIS/IdA/UnB)

Membro interno

Professora Dra. Nivalda Assunção Araujo (VIS/IdA/UnB)

Membro suplente

Guilherme Lazzaretti

CROMOFONIA: Estética Intermídia Entre Telas

Dissertação a ser apresentada como requisito à obtenção do grau De Mestre, no Programa de PósGraduação do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, linha de pesquisa *Poéticas Contemporâneas*

Orientador: Prof. Dr. Vicente Martínez Barrios

Brasília, Julho de 2018

Agradecimentos

Devo reconhecer, antes de tudo, que o mérito pela realização deste trabalho seja atribuído à uma coletividade de pessoas, que ao meu redor motivaram - às vezes involuntariamente - o desenvolvimento da minha curiosidade artística, de uma forma geral. Por outro lado, figuram os autores, distantes no tempo e espaço que dialogam diretamente com as questões abordadas nesta pesquisa, o que por si só desacredita uma ideia de autoria exclusiva e completamente inédita.

Sendo assim, descartando qualquer hierarquia de importância óbvia, meus agradecimentos especiais vão para:

Prof. Vicente Martinez, quem primeiro se interessou e acreditou na minha pesquisa artística neste regresso à Universidade, após um relativo afastamento, oportunidade esta entendida como um convite à realização de uma nova etapa intelectual e acadêmica. Por todas sugestões, recomendações e direcionamentos, sempre pontuais, que em muito contribuíram para o entendimento mais amplo do estado atual da pintura (particularmente), na produção pessoal e na arte contemporânea.

Laís Chérie, por todo afeto e companheirismo, proporcionando a muito estimada ternura que torna amena a minha vida; quem colore e comigo compartilha os dias. Pelo seu refinado juízo crítico e estético, pela valiosa opinião.

Minha família, por todo apoio e por nunca duvidar desta atividade de “rumos imprevisíveis” à qual venho me dedicando.

Celso Herculano e Vinícius Martins, admirados artistas, pelos interessantes debates sobre arte e estética, sobre a atividade e função do artista.

Todos os professores que de alguma forma colaboraram no desenvolvimento de algumas dessas ideias.

Todos os colegas de Universidade que incentivaram, inspiraram ou provocaram a ampliação do escopo de trabalho.

RESUMO

O assunto essencial do presente trabalho - além de apresentar um processo de experimentação e transição entre suportes artísticos - consiste na elucidação crítica que a adaptação dos veículos expressivos significou no corpo de trabalho prático, inaugurado com a pintura e posteriormente desenvolvendo-se para o vídeo, instalação e performance. Pretende também mostrar a relação de mediação da experiência estabelecida pela obra de arte, na sua execução e apreciação, seguindo pelo fio condutor da sensibilidade e sensação, tal como as explicam os filósofos franceses Merleau Ponty e Gilles Deleuze; temas estes que se mantiveram constantes durante toda a pesquisa. Esta abordagem leva então a considerar o espaço atuante na experiência da obra: as galerias, os espaços expositivos instituídos ou apropriados, principais mídias de fruição da arte na atualidade; mas também examinar a participação da tela luminosa como um dos ativadores do trabalho artístico atual, dispositivo contemporâneo que permite o

acesso instantâneo ao conteúdo de um pensamento pictórico que se manifesta em linguagens artísticas variadas, principalmente através da luz e do som.

Palavras-chaves: Pintura, Música, Intermídia, Sensação.

Abstract

The essential subject of the present work - besides presenting a process of experimentation and transition between artistic supports - consists in the critical elucidation that the adaptation of the expressive vehicles meant in the body of practical work, inaugurated with the painting and later developing for the video, installation and performance. It also intends to show the relation of mediation of the experience established by the art work, in its execution and appreciation, following the guiding line of sensibility and sensation, as explained by the French philosophers Merleau Ponty and Gilles Deleuze; themes that have remained constant throughout the research. This approach leads us to consider the active space in the experience of the work: galleries, exhibition spaces, instituted or appropriated, main media of art enjoyment in the present; but also examine the participation of the luminous screen as one of the activators of the current artistic work, a contemporary device that allows instantaneous access to the content of a pictorial thought manifested in varied artistic languages, mainly through light and sound.

Keywords: Painting, Music, Intermedia, Sensation.

*Como ecos longos que à distância se matizam,
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.*

Charles Baudelaire, Correspondências

SUMÁRIO

| | | |
|-----|---|----|
| 1 | introdução | 10 |
| 2 | A pintura | 14 |
| 2.1 | A pintura expressionista | 14 |
| 2.2 | Uma extrapolação da pintura | 23 |
| 3 | Um Meio, Um Veículo | 26 |
| 3.1 | Intermídia – uma música visual | 41 |
| 3.2 | A Sensação | 64 |
| 3.3 | O Espaço | 70 |
| 3.4 | A Cor | 74 |
| 3.5 | O SOM | 80 |
| 4 | A obra como corpo | 86 |
| 4.1 | Um Corpo de sentido | 86 |
| 4.2 | Um Corpo sem Orgãos | 91 |
| 5 | Instrumentos para uma <i>visual music</i> | 94 |
| 5.1 | Instrumentos de cordas | 94 |
| 5.2 | Instrumentos digitais | 94 |
| 5.3 | Instrumentos de luz | 95 |
| 5.4 | Instrumento de desenho/pintura digital | 95 |

| | |
|--|-----|
| 6 conclusão | 96 |
| Referências Bibliográficas | 98 |
| Bibliografia Geral | 98 |
| Bibliografia Complementar | 100 |
| Anexos | 102 |
| ANEXO I: DVD CONTENDO OS VÍDEOS: | 102 |

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Alberto Giacometti. Diego. 1959. 61 x 49 cm..... | 12 |
| Guilherme Lazzaretti. Retrato. 2015. 1,5 x 0,9 m | 15 |
| Guilherme Lazzaretti. Estudante. 2014. 1,0 x 0,80 m | 16 |
| Guilherme Lazzaretti. Transfiguração. 2013. 60 x 37 cm | 16 |
| Guilherme Lazzaretti. Multidão. 2014. 1,20 x 0,90m | 17 |
| Guilherme Lazzaretti. Figura em Estrutura de Cadeira. 2014. 1,30 x 0,90 m | 20 |
| Relva. 2013. 1,0 x 0,75 m | 21 |
| Sem título. 2013. 1,0 x 0,75 m | 22 |
| Gerhard Richter. Abstract Painting (726). 1990. 3,5 x 2,5 m | 33 |
| Guilherme Lazzaretti. Pintura Viva. 2016. 1:28 | 51 |
| Guilherme Lazzaretti. Sinestesia. 2015. 3:46 minutos | 54 |
| Guilherme Lazzaretti. Sinestesia. 2015. 1:22 minutos | 55 |
| Guilherme Lazzaretti. História de Uma Pintura. 2016. 4:32 minutos | 56 |
| Guilherme Lazzaretti. Sinestesia 2. 2016. Vídeo performance | 57 |
| Guilherme Lazzaretti. Sinestesia 2. Casa da Cultura da América Latina, 2016. Performance | 57 |
| Carlos Cruz Diez. Chromosaturation..... | 58 |
| Carlos Cruz Diez. Chromosaturation, Hayward Gallery in London, 2012 | 77 |
| James Turrell. National Gallery of Australia. 2015. Instalação | 79 |

1 INTRODUÇÃO

O presente projeto de pesquisa originou-se na passagem pelo Mestrado em Pintura da Universidade do Porto, Portugal em 2015. Em dois semestres de estadia no exterior foram realizados 54 créditos ECTS¹ (European Credit Transfer and Accumulation System), entre os quais 6 créditos foram obtidos na disciplina “Metodologias de Projeto e de Investigação I”, onde esta abordagem foi iniciada. A sequência deste projeto pretende descrever um percurso artístico, teórico e prático, inaugurado pelo interesse na sensação e aquilo que se manifesta enquanto ou a partir da sensibilidade; propõe-se mostrar previamente uma trajetória prática, iniciada pelo desenho e especialmente a pintura, que assimilava do expressionismo referência e justificativa.

As especulações desta pesquisa iniciam uma apreciação teórica da implicação do gesto na representação pictórica, frisando as características particularmente expressivas que as pinturas podem adquirir ao configurar determinados estados de humor ou manifestar determinado itinerário perceptivo de sensações diversas.

Tratar da implicação do gesto na criação da obra significa conduzir a reflexão para uma integração psíquico-corporal, assim abordando um primeiro tópico relativo ao gesto criador: o manejo da obra pelo seu autor na agregação de sentido. O manejo é o procedimento corpóreo de realização da obra, o gesto criador prevê então um corpo compreensivo que se entende como vivência e ocorrência da obra, uma disposição que pressupõe as relações que possa estabelecer com a memória, o repertório imagético subjetivo e o mundo exterior.

A relação com a pintura expressa uma experiência do próprio corpo, anteriormente a uma linguagem racionalmente estabelecida, a pintura surge simultaneamente como uma sucessão rápida de impressões, ou supostamente as sensações mesmas. Entrevendo a série de motivos perceptivos anuncia-se o comportamento geral do organismo, nele o mundo perfaz a sua configuração mutável, sua assimilação e expressão. A série dos conceitos de sensação, percepção e representação convergem, portanto, para uma prerrogativa corpórea, e, por conseguinte, auto compreensiva, auto expressiva. O corpo, em oposição às diversas linguagens artísticas que empregam meios mecânicos independentes, é requisito e atuante direto na produção da obra.

Como produto de uma apreciação estética, a pintura, apesar de estática, é multiforme e inesgotável pela sucessão que intervém em seu aparecer. Assim se fixam os vestígios de um testemunho psíquico, na irrupção espontânea na tela (no suporte) de certos impulsos afetivos,

¹ A 1 crédito europeu correspondem aproximadamente 25 a 28 horas de trabalho efetuado pelo estudante, repartidas entre as horas de contato presencial nas aulas e as horas de trabalho autônomo do aluno no âmbito de cada unidade curricular.

influenciados pela contração muscular significativa, pelo gesto expressivo. A espontaneidade da figuração constitui, portanto, um princípio biológico (orgânico) e psicológico. Este princípio determina a seleção de certos elementos perceptivos pressupondo-se uma afinidade com o temperamento. Giulio Carlo Argan (1992) oferece uma exemplificação deste princípio no seu livro *Arte Moderna*:

A realidade é caótica, mas, precisamente por não existir uma estrutura que a contenha, os fragmentos de que é composta são mais vitais. Um quadro é uma miríade de sinais coloridos, que parecem se agitar sobre a tela; cada um é um momento vivido, que não se apresenta, porém, como apagada lembrança, e sim como sensação interior imediata. (ARGAN, 1992, 242)

A pintura que se pretende apresentar torna-se então um comentário psicológico das reações do organismo no reconhecimento de si mesmo; as sensações e suas variantes emocionais expressam-se e são indicadas na caracterização gestual. O gesto é o veículo de entrelaçamento das sensações, que apesar de se manifestarem perceptivamente a nível visual, podem atingir também os outros sentidos.

Passando por uma abordagem que veicula forma e conteúdo, a transformação surge como decomposição, deslocamento e reajuste da figura. Este procedimento concerne ao ajustamento das formas à expressão subjetiva. O tratamento dado às formas que obedece a este pressuposto faz das emoções precondições do fazer artístico, na síntese que emancipa a impressão e a expressão de distinção rigorosa. As representações aparecem então atreladas ao que se conhece ou imagina, a despeito do que propriamente é: “Ao realismo que capta, contrapõe-se um realismo que cria a realidade. Para ser criação do real, a arte deve prescindir de tudo o que preexiste à ação do artista” (ARGAN, 1992, 237). Assim manifesta-se o papel da memória na confecção e leitura da pintura, a operação mnemônica desintegra o que na vivência é dado como unidade indiferenciada; o ato evocativo torna-se então uma atribuição – a distorção é decorrente da constante dissolvência da imagem em seu instante próprio.

A execução pictórica preocupa-se tanto quanto possível em conservar a unidade e coerência de certas vivências, contudo, sobrevém a dissolução e transformação iniciadas com o processo de expressão. O seguinte relato de Alberto Giacometti, documentado por Jean Genet em seus encontros casuais com o artista, ilustra a intrincada relação existente entre representação e expressão:

(...) Decido-me por uma pequena cabeça minha (aqui, um parêntese: essa cabeça era de fato muito pequena). Sozinha na tela, não mede mais do que sete centímetros de altura por três e meio ou quatro de largura, no entanto tem a força, o peso e as dimensões da minha cabeça real. Quando tiro o quadro do ateliê para olhá-lo, fico incomodado, pois sei que estou tanto na tela como na frente dela, olhando-a – decido-me então por essa cabecinha (cheia de vida, e tão pesada que parece uma pequena bala de chumbo durante a trajetória).” (GENET, 2001, 90)



Alberto Giacometti. Diego, 1959. 61 x 49 cm

É deste modo que a forma indireta, inexacta, revela mais precisamente certos conteúdos. A experiência visual da realidade que se pode reduzir ao estado de longínqua recordação ou alusão pressupõe a abolição da verossimilhança em favor de uma “depuração psicológica da forma”. A projeção dinâmica dos impulsos psíquicos gestualmente cria uma ambígua tarefa pictórica: o uso da tinta correspondendo à materialização (estancamento) da fugacidade sensitiva da representação, conforme aquilo que nela se revela ou oculta.

A experiência estética da obra é corroborada por uma nitidez semelhante à da imagem evocada na mente: pode-se pensar que um elemento familiar provoque uma impressão suficientemente forte e discernível, mas dedicando maior atenção a esta revivescência, fica demonstrado que ela não se apresenta estável, mas sofre as transformações de todo o fluxo de pensamento; o realce fixo da imagem é aparente.

Uma análise atenta ao trabalho pessoal revela como o detalhe é desprezado enquanto coerência exterior, e perfaz seu sentido na medida em que articula sua fugacidade e auto expressão. A noção de “acidente” participa decisivamente na caracterização da obra, uma vez que sugere a espontaneidade da experiência sensitiva e criadora. Vasampeine, personagem não

fictício do livro *O Amante Detalhista* (MANGUEL, 2005) ansiava por fixar aquilo que inevitavelmente lhe escaparia. Ele fotografava secretamente recortes do corpo humano, sobre os quais não podia ter o controle compositivo, uma vez que pessoas frequentando determinada casa de banhos eram fotografadas através de uma fresta: “Minhas fotografias oferecem a constância que meu corpo me nega, dando-me o tempo de que preciso” (MANGUEL, 2005, 52). A transformação e deformação da figura, quando entrevista em uma fresta da parede, remetem ao caso da sensação que surge de relance, e que por fração de segundo deposita sua carga transitória à percepção. A sensação degrada-se tanto maior o esforço em torná-la constantemente percebida, restando deste expediente uma presença dissolvida que se manifesta: “Estabelece-se então um duelo entre a vontade de tudo ver e nada esquecer e faculdade da memória que ganhou o hábito de absorver vivamente a cor geral e a silhueta, o arabesco e o contorno.” (BAUDELAIRE, 2009, 26).

A sensação deforma e escapa na tentativa de lhe dar molde, torna-se projeção emancipada, ao menos parcialmente. Assim se define a pintura como confissão do temperamento. A dissimulação da forma atende à caracterização que se pretende revelar, mas também à expressão dos rumores subjetivos que se insinuam. A conformação das figuras é prescrita, portanto, pela adaptação aos sentimentos que se agitam no aparelho psíquico.

É possível referir-se ainda a um prolongamento nervoso na atividade artística, a obra como correspondência sentimental (do que é sentido) faz da pintura um revestimento sensitivo onde a imprecisão das imagens pode exprimir de maneira mais eficaz que a definição muito bem elaborada. O fundamento comum de todas estas colocações, para a finalidade prática a que se propõem, é restituir na ação criadora certas inscrições de sensações, onde toda imprecisão, difusão e ambiguidade são conferidas pelo controle menos intencional da forma, na tentativa de abordar rapidamente na tela imagens que insinuam o temperamento. “Assim a sensação, quando atinge o corpo através do organismo, toma um movimento excessivo e espasmódico, rompe os limites da atividade orgânica. Em plena carne ela é diretamente levada pela onda nervosa ou emoção vital.” (DELEUZE, 2007, 23).

Componente do temperamento é o mundo como seu reflexo. A mudança na atitude subjetiva pode provocar a transição de uma categoria de sentimento estético para outra, de um modo de percepção (consciência) para outra. A transição que sofre o preenchimento pictórico alude à materialização das emoções dispersas, das sensações oriundas do mundo na projeção imagética. Então a configuração da obra torna-se

uma imagem que o pintor exprime ou extrai penosamente de si, um fragmento vivo de sua própria existência. E, em suma, algo inquietante e monstruosamente vivo, que o pintor introduz no mundo, comunica: é exclusivamente essa descarga de tensão volitiva que caracteriza a estrutura expressionista. (ARGAN, 1992, 256)

2 A PINTURA

2.1 A PINTURA EXPRESSIONISTA

O tipo de pintura produzida antes das experimentações com vídeo, música e espaço tridimensional indicava claramente um interesse na figura humana, embora esse interesse se manifestasse por temas que não tratavam a figura humana propriamente pela representação óbvia. Uma vez que o gesto pictórico é o principal sinal da atuação do corpo na obra, ele apareceria sempre intrincado, por mais que pinturas de gêneros diferentes aparecessem com uma recorrência considerável: a predileção por paisagens e abstrações, entendidos pela complementaridade que mantêm com a estruturação da pintura e o interesse no corpo.

Em um conjunto de obras a maior recorrência de gênero foi o retrato, justamente por tratar sinteticamente todo o interesse na sensação, que viria a manifestar-se posteriormente com a utilização de outros suportes, representada ainda pelo seu vínculo corpóreo e imagético. Cabe uma demonstração de como o corpo, enquanto cabeça, pode traduzir melhor suas disposições intrínsecas totais; a cabeça, que possui um rosto, ilustra um modelo geral do corpo, revela seu estado, ela é um motivo de interesse pressupostamente universal. Por isso, discorrer sobre como, por exemplo, uma feição de dor é entendida como tal, torna antecipadamente a tentativa falha, uma vez que esta pretende tratar do dado, da ocorrência, independente de suas interpretações decorrentes. Opera-se então a redução do corpo à cabeça² que o contém. Um corpo deitado, envergado, contorcido, ereto, estático, mãos languidas ou firmes dedos entrelaçados, não poderiam explicitar melhor suas ocorrências interiores que o semblante que acompanha tais gestos.

O rosto e suas feições exprimem os movimentos que provocam sua contração. Um rosto dissimulado também comunica, a tal ponto de convencer como demonstração de sensações específicas, a ponto de mentir, representar. Vale dizer que essa comunicação não é restritiva, e qualquer sensação deduzida abre-se à interpretação da incerteza, do porvir e do advindo; inerte ou não, o rosto apresenta o não falado enquanto mensagem, dispensando o uso da palavra pela sucessão espontânea do seu revelar-se.

Tal semblante não é totalmente uma correspondência, ainda menos o espaço que o envolve na passagem do olhar – como o registro fotográfico na ausência de um suporte material que garanta a estabilidade da imagem: esta apropriação não é uma recordação somente, o reconhecimento de uma figura familiar engendra-se anteriormente ao próprio instante vivido. Tal semblante não é ninguém e se “proclama” humano apenas pela sua persistência formal.

² Deleuze apresenta uma diferença espacial entre o rosto e a cabeça: “O rosto é uma organização espacial estruturada que recebe a cabeça, enquanto a cabeça é uma parte de corpo, mesmo que sendo sua extremidade”. (DELEUZE, 2007, 28)



Guilherme Lazzaretti. Retrato. 2015. 1,5 x 0,9 m



Guilherme Lazzaretti. Estudante. 2014. 1,0 x 0,80 m



Guilherme Lazzaretti. Transfiguração. 2013. 60 x 37 cm



Guilherme Lazzaretti. Multidão. 2014. 1,20 x 0,90m

Os traços que definem gênero são consequência de sua deformação, a exclusão do cabelo e dos elementos identitários conflagram a “carenta em si mesma”. Por caretas aponta-se ao embrutecimento evanescente da figura, uma polivalência de agentes que a dissipam, uma ocorrência que não está contida premente. Se o rosto se perfaz deformado³ é porque se consuma na enformação; ainda que preserve sua materialidade particular, a cabeça vivência não tem critérios definidos e ainda que lembrança, está presente; o esforço evocativo não anula sua autonomia enquanto forma.

Uma cabeça compõe-se dos órgãos sensoriais básicos (olhos, ouvidos, nariz, etc), seus contornos, seu volume, sua cor, sua atualidade, sua conformação temporal, conferem sua instabilidade; mas esta não deve ser a importância recobrada. Quaisquer que sejam as analogias aduzidas à cabeça, estas já são em princípio modelos, não podendo escapar ao seu fato inerente: uma condição enfática. A ênfase recai sobre a cabeça síntese da vida, da morte, do humano. Apenas um aspecto de uma totalidade chamada corpo – se ele transcende a ideia que dele se faz, nada melhor que um rosto perplexo para dizê-lo.

As respectivas citações e pretensões desta pesquisa introduzem uma apreciação fenomenológico-poética do motivo “cabeça” como redução representativa do corpo humano na pintura, ou seja, enquanto representação da “figura humana” na arte. Mais exatamente este

³ A deformação do rosto faz surgir a cabeça sobre ele.

projeto introduz uma descrição da produção pessoal que se fez a partir deste modelo e tema (o corpo, a sensação); sobretudo como aproximação poética de um dado universal, que se dá no corpo e o implica.

Está série de pinturas revelavam figura em si mesma (como figura pode ser qualquer coisa representada), mas a figura assim isolada define um fato, torna-se uma Imagem, um Ícone. O figurativo (a representação) implica, com efeito, a relação entre uma imagem e um objeto que ela deve ilustrar, mas também a relação de uma imagem com outras imagens em um conjunto composto que dá a cada uma seu objeto. A narrativa é correlato da ilustração (DELEUZE, 2007, 12). O corpo, a cabeça, não poderiam estar menos presentes em qualquer narrativa.

O indício humano é sempre primeira referência. Cabe aqui analisar as características que tornam explícita esta apreensão. Primeiramente remete-se a uma observação não rigorosa na estruturação da figura. O pressuposto é a memória de qualidades formais, que tornam a cabeça mais ou menos próxima das proporções humanas reais, mas que passa pela ação imediata do descontrole do gesto conforme respondam a impulsos não premeditados. Por sua vez, o processo de preenchimento do espaço é a interferência lúdica das sensações no fazer.

“A sensação é o que passa de uma ordem a outra, de um nível a outro, de um domínio a outro. É por isso que a sensação é mestre das deformações, agente de deformações no corpo” (DELEUZE, 2007, 43). Tais deformações não se opõem a uma dita “espacialidade real” do corpo, mas o acometem na sua maneira de sofrer transformações no nível sensitivo. Uma memória que se constitui em imagem não pode ser transposta sem que sugira a volatilidade de sua lembrança, a fixação da mesma é suscetível à tentativa de fazê-la aparecer, na medida em que some no processo.

O livreiro Kusakabe, com quem Vasampeine teve seu contato inicial com as técnicas fotográficas, disse que em sua língua as fotografias eram conhecidas como *chachin*, isto é, “imagens de verdade” (MANGUEL, 2005). Obviamente a fotografia toma de seu objeto uma maior aproximação do “verdadeiro” (obviamente também aludindo a casos específicos, se refere à fotografia de uma paisagem, sem qualquer manipulação que a deforme). Mas num nível de transmissão de conteúdos, o agente deformador e a deformação tornam menos verdadeiros? “Vê-se muito bem o que há de comum ao gesto e ao seu sentido, por exemplo à expressão das emoções e às próprias emoções: o sorriso, o rosto distendido, a alegria dos gestos contém realmente o ritmo de ação, o modo de ser no mundo que são próprio júbilo.” (MERLEAU PONTY, 1999, 254)

O que chama atenção nesta afirmação é como uma ação pode expressar. Ao analisar as obras de Bacon e Giacometti, vê-se claramente que não correspondem aos “chachin” de Kusakabe, no entanto, comunicam a partir de uma semelhança mais ou menos natural, como já se disse, do elemento humano. “Por exemplo, o franzir da sobrancelha, destinado, segundo Darwin, a proteger o olho do sol, ou a convergência dos olhos, destinada a permitir a visão clara, tornam-se componentes do ato de meditação e o significam ao espectador” (MERLEAU PONTY, 1999, 263). Da figura humana provém o figurativo, oriundo de seu devir criativo, toma a representação como mediadora de um vínculo corpóreo.

A relação com a imagem ultrapassa seu estatuto passivo, dela não se recebe, com ela se participa:

Vasampeine não era um espectador. Era um ator à espera do sinal para entrar em cena. A responsabilidade dele começava após ter revelado o filme no quarto escuro, depois que os produtos químicos haviam desempenhado a função que lhes cabia e algo até então não identificado e sem dono, como um novo planeta nos céus, entrava em campo de visão e podia então ser abraçado – não em sua forma viva e dotada de sentidos, mas em sua manifestação bidimensional no papel lustroso. (MANGUEL, 2005, 54).

A respeito do detalhe, do recorte, Alberto Manguel fala sobre Vasampeine: “A câmera portátil permitiu-lhe corporificar sua relação com o mundo num gesto de posse visual tornada concreta pelo uso do filme, uma técnica que emprestava realidade física ao objeto de sua contemplação, dando substância e permanência ao que seria apenas entrevisto de maneira fugaz” (MANGUEL, 2005, 58). Vale lembrar que esta fugacidade está presente também na elaboração, ou melhor, na consumação da pintura. A maneira dos olhos de percorrê-la é inesgotável, e se Vasampeine encontrava a fixação de um registro etéreo, era porque este constantemente se transmutava no dado recente da percepção.

A cabeça é um semblante em si mesmo, sobretudo na captação de seus componentes, nos quais estão inclusos o fundo atuante na sua composição. A uma compreensão usual do termo, o semblante é a hipótese de uma emoção traduzida. Como já se disse, a cabeça não é o rosto, mas também é mais que uma superfície volumétrica situada em determinado ponto. A cabeça é constituída do seu recorte como tal, naquilo que Deleuze aponta como “ação das forças”, que por sua vez são sensação e deformação.

A pretensão da obra é originária, ao tratar da cabeça e suas semelhanças/ diferenças, a primeira referência é um modo humano de lidar com a própria linguagem. O sentido que esta linguagem veicula é concernente ao próprio estatuto de obra, ou seja, a abertura à compreensões específicas. O que este produto tem de permanente e constante é a relação com a figura humana numa apropriação particular. Por fim, o semblante se revela na maneira de acometer-se, dele se faz a maneira de fixá-lo.

Na impossibilidade de introduzir um conceito determinado que a valha, a cabeça retoma seu lugar originário⁴: sobre um pescoço, decepada, a frente de uma luz fortemente insidiosa, submersa... A ênfase no corpo, motivo que atravessou e perpassa toda a história da arte, expõe aqui como elemento mínimo e como síntese: como cabeça. Sua natureza psicológica e subjetiva destacam a fragilidade dos conteúdos emotivos; o rosto mais apático não pode passar

⁴ “Extrema solidão das figuras, extremo enclausuramento dos corpos, excluindo todo espectador: A figura só se torna assim graças a um movimento em que ela se fecha e que a fecha.” (DELEUZE, 2007, 22). O fundo é uma área adstringente, expansão colorida da submersão da cabeça.

despercebido a uma observação rigorosa, os desdobramentos que daí resultam podem apenas comprovar que este elemento comunica, opera sensação.

Deliberadamente ou não, enquanto aparência, enquanto contexto, o corpo reage. Nenhuma evidência pode ser mais íntima, mais direta, mais indeterminada.

O trabalho prático até então, portanto, seguia três linhas fundamentais:

1) Uma de retratos, contextos e transfigurações, que originou uma série de pinturas que aborda temas como identidade, fisionomia, expressão facial e corporal, pretendendo-se remeter às manifestações psicológicas anunciadas nas expressões corpóreas e faciais. O corpo e o rosto são tomados como objetos que comunicam estados psíquicos, mas que também sofrem as transformações e deformações próprias dos organismos em condições instáveis;



Guilherme Lazzaretti. Figura em Estrutura de Cadeira. 2014. 1, 30 x 0,90 m

2) Paisagens e cenas: A pesquisa iniciada com a temática corpórea conduz a percepção do corpo integrado ao ambiente que o envolve. As paisagens tornam-se elementos que situam o corpo no espaço, considerando os efeitos psicológicos e sensoriais suscitados pelos diversos ambientes, climas e espacialidades.

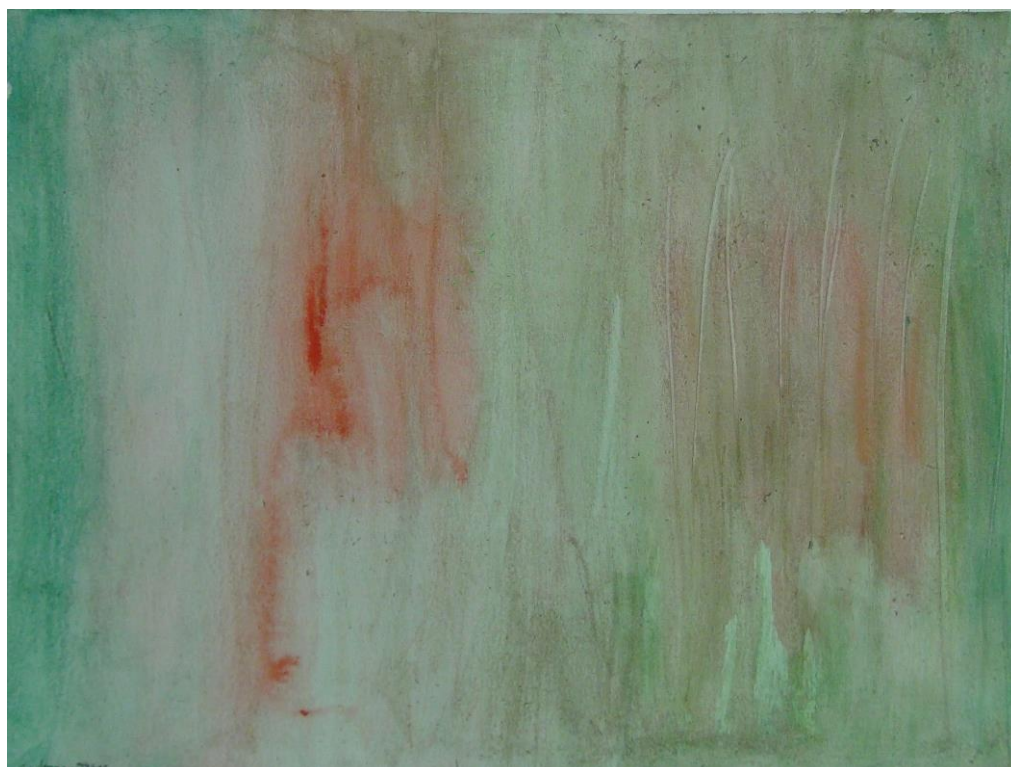


Guilherme Lazzaretti. Panorama. 2013. 50 x 40 cm

3) Abstrações: A transformação e deformação das figuras diz respeito aos processos de abstração das mesmas. Assim a abstração pode ser tomada como um procedimento constante na produção, tendo seu valor enquanto aplicação espontânea e autônoma.



Guilherme Lazzaretti. Sem título. 2013. 1,0 x 0,75 m



Guilherme Lazzaretti. Sem título. 2015. 50 x 40 cm

2.2 UMA EXTRAPOLAÇÃO DA PINTURA

Em seu estado mais recente, o trabalho prático explora novas modalidades artísticas, tais como o vídeo e a música, numa proposição estética que visa subtrair a representação e a subjetividade dos papeis de destaque que mantinham na pintura em tela. Arthur Coleman Danto, crítico de arte e filósofo estadunidense estruturalista elaborou importantes teorias estéticas⁵ que ajudam a compreender a modificação conceitual que culminou numa adequação de “forma” do trabalho prático. Assume-se que a obra de arte afeta o espectador em diferentes níveis, Arthur Danto, portanto, distingue duas feições possíveis que este afetar pode assumir: a comoção dos sentidos (e a subsequente interpretação dos mesmos) através da aparência ou da aparição. O caráter mimético seria justamente o responsável pelo rompimento das fronteiras que separam a arte do mundo das simples coisas: aparição é tudo o que aparece, enquanto a aparência assume as qualidades do que aparece; o artista teria então a capacidade de tornar presente novamente uma realidade em um meio completamente diferente.

As relações conceituais entre os jogos, as mágicas, os sonhos e a arte são estreitas: todos se desprendem do mundo e mantêm com ele afinidade. Danto apresenta então duas etimologias de “representação” que concernem a este respeito: re-apresentação, tornar presente novamente; e representação, colocar-se no lugar de outra coisa. Neste sentido, o que está em jogo é a mudança na nossa concepção da relação entre aparência e a realidade, a crença, a convicção do que seja cada coisa. No entanto, se vemos a aparência, vemos a coisa. Instala-se uma confusão da realidade com sua imitação, a imitação com a realidade. A diferença entre arte e realidade, portanto, é menos a diferença das coisas entre si que nossas atitudes para com elas; não se trata das coisas com que nos relacionamos, mas como nos relacionamos com elas. Tal posicionamento autorizaria a suspensão da atitude prática com as coisas, assumindo uma visão distanciada do objeto, afastaríamos considerações de utilidades, e estes poderiam ser vislumbrados como entes de interesse estético. Uma obra de arte é um objeto diante do qual só uma atitude estética é apropriada, apenas um distanciamento psicológico anularia a sensação de continuidade entre a arte e vida, a separação entre nós e o objeto de nossa atenção. Opera-se a transformação de atitudes que determinam que tipo de relação que estabelecemos com as coisas.

Danto apresenta então a questão fundamental implicada no entendimento de *mimesis*: a própria vida deve ser como um mapa para a arte, pois é por referência à vida que temos acesso ao que foi construído como imitação da vida. Entretanto, se a arte quiser ser eficiente em qualquer função que pretenda realizar, não pode ser pela mimese. Em vez disso, deve-se fazer objetos que afirmem com veemência sua condição de arte e que, não tendo correspondentes na realidade, não permitam que se cometa o erro induzido pela prevalência da imitação como programa artístico. A essência da arte reside naquilo que não podemos compreender mediante a simples extensão dos princípios que nos são úteis na vida cotidiana. Por fim, Danto deixa o problema da inevitabilidade do dilema da definição de arte em função de aspectos comparáveis ou contrastantes com o mundo real, decorrente disso a diferenciação entre arte e realidade seria

⁵ Aqui referimos especificamente ao livro *A Transfiguração do Lugar-Comum: uma filosofia da arte*. Cosacnaify, 2003. Capítulo Obras de Arte e Meras Coisas.

meramente convencional, o que confirmaria a existência de uma institucionalização da arte que caracteriza as obras de arte como classe: finalidade sem fim específico ou forma significativa.

Wassily Kandinsky presta-nos um grande auxílio ao advertir dos efeitos indesejáveis que a mimese e a narrativa (o que ele chama de “lenda”) podem exercer sobre a obra:

“A partir do instante que o espectador crê ter ingressado no país das lendas, fica instantaneamente imunizado contra as vibrações psíquicas demasiado fortes. Assim, o objetivo profundo da obra é reduzido a nada. É necessário, portanto, encontrar uma forma que exclua o efeito da lenda e, ao mesmo tempo, não entrave o efeito da cor. Para tanto, a forma, o movimento, a cor, os objetos tomados à natureza (real ou não) não devem provocar nenhum efeito exterior ou que possa exteriorizar-se numa narração. Quanto mais o movimento, por exemplo, for não motivado exteriormente, mais o efeito que ele produz será puro, profundo, interior.” (KANDINSKY, 2001, 116)

A supressão da figuração e narrativa constatada no trabalho prático reitera a possibilidade de fruição de um novo tipo de sensibilidade, emancipada da replicação do mundo, oferece como alternativa um tipo de realidade assentada na sensibilidade derivada de uma não objetividade, que, no entanto, perpassa o mundo concreto na abrangência de uma dimensão transcendental, tal como descreve Kazimir Malevich no seu Manifesto Suprematista:

Para o suprematista sempre será válido esse meio expressivo que permita que a sensibilidade seja expressa em uma forma possivelmente completa como tal, e isso é estranho à objetividade habitual. O próprio objetivo não tem significado para o Suprematismo, e as representações da consciência não têm valor para ele. Decisivo, por outro lado, é a sensibilidade; através dela, a arte chega à representação sem objetos, ao Suprematismo. O artista chega em um deserto onde nada é reconhecível, exceto a sensibilidade. O artista livrou-se de tudo o que determinou a estrutura objetivo-ideal da vida e da arte: ele se libertou de ideias, conceitos e representações, para escutar apenas a sensibilidade pura. (MALEVICH, 1920, 1)

Clement Greenberg descreve ainda como a supressão da narrativa e representação constituem um procedimento tipicamente moderno de efetivação da pintura, que não lhe retiraria o mérito de obra genuína e nem denigraria seu teor para o meramente decorativo, o que acabaria por reconfigurar o próprio entendimento do espaço pictórico desde então:

Segue-se que uma obra de arte moderna deve tentar, em princípio, evitar a dependência de qualquer ordem da experiência que não seja da pela natureza mais essencialmente construída de seu meio. Isso significa, entre outras coisas, renunciar a ilusão e a explicitude. As artes devem atingir a concretude, a “pureza”, agindo exclusivamente nos termos de suas individualidades separadas e irredutíveis. A pintura moderna

satisfaz nosso desejo do literal e do positivo renunciando á ilusão da terceira dimensão. Este é o paço decisivo, pois renuncia-se ao figurativo enquanto tal somente na medida em que ele sugere a terceira dimensão. (GREENBERG, 1996, 150)

Percebe-se então uma depuração do trabalho no sentido de libertar-se da figuração e dos indícios narrativos explícitos, atentando-se a elementos mínimos da gramática de pintura, como a cor e sua sensação. Uma vez que a sensação acontece generalizadamente no corpo, convocando diversos níveis sensitivos na sua manifestação, torna-se objetivo do trabalho realçar a sensação de cor pelo seu desdobramento sonoro e capacidade de criar ambientes e estados de imersão. A sensação intensificada pela fruição sinestésica⁶ funcionaria como uma “armadilha” de captura da atenção, interrompendo fluxos de pensamento (em último caso, situações de existência) por via da contemplação, descrevendo a experiência pictórica pela insinuação da cor no ambiente e imersão nas sensações imediatas decorrentes, que corresponderiam à criação de um corpo sem órgãos, um estado de descondicionamento da experiência (a justificação e conceito de um corpo sem órgãos será tratado especificamente no capítulo 4).

⁶1. Produção de duas ou mais sensações sob a influência de uma só impressão. 2. Figura de estilo que combina percepções de natureza sensorial distinta. "sinestesia", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [on line], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/sinestesia>. Almeja-se criar estados sinestésicos através da implicação recíproca do som e da cor; as sensações de fontes distintas combinadas produzem uma impressão de maior intensidade.

3 UM MEIO, UM VEÍCULO

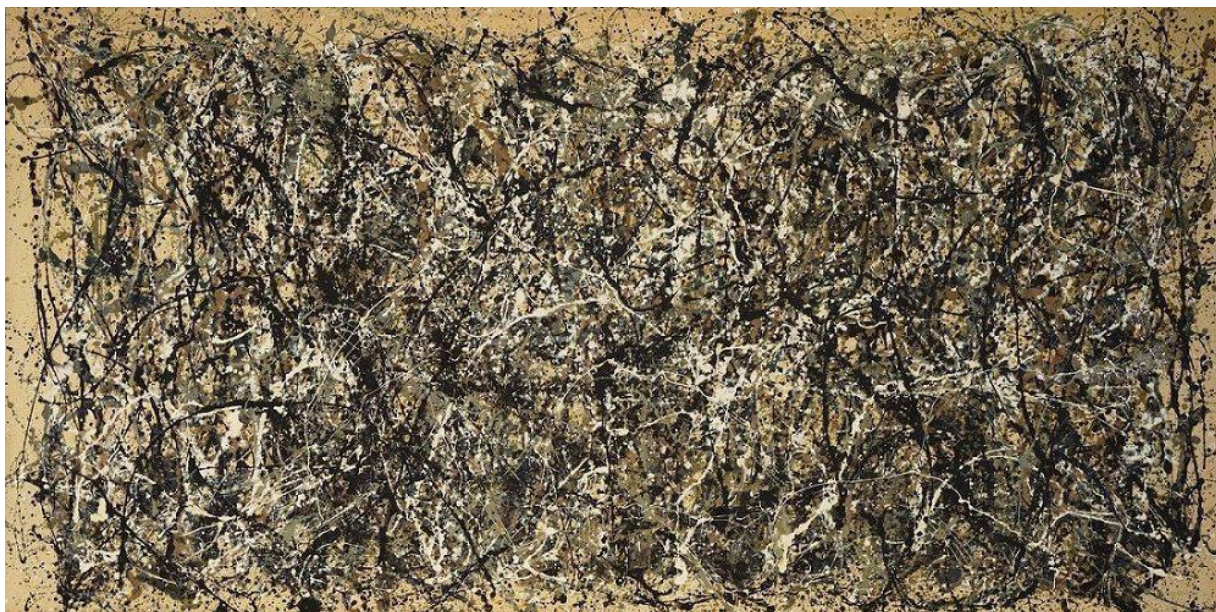
Devemos agora analisar qual entendimento sobre a natureza da pintura prevaleceu até o modernismo. O mais apropriado, portanto, seria iniciar a análise a partir da utilização do suporte, do material que recebe as camadas de tinta e começa a se confundir com a própria parede que o sustenta no início do século XX. No Renascimento a pintura é concebida a partir

de um recorte do espaço tridimensional, funcionando como uma espécie de janela pela qual a profundidade da paisagem se desdobra. É no panorama inventivo do Renascimento que a pintura de cavalete surge como um dos dispositivos imagéticos mais valorizados, perdurando até o modernismo, embora este tenha subvertido noção espacial de “janela”, porém mantendo a estrutura do suporte:

A pintura de cavalete, a pintura móvel pendurada numa parede é um produto particular do Ocidente, sem nenhum correspondente verdadeiro em outras partes do mundo. Sua forma é determinada por sua função social, que é precisamente estar pendurada em uma parede. Para apreciar a singularidade da pintura de cavalete, basta comparar seus modos de unidade com os da miniatura persa ou da pintura de painel chinesa, nenhuma das quais se equipara a ela na independência em relação às exigências da decoração. A pintura de cavalete subordina o efeito decorativo ao dramático. Ela recorta a ilusão de uma cavidade em forma de caixa na parede atrás dela, e dentro desta, como uma unidade, ela organiza aparências tridimensionais. Na medida em que o artista achata a cavidade em nome da padronização decorativa e organiza seu conteúdo em termos de planaridade e frontalidade, a essência da pintura de cavalete - que não é a mesma coisa que sua qualidade - está a caminho de ser comprometida. (GREENBERG, 1996, 164)

No modernismo, eximir a pintura do compromisso com a ilusão perspectiva significou confundir a pintura de cavalete com a parede que a pendurava, uma vez que a imagem plana do quadro tendia a espalhar-se para fora das bordas do suporte, como pode ser notado nas pinturas *all-over*⁶, sem centro, geralmente preenchidas por elementos idênticos ou muitos semelhantes que se repetem sem uma variação marcada. Neste sentido, esse gênero de pintura se aproxima das padronagens decorativas, embora conserve o efeito dramático pela tensão que a constitui:

⁶ Greenberg descreve as pinturas *all-over* como grandes superfícies sem profundidade e sem área de interesse ou ênfase especial, preenchidas por padrões mais ou menos repetidos ou formas isoladas que tendem a se estender para fora dos limites da tela



Jackson Pollock. One: number 31. 1950

Com as obras de Pollock assistimos ao risco de a pintura de cavalete destruir as suas próprias convenções, uma vez que as distinções de hierarquia dos conteúdos e valores são invalidadas, tornando problemático os próprios limites e determinações enquanto linguagem artística autônoma. Esta ideia de equivalência da importância dos elementos constituintes da pintura pode ser comparada com a construção da música dodecafônica, como afirma Greenberg:

Como o compositor dodecafônico, o pintor “all-over” tece sua obra de arte em uma malha cerrada cujo esquema de unidade é recapitulado em cada um de seus nós. O fato de que as variações de equivalência introduzidas por um pintor como Pollock seja às vezes tão tênues que à primeira vista nós possamos ver no resultado não equivalências, mas uma uniformidade alucinatória, só reforça o resultado (GREENBERG, 1996, 167)

O tamanho dos quadros também se alterou decisivamente no modernismo e suas posteriores reverberações. Embora Monet já tivesse criado grandes painéis com 9 ou 12 metros (as Ninfas), Matisse parece ter sido o primeiro a dar livre expressão ao ato corporal de pintar e transmitir o sentimento de expansão que grandes áreas de cor sugerem, para isso inclusive valendo-se de instrumentos que alongavam a extensão natural do braço e dos pinceis. A metragem da tela começa a ser maior que a imagem ampla que os olhos são capazes de captar de uma distância habitual, ao menos da distância habitual demandada para a percepção integral da pintura de cavalete “convencional”. Essa ampliação do suporte viria ainda a afetar as suas condições de exibição, exigindo ainda uma nova postura do expectador diante da obra, assim como a reconfiguração e um certo isolamento no espaço expositivo:

Hoje, o tamanho de tais quadros não se ajusta ao tamanho da espécie de aposentos em que usualmente vivemos. Não se ajusta, por assim

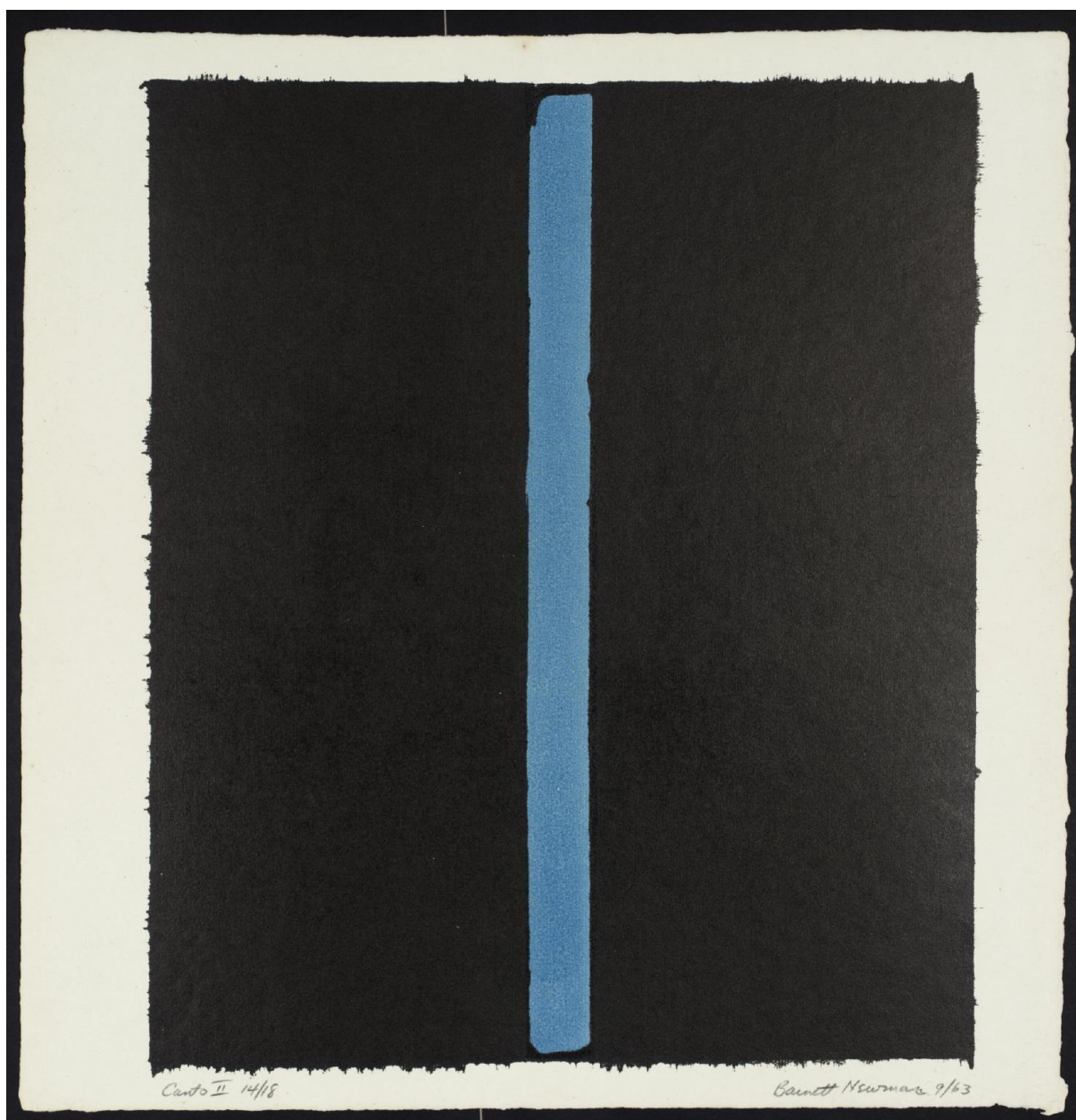
dizer, às condições do mercado, tal como se pode dizer que a pintura flamenga do século XVII ajustava-se, e como a maior parte da pintura de cavalete tem-se ajustado, nesse sentido. A esse respeito a tela grande não pode ser considerada como uma moda engendrada fora do seu próprio mundo de arte. Mesmo os museus não gostam dos quadros muito grandes. Recentemente, no entanto, tais telas forçaram o caminho em direção aos cômodos onde ocupam todo o espaço da parede, afetando por sua vez a qualidade da vida do cômodo, forçando uma experiência emocional sobre os que antigamente tinham de levantar-se e observar. (BATTCOCK, 1975, 90)

A ampliação dos tamanhos das telas acompanham o ritmo de desenvolvimento que a realização da pintura é obrigada a seguir, uma vez que adquire a consciência de que o espaço em branco, vazio, podia ser preenchido “simplesmente” com os elementos fundamentais do vocabulário pictórico, como ponto, linha, forma e mesmo cor. As informações mais básicas da experiência visual são apresentadas numa escala de intensificação, por remanejamento perceptivo e potencialização do efeito isolado, como pode ser observada a função da cor nas pinturas *color field*: “planos absorventes, saturados de cores esbatidas, emanam temperatura e luz que ultrapassam a superfície do plano do quadro, ao mesmo tempo em que compele o observador a penetrar visualmente em sua profundidade insinuada”. (BATTCOCK, 1975, 268). Através do binômio cor-espaço as mais diversas reações emotivas podem ser desencadeadas, variando entre os observadores que se encontram situados na profundidade sugerida pelo achatamento dos planos tridimensionais clássicos, que perdem a distância espacial métrica para conceder uma distância emotiva, numa escala de sentimentos e sensações. O corpo é então atingido pelo olhar que percorre livre profusões de energia cromática, envolvendo-o em ambientações que variam conforme os espectros de luz que incidem no espaço. Por este viés, retoma-se o intuito da pintura expressionista anterior: insinuar através da sensação imediata um estado de intensidade, agora liberado da correspondência objetiva e semelhança.

As qualidades da cor também podem variar muito, de acordo com a técnica de aplicação da tinta - a sequência de gestos realizados para o preenchimento, apagamento ou mistura; a utilização de pinceis específicos para efeitos de transparência ou opacidade, textura ou alisamento. A própria escolha de pigmentos interfere na natureza da cor, de modo que um mesmo matiz pode reter a cor ou refleti-la e dissipá-la; obtém-se tanto a sensação de densidade, rigidez e gravidade, como de leveza e irradiação aérea, dispersão. Ocupando-se com um tipo de pintura que retrata as qualidades da cor, percebe-se como a iluminação que incide na obra é decisiva no realce dos efeitos cromáticos ou no embotamento, pois a apreciação da pintura na iluminação quente das galerias seria totalmente diferente em um ambiente com a luz mais fria, como a luz natural ou dos espaços domésticos comuns.

A seguinte litografia de Barnett Newman, embora possua dimensões muito reduzidas em comparação às suas pinturas em tela, traduz bem o tipo de manipulação estética que identifica o seu trabalho pictórico. O aspecto da tinta absorve a luz, é opaco. Até mesmo as áreas neutras adquirem densidade, uma substância quase maciça que torna extremamente pesadas e sólidas

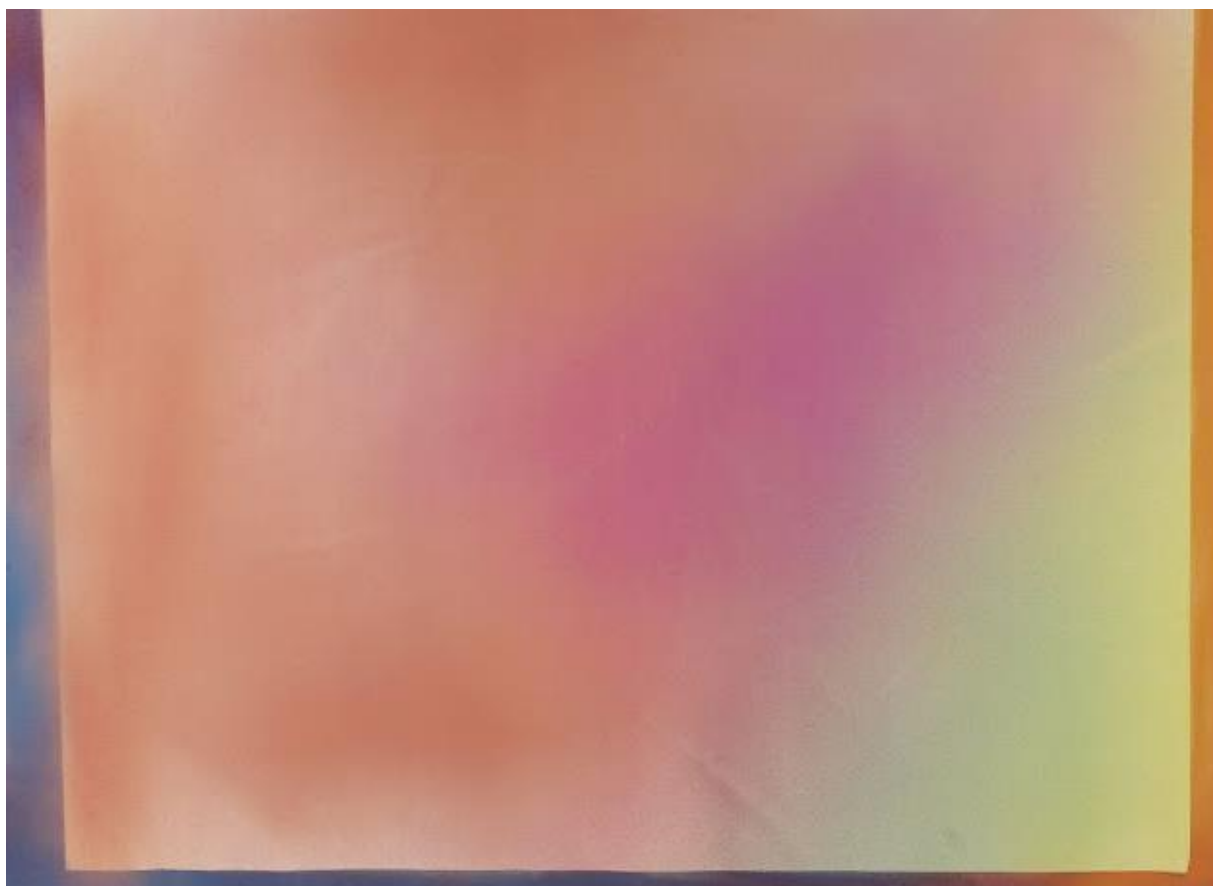
as formas centrais. Apresenta áreas definidas, destacando a listra vertical, que parece tanto saltar para a vista quanto se agarrar firmemente ao plano negro que divide. A borda branca cria uma sensação de profundidade vazia e a borda preta que a circunscreve gera um efeito de suspensão, de gravitação controlada:



Barnett Newman. Canto II, 1963-4. 38,5 x 32,7 cm

Por outro lado, a pintura de Jules Olitski é vaporosa, aérea. Manchas coloridas dispersam-se como gases, as vezes comprimidos pelas variações de pressão. As bordas não retém fixamente o conteúdo pulverizado, parecem também reagir à temperatura como em um sistema termodinâmico, ou apresentar as variações cromáticas em uma superfície vítrea que decompõe a luz; mas as bordas são, entretanto, contaminadas pelas evoluções do plano central, que

parecem querer escapar das luzes condensadas que as restringem. A tela, que parece ter sido pintada enquanto não estava totalmente esticada, apresenta fissuras flutuantes, como ocorre com as nuvens atravessadas por correntes de ar pontiagudas. O uso das máquinas de ar comprimido (um aparelho de utilização industrial para revestir superfícies coloridas sem uniformidade física) para o preenchimento das camadas é determinante para alcançar este resultado que não poderia ser obtido com a liquidez contínua, que escorre, ou com a pastosidade e resistência da tinta óleo:



Jules Olitski. Patutsky in Paradise, 1966. 4,0 x 2,9 m

Um calor ígneo emana da pintura de Mark Rothko. O laranja que envolve o amarelo e o laranja escuro é um meio termo destes dois, porém a temperatura reage diferentemente na substância dos planos. O retângulo laranja inferior é mais seco, enquanto o amarelo é cremoso, quase aveludado. Após algum tempo diante da pintura, é difícil evitar o estado de agitação que ela provoca. A tinta parece registrar o rastro de um movimento que acelerou e refreou bruscamente, na parte inferior imergindo e na superior avançando, corroendo na medida em que

atravessa o espaço. A aparente homogeneidade dos planos decorre de pequenas e longas pinceladas sobrepostas, criando um tipo de textura que evidencia a gestualidade ao mesmo tempo em que a absorve na impressão geral das cores. Quase não se pode ignorar o efeito imediato, a ação das cores nas emoções é instantânea. A vivacidade das cores desperta um efeito hipnótico tal qual se realiza diante da contemplação do fogo consumindo a matéria:



Mark Rothko. Orange and yellow, 1956. 2,3 x 1,8 m

Veremos ainda algumas estratégias de legitimação do ato pictórico que escapam á noção de uma pintura construída a partir da aplicação de tinta sobre um suporte adequado ao quadro e sua estrutura. Partindo de uma abordagem assumidamente semiótica⁷, Isabelle Graw, crítica de arte e professora de teoria da arte da Escola Estadual de Belas Artes de Frankfurt, discrimina

⁷ Resumo presencial da conferência “O Valor da vivacidade: a pintura como um índice de agência na nova economia”, realizada por Isabelle Graw no museu de Serralves, Porto, Portugal em 23/04/2015.

passos para indicar o papel de destaque da pintura no cenário da arte contemporânea. Esta abordagem tem em seu cerne a noção de pintura-anexo, compreendida como o registro material de símbolos e marcas intencionais que invocam a presença do autor através da apreciação da obra. A pintura configura-se, portanto, ativamente como um índice de características e qualidades enriquecidas pelo artista; saturada pelo trabalho vivo do artista a pintura adquire vitalidade, ela satisfaz um modelo de subjetividade que permite ao espectador reconhecer e identificar particularidades suas através da marcação simbólica do artista.

A pintura consiste em uma linguagem tácita, fala de maneira silenciosa e ultrapassa sua fronteira visual, nela insinuam-se elementos externos que conferem sua vitalidade e força. Ela é radicalizada pela elaboração de textos a partir da imagem, numa epistemologia carregada de qualidades e sentidos espontâneos apreendidos pelo sujeito. Esta capacidade específica de “comunicar silenciosamente” é então aproveitada por outras linguagens artísticas, como a fotografia, que muitas vezes procurou resgatar retóricas próprias da pintura, deixando entrever sua especificidade residual. Estes resíduos da pintura são fortes indícios de sua atual importância, sendo uma das formas mais antigas e importantes de linguagem, continua a ocupar de modo proeminente seu valorizado lugar específico na medida em que alguns de seus atributos são captados por outras linguagens (como a performance, instalação, vídeo) criando sua inespecificidade.

Um tipo de negociação metonímica está em jogo na pintura: a tela possui o artista através da sua materialidade, a pintura fica impregnada com o conjunto de ações e intenções estéticas do artista e o que ele pretendeu expressar, coexistindo uma ligação física entre o autor e a obra, que através do gesto criador deixa impressa sua presença fantasmagórica. Tratando-se da produção de imagens, o mesmo não ocorre com a fotografia, onde a inscrição automática do objeto (do que é fotografado) deixa um lugar vago ou ausente do autor. A pintura estabelece uma ligação física, afetiva e simbólica com quem deixou as marcas na obra, as pinceladas e práticas utilizadas pelo artista geram a ilusão de vida, fica registrada uma espécie de caligrafia subjetiva do autor. Esta ilusão de vida pode ser claramente percebida em algumas pinturas de Gerhard Richter, que antes de manifestar unicamente a preocupação com questões formais como cor e composição, evidencia o conjunto de gestos necessários para contaminar a obra, criando uma transcrição em forma de registro material do conjunto de movimentos demandados para executar a pintura, que por sua vez torna-se um inventário vivo destes gestos, tal como se pode observar na relação que este tipo de pintura mantém com o Expressionismo Abstrato.



Gerhard Richter. Abstract Painting (726), 1990. 3,5 x 2,5 m

Posto que subsista o propósito de “apagar” o autor da obra, na tentativa de ocultar a subjetividade do artista no procedimento criativo, a pintura ganha mais vida pela evidência da intenção de provocar esta disjunção. Ela apresenta-se enquanto um extravasamento do espaço e materiais pictóricos tradicionais, permitindo novas inserções e recepções da pintura.

As proposições de Isabelle Graw, portanto, resumem-se na indexação do autor na obra através do trabalho material vivo realizado, mas também referem-se à organização, estrutura e modos de apresentação que a pintura contemporânea pode aderir, enquanto derivação de uma prática milenar e atualização de recursos e meios, inferindo uma resiliência e adaptação da pintura enquanto técnica e sentido. Estratégias de animação da pintura enquanto extrapolação da técnica remetem ao caso das famosas pinturas encomendadas de Martin Kippenberger. Tais pinturas, não tendo sido realizadas pelo próprio artista, figuram como suas através da cedência (compra) dos direitos autorais. Tendo solicitado determinada temática, apropria-se de um trabalho alheio e apresenta as obras como criações pessoais, com sua assinatura. A pintura então adquire sua vitalidade pela intenção do artista, pela estratégia empregada (ação) para evidenciar propriedades pertinentes à própria obra e sua polêmica autoria.

Os *Aparelhos Cinecromáticos* de Abraham Palatnik oferecem um bom exemplo do uso das novas possibilidades tecnológicas na construção de uma obra pictórica:



Abraham Palatnik. Aparelho Cinecromático, 1955. 112,0 x 74,0 x 20,0 cm

Palatnik é internacionalmente reconhecido como um dos artistas responsáveis pelo alargamento do campo de pertencimento da pintura, contribuindo para o desenvolvimento de um pensamento que ultrapassa as dimensões tradicionais da pintura, na mesma medida em que conserva questões essenciais concernentes a resolução pictórica, como a relação entre cor e

forma e a disposição dada em um plano, a composição, que pode apresentar ou não profundidade. Entretanto, alguns aspectos de sua obra divergem da compreensão que a pintura de cavalete faz do quadro e sua moldura. Primeiramente, o plano - superfície, a extensão bidimensional do quadro é projetado para fora da parede como um objeto, um mecanismo com volume e forma escultórica, uma materialidade que avança do plano que é suporte por excelência da pintura - a parede e os seus fragmentos.



Abraham Palatnik. Aparelho cinecromático. 1969/1986. 112.5 x 70.5 x 20.5 cm

Há ainda a ação cinética, não apenas a sugestão de movimento; dispositivos mecânicos movimentam lâmpadas coloridas no interior de uma caixa cuja superfície é uma película acrílica translúcida – aqui se antepõe outra característica que contraria uma noção da pintura de cavalete, que é estática, não se desenvolve no tempo.

Muito embora o tempo nunca deixe de estar presente na produção da pintura de cavalete, na sua execução e apreciação, a matéria pigmento não sofre alterações de deslocamento após a realização da obra, e se pode transmutar-se é somente pela incidência da iluminação exterior, através de um efeito psicológico/perceptivo ou pela insinuação de movimento e ritmo. Os *Aparelhos Cinecromáticos* de Palatnik, entretanto, apresenta formas suspensas que pairam sem gravidade, dispersando-se pelo perímetro do plano frontal. Durante estes deslocamentos alteram suas cores e efeitos cromáticos estabelecidos com o fundo, que também se altera, mudando os tons que ora recuam, ora avançam. O lento deslocamento e jogos cromáticos acontecem gradualmente, não interrompendo o percurso do olhar que passeia de forma semelhante como faria na contemplação de uma pintura abstrata do mesmo gênero:

Vê-se, pois, como é decepcionante a distinção na qual a princípio se desejava fundamentar a ordenação. Arquitetura, escultura, música e poesia (umas plásticas, outras não) são igualmente artes nas quais a percepção da obra é sucessiva. Pintura, teatro e ainda música são também artes cuja obra corpórea tem um lugar, uma dimensão, uma organização no espaço. Tudo o que se pretendia dizer, tudo o que dava um sentido à distinção grosseira, inicialmente evocada, é que o corpo físico da obra, em algumas artes, é imóvel e, uma vez feito, invariável em suas grandes linhas, enquanto em outras artes, ele só se define provisoriamente em cada uma de suas partes, quando se necessita dessa parte. Vê-se quão pouco importante é, em teoria, essa distinção de certa utilidade prática. (SOURIAU, 1969, 86)

Duas vezes excedendo os parâmetros da pintura de cavalete tradicional, pelo volume físico e pela transformação cromática, a obra de Palatnik atinge a descrição de objeto, mas não nega inteiramente o que se convencionou chamar pintura. Esta confusão conceitual acabou por render-lhe menção honrosa pelo seu primeiro aparelho cinecromático, na I Bienal de São Paulo em 1951, apesar de o seu trabalho ter sido inicialmente recusado pelos jurados nacionais pela dificuldade de enquadrá-lo em uma categoria específica das artes plásticas⁸.

Estratégia semelhante de reorganização do espaço pictórico é praticada por Hélio Oiticica em alguns de seus *Penetráveis*, pensando no efeito de cor da matéria, desenvolvido através de planos pictóricos dispostos no espaço tridimensional. Nota-se como a materialidade das chapas coloridas e correções, ou dos volumes retangulares, dispostos em forma labiríntica, tendem a evitar o recuo e achatamento espacial em um único plano, justamente pela solidez da matéria e suas dimensões impedirem a translucidez e cobertura parcial das camadas anteriores, resultando em um efeito de superposição firmado decisivamente na tridimensionalidade¹⁰:

⁸ <http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/frente/palatnik/obra.html> ¹⁰
Certamente o local de inserção da obra influencia na sua percepção, o ambiente fechado pode evocar a princípio um retraimento e o aberto, a expansão, mas aludimos às propriedades estritamente materiais e à composição da obra, em um exercício de abstração que “desconsidera” o meio envolvente.



Helio Oiticica. Invenção da cor, Penetrável Magic Square # 5, De Luxe, 1977



Helio Oiticica. Penetrável, 1960. Whitney Museum, 1971

Olafur Eliassom também apresenta um pensamento pictórico na realização da instalação *Seu corpo da obra*, onde painéis coloridos e translúcidos são dispostos no espaço expositivo criando uma espécie de labirinto cromático. Embora os painéis coloridos estejam fixos, a transformação é percebida no percurso do espectador entre as camadas de cor vinculadas no espaço tridimensional. Mais uma vez a extrapolação do plano bidimensional não impede de identificar uma problemática própria da pintura sobre a aplicação da cor. Eliassom cria situações espaciais a partir da superposição de camadas coloridas, permitindo estabelecer referência à técnica de veladura amplamente utilizada pela pintura de cavalete para adicionar camadas sem cobrir totalmente a tinta aplicada nas camadas de baixo.

Na instalação de Eliassom os matizes, valores e intensidades cromáticas são obtidas pela mistura óptica e interação luminosa dos diversos painéis. O tecido de linho esticado sobre um chassi é substituído por películas semitransparentes, plásticas e pigmentadas, organizadas espacialmente de modo a provocar a combinação das cores sem a interação mecânica que ocorre na paleta de pintura. A própria coloração começa a atuar como suporte, desempenhando um papel ambíguo na manifestação da obra. A qualidade reflexiva dos painéis também determina os efeitos de composição das camadas distribuídas no espaço tridimensional, que tendem a sugerir a sensação de achatamento e planificação:



Olafur Eliassom. Seu corpo da obra, 2011. Moderna Museet/ArkDes, Stockholm 2015



Olafur Eliasson. Seu corpo da obra, 2011. Moderna Museet/ArkDes, Stockholm 2015

A eliminação da espacialidade tridimensional, a superfície pictórica que se torna cada vez mais rasa, a ausência do ponto de fuga e da perspectiva são definidas por Clement Greenberg como uma das principais características do modernismo pictórico:

De Giotto a Courbet, a primeira tarefa do pintor era estabelecer uma ilusão de espaço tridimensional sobre uma superfície plana. Olhava-se através desta superfície como se olharia através de um proscênio dentro de um palco. O modernismo tornou esse palco cada vez mais raso até que, agora, seu plano de fundo passou a coincidir com sua cortina, que agora se tornou tudo que restou ao pintor para trabalhar sobre. Não importa com que riqueza e variedade ele grave e dobre esta cortina, e mesmo que ela ainda delinieie imagens reconhecíveis sobre ela, nós podemos ter uma certa sensação de perda. Não é tanto a distorção ou mesmo a ausência de imagens que percebemos nessa pintura sobre cortina, mas sim a eliminação daqueles direitos espaciais que as imagens costumavam possuir quando o pintor era obrigado a criar uma ilusão do mesmo tipo de espaço daquele em que nossos corpos se movimentam. Essa ilusão espacial, ou antes a sensação dessa ilusão, é algo que talvez nos faça mais falta do que as imagens que costumavam preenche-la. A pintura agora se tornou uma entidade que pertence á mesma ordem espacial a que pertencem nossos corpos; não é mais o veículo de um equivalente imaginado dessa ordem. O espaço pictórico

perdeu seu “interior” e tornou-se “exterior” O espectador não pode mais escapar para dentro do espaço pictórico a partir do espaço em que ele mesmo se encontra. (GREENBERG, 1997, 147)

3.1 INTERMÍDIA – UMA MÚSICA VISUAL

Cabe agora definir a problemática formal e conceitual que modificou o trabalho enquanto pesquisa, mas ainda ao preservar certas características da obra pictórica inicial, concebidas num estado de intensificação que requereu escapar dos instrumentos e suportes tradicionais de pintura, abrangendo novas possibilidades materiais, espaciais e sensitivas; ao eximir a figuração e narrativa de uma importância direta na obra. Pretende-se investigar e desenvolver, a partir da análise crítica da produção artística autoral, teorias e referências que culminaram na concepção do termo “Visual Music” no início do século passado, para tratar de uma linguagem artística híbrida que concilia a produção sonora e visual em uma obra única. Dessa maneira será explorada a noção de intermídia, derivada da fusão, integração e combinação de duas mídias, através de assimilações perceptivas e cognitivas entre seus elementos intrínsecos, apresentados simultaneamente em uma mesma espacialidade; um produto híbrido que conjuga na experiência vários níveis de sensibilidade.

There are differently formed visual structures that can be called Visual Music.

-A visualization of music which is the translation of a specific musical composition (or sound) into a visual language, with the original syntax

being emulated in the new visual rendition. This can be done with or without a computer. This can also be defined as intermedia.

-A time based narrative visual structure that is similar to the structure of a kind or style of music. It is a new composition created visually but as if it were an aural piece. This can have sound, or exist silent. Theorist/inventor Adrian Klein wrote in 1930: "...somehow or other, we have got to treat light, form and movement, as *sound* has already been treated. A satisfactory unity will never be found between these expressive media until they are reduced to the same terms."

-A direct translation of image to sound or music, as images photographed, drawn or scratched onto a film's soundtrack are directly converted to sound when the film is projected. Often these images are simultaneously shown visually. Literally, what you see is also what you hear. (An early example is filmmaker Oskar Fischinger's *Ornament Sound* experiments c. 1932). There are many examples in Visual Music film of this process, e.g. McLaren, Spinello, Damonte and other contemporary filmmakers, including sections of Pengilly's work in this show. This method has been called a "pure" type of Visual Music.

-A visual composition that is not done in a linear, time-based manner, but rather something more static like a 7' x 8' canvas. However, as in Klee, the movement of the painted elements can and have achieved a kind of *Visual Music*, serving as an artist's visual interpretation of specific music.

("On Curating Recent Digital Abstract Visual Music" by Jack

Ox and Cindy Keefer, 2006-8. Disponível em :
http://www.centerforvisualmusic.org/Ox_Keefer_VM.htm)

Muito embora as associações entre a cor e as notas musicais sejam conhecidas desde a Grécia antiga, e o *Ocular Harpsichord* tenha aparecido no início século XVIII (MORITZ, 1997), “entretanto, um dos defensores mais antigos dessa ideia das correspondências diretas entre as sensações é Goethe. Sabe-se que ele escreveu a respeito do sabor das cores, do gosto alcalino do azul, ácido do amarelo. Isso, aliás, relaciona-se com uma teora geral e cósmica das correspondências” (SOURIAU. 1969. 120). Contudo, é somente no século XIX e XX, a partir das importantes contribuições de Hermann von Helmholtz no campo da psicologia da percepção, o qual conduziu estudos sobre a relação entre harmonia musical e o aparelho perceptivo humano, e com as pesquisas deselvodidas por Theodore F. Karwoski and Henry S. Odbert a respeito das associações imediatas entre cor e som, é que as direções deste novo tipo de arte (a Visual Music) começam a ser traçadas propriamente, sob o viés experimental e rigor científico. William Mortiz também desenvolveu importantes estudos sobre o surgimento,

pioneirismo e estado atual da Visual Music, enquanto Liguagem artística independente, que alcança definitivamente a intermídia em meados dos século XX.

O compositor romântico Richard Wagner parece ter sido o primeiro a criar uma forma de arte consistente e amplamente reconhecida que integrava em um único produto médiums diferentes. Wagner revolucionou a ópera através do seu conceito de Gesamtkunstwerk (“arte total”), no qual ele tratou de sintetizar as artes poéticas, visuais, musicais e dramáticas. Meio século adiante, em 1910, Alexander Scriabin, um compositor russo, o qual era acometido por uma condição natural de sinestesia⁹, concebeu “Prometheus, o poema do fogo”, que deveria sintetizar, na relação entre cor e som, a realização de uma arte cósmica, onde o ser humano alcançaria a sua identidade com o ser pleno. Dois anos mais tarde, o crítico de arte Roger Fry empregou o termo “Visual Music” para descrever o método que Kandinsky empregava para criar suas pinturas abstratas¹². Entretanto,

“the first documented public event combining abstract film with other media was in 1921 in Frankfurt, when Ruttmann premiered his film *Lichtspiel Opus I* with a live string quartet. Max Butting composed the score for the film, and Ruttmann played cello. Ruttmann hand-tinted the black and white film, painting thousands of frames over several years. The film was described as moving paintings in time; reviews spoke of a new art form.” (KEEFER, 2005)

A apresentação multímida de Walther Ruttmann acabou por influenciar a produção artística de Oskar Fischinger e toda uma geração de artistas e músicos experimentais na Alemanha nos anos 20 e 30¹⁰, interessados na *Color Music*, sequências de imagens abstratas geralmente acompanhadas por música.

O trabalho artístico pessoal que se pretende apresentar, entretanto, incorpora ainda uma dimensão audível na sua manifestação visível. O presente projeto é decorrente de uma prática pictórica, aproveitando da ação estética das cores os efeitos de vibração. Pretendeu-se realizar uma síntese entre som e imagem, de forma que características visuais pudessem ser traduzidas através da sonoridade, e, reciprocamente, as texturas e espacialidades sonoras correspondessem às vibrações da cor. Para isso, o vídeo, através de uma tela, de um plano, é eleito veículo de síntese destes dois níveis sensoriais.

Percebe-se a passagem de um tipo de pintura que lidava com a resistência da matéria, a substância pastosa colorida friccionada contra a textura do tecido de linho, para uma pintura

⁹ A cromestesia é um tipo de “sinestesia que consiste na produção de sensações imaginárias de cor por sensações reais acústicas, palatais ou olfáticas”. (<https://www.dicio.com.br/cromestesia/>)¹²

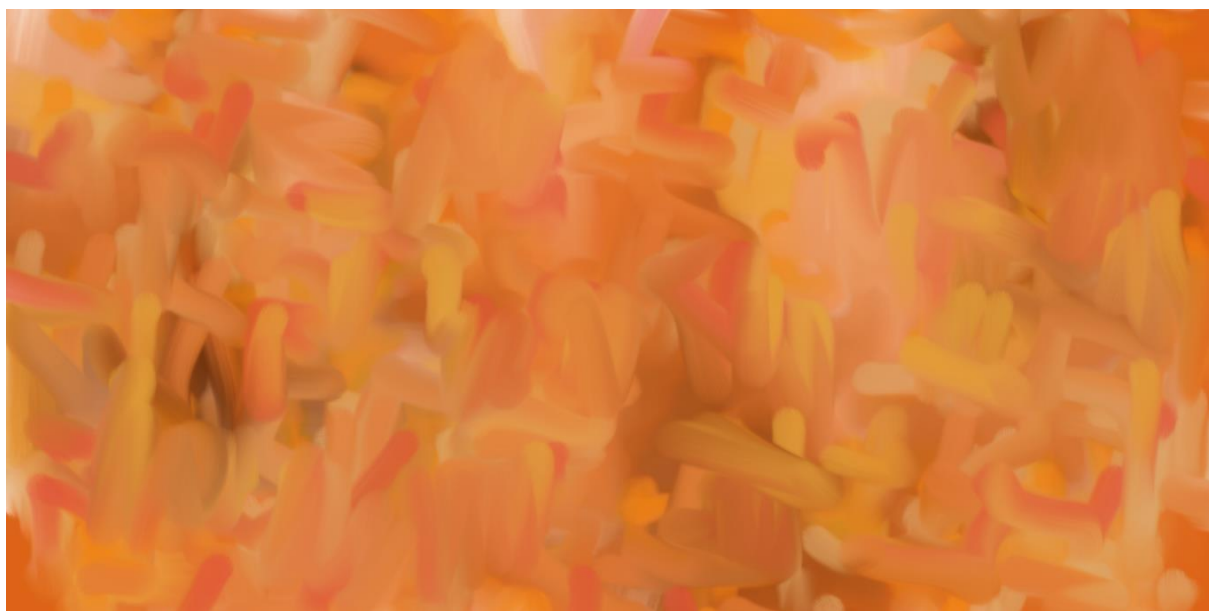
Kandinsky: The Path to Abstraction, 1908-1922 at Tate Modern, London, June 22-Oct 1

¹⁰ “In Germany painting and music combined in several experiments including collaborations of Kandinsky and Schoenberg, Alexander Laszlo and Oskar Fischinger, and the Bauhaus theater performances, all of which culminated in four Color Music Congresses (1927, 1930, 1933 and 1936) with dozens of artists and scientists assembled by Dr. Georg Anschutz at Hamburg University” (MORITZ, 1994, 35).

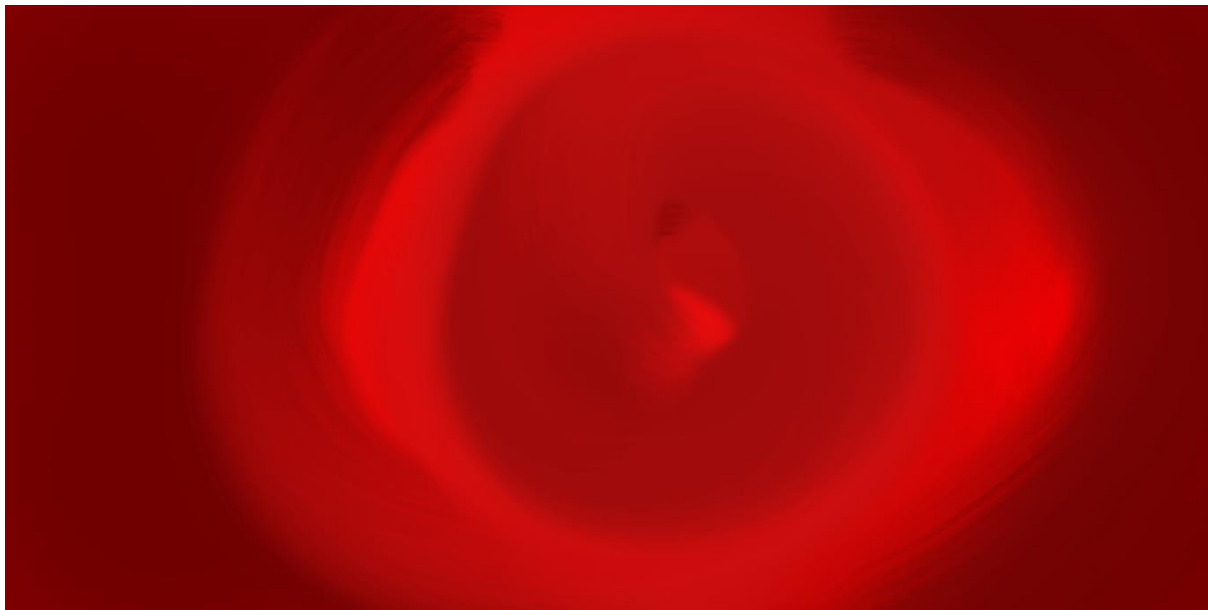
luminosa, em uma aproximação do aspecto aéreo, dispersivo da luz, com a atmosfera que serve de veículo para a dissipação e realização do som:



Guilherme Lazzaretti. Roxo. Vídeo instalação sonora



Guilherme Lazzaretti. Laranja. Vídeo instalação sonora



Guilherme Lazzaretti. Vermelho. Vídeos instalação sonora.



Guilherme Lazzaretti. Azul. Vídeo instalação sonora. 2018

Nestes trabalhos fica evidente as qualidades pictóricas das sequências de imagens em vídeo. Primeiramente pela simulação do gesto de pintura, implicando a utilização virtual dos instrumentos e materiais pictóricos, como pincéis e tintas. Em cada fragmento do vídeo, em

cada quadro (frame), é realizado o preenchimento de uma superfície plana, manifestado através de uma tela. A sucessão de quadros acontece por pequenas variações na composição das pinturas, que em cada quadro apresentam um aspecto mais ou menos acabado, numa evidente referência às pinturas “all over” e “color field”. A transformação entrevistada nos quadros surge da necessidade de adaptar o andamento temporal, a cadência da música na manifestação visível de sua essência, através da transfiguração da composição cromática, afetada pelas variações do som.

A duração do gesto pictórico é afetada pela ideia de montagem que deve colocar em sequência as ações interrompidas do processo de pintura, agora tornado descontínuo, intermitente; embora seja percebido um seguimento, uma progressão no resultado final, cada quadro é um acúmulo de ações independentes, o conjunto de gestos necessários para criar um *frame* de vídeo. A velocidade de transição das sequências obedecem às *BPM*¹¹ da música, tornando inacabado o processo de pintar conforme se desenvolva no tempo juntamente com a música, o que permitiu criar *loopings*¹² de imagens e som, suprimindo, a princípio, a narrativa com início e fim definidos. Colocando o próprio trabalho na condição de repetição contínua, ele aparece ativo enquanto permaneça acionado pelos aparelhos que transformam energia elétrica em luz e som, como as tela eletrônicas e projeções, no aspecto visível, e caixas de som e fones de ouvido, no aspecto audível.

Embora o movimento do corpo aconteça comprometido pelas pequenas dimensões da interface de pintura digital, a ampliação da imagem resultante através da vídeo projeção recupera a escala do corpo e a amplitude de seu movimento, assimilando-o pela obra macroscópica, projetada, uma tela grande. As sobreposições de camadas e veladuras também são essenciais na execução das pinturas, assim como a simulação de misturas de pigmentos diretamente no suporte, entretanto, certas características gestuais, como a alternância de pressão e torção do movimento com o pincel não são possíveis. As qualidades opacas de certos pigmentos também não podem ser obtidas, se tratando de uma pintura que se reproduz através da luz projetada. Também pode-se resgatar uma noção de frontalidade, de plano único que é próprio da pintura e do vídeo (tendo em conta as muitas exceções), a unidade da obra conferida por uma tela sonora, embora tenham sido pensados outros projetos de instalação com mais telas, mais planos-parede.

A construção da cor, dos planos e ritmos das imagens foi pensada para coincidir com as propriedades do som que lhes vem anexo, traduzindo uma sinestesia¹³ decorrente da correlação

¹¹ Beats per minute.

¹² Sequências em repetição.

¹³ “O mesmo acontece com as associações de ideias (que estão, aliás, na origem das sinestésias mais comuns). O fato de eu experimentar o sentimento de uma relação íntima, de um parentesco evocativo entre o aroma exasperado de certas flores, ao cair da tarde, no jardim, e o ruído de uma gota que cai de uma torneira mal fechada, tudo isso envolto no prestígio de uma espécie de espera um tanto amedrontada de não sei que aventura, isso (cuja origem está provavelmente velha pela amnésia infantil) pode introduzir, em minha arte pessoal de viver, alguns toques bastante particulares, de quando em quando; no fundo, porém, isso só a mim concerne e interessa.

estabelecida entre os aspectos visíveis da forma, cor e luminosidade, com os aspectos audíveis do timbre, melodia e tonalidade. Deste modo, o trabalho em seu arranjo integral ultrapassa as dimensões da pintura estática que lhe dá origem, assim como os parâmetros da composição musical, que vem contaminada com a manifestação visual. Aqui a ideia de uma emoção ou sentimento preponderante, distinguidos pela imagem e pelo som, tornam-se a principal motivação para a realização das vídeos projeções, que através da dissipação sensorial no espaço em que estão inseridas, configuram uma instalação de arte:

Aliás, questão dos *qualia* artisticamente utilizáveis não se limita de modo algum à gama dos dados sensoriais. Por que não às essências qualitativas da vida afetiva? A ideia de uma sinfonia de sentimentos, de uma música de impressões afetivas organizadas e dispostas harmônica, melodicamente, é uma ideia perfeitamente legítima do ponto de vista estético. O único impedimento artístico aí encontrado está na dificuldade de produzir, com certeza, quase instantaneamente, com duração precisa e duração calculada, preparados, tais sentimentos.

Na verdade, eles desempenham papel de relevo em todas as artes, nas quais a ciência de produzir no leitor, no contemplador, ou evocar com delicada precisão este ou aquele estímulo, esta ou aquela qualidade afetiva, é de extrema importância. (SOURIAU, 1969, 91)

É reconhecido o esforço de alguns artistas modernistas em criar um tipo de arte que integrasse e abrangesse diferentes modalidades artísticas, ou uma Arte Monumental, como descreve Wassily Kandinsky:

Essa dança do futuro, assim elevada à altura da música e da pintura de hoje concorrerá, como terceiro elemento, para composição cênica, primeira realização da Arte Monumental.

A composição cênica será, portanto, formada primeiramente pelos três elementos seguintes:

1º - o movimento musical

2º - o movimento pictórico

3º - o movimento dançado convertido em arte. (KANDINSKY, 2001, 117)

Muito poderosas do ponto de vista artístico (sobretudo quando são efetivamente distantes, infantis, imbuídas do misterioso encanto de um manancial perdido na noite dos tempos e do eco de originais maravilhamentos), essas relações podem desempenhar um papel importante, na invenção artística” (SOURIAU, 1969, 122)

Kandinsky menciona uma nova forma de dança que desenvolveria integralmente o sentido interno do movimento no tempo e no espaço, confluindo diferentes manifestações artísticas em uma atividade espiritual:

Cada arte, ao se aprofundar, fecha-se em si mesma e separa-se. Mas compara-se às outras artes, e a identidade de suas tendências profundas as leva de volta à unidade. Somos levados assim a constatar que cada arte possui suas forças próprias. Nenhuma das forças de outra arte poderá tomar seu lugar. Desse modo se chegará, enfim, à união das forças de todas as artes. Dessa união nascerá um dia a arte que podemos desde já pressentir, a verdadeira arte monumental.

Quem quer que mergulhe nas profundezas de sua arte, em busca de tesouros invisíveis, trabalha para erguer essa pirâmide espiritual que chegará ao céu. (KANDINSKY, 2001, 59)

Deste modo, o som, a música, vem implicada na configuração de um espaço, que adquire realce pela superposição de estímulos de níveis sensoriais distintos. Embora a espacialidade tenha sido tradicionalmente tratada como território exclusivo das artes visuais, a arte contemporânea permite conceber o espaço na extrapolação que o audível faz para outros campos, como a dança e o cinema, ou até mesmo na criação de esculturas sonoras. O som aqui tratado não é propriamente música, pois ultrapassa as dimensões e parâmetros da música tradicional e experimental, embora possa valer-se da música, tende a extrapolar os limites que a distingue tradicionalmente das demais linguagens artísticas. A mídia audiovisual resultante pode ser entendida então como intermídia: “One such classical locus of the interart debate concerns the relation between the arts of time (music, literature, film) and the arts of space (the visual arts)” (ELLESTRÖM, 2010, 11), onde “intermediality is discussed as the process of afusion of several media into a new medium, namely the "intermedium" that supposedly is more than the sum of its parts”. (SCHRÖTER, 2001, 2).

A exemplo das pesquisas e proposições estéticas desenvolvidas por Kandinsky, percebe-se na arte contemporânea, de modo genérico, um ressonante fenômeno de hibridismo entre as modalidades artísticas, seja na mistura de meios e técnicas distintos, seja por considerar contextos que deflagram o protagonismo do espectador na ativação da obra. A arte contemporânea, em sua totalidade, apresenta com recorrência casos de contaminação e interrelação dos médiums, de modo que este hibridismo traduz boa parte da arte feita a partir dos anos 60, com a participação de recursos eletrônicos e mídias digitais na composição das obras e assimilação desses recursos pela cultura de massa.

Quando se escreve a história da arte multimídia, ela é frequentemente confundida com a história do desenvolvimento tecnológico, que naturalmente é muito mais simples de ser contada. Depois do videosintetizador veio uma onda progressiva de digitalização que ainda hoje não diminuiu e promove o controle ilimitado sobre todas as

imagens, quer sejam gravadas em outro lugar, quer sejam inventadas aqui. O arquivo total de imagens fica à disposição do laboratório todopoderoso. O arquivo, como uma memória técnica, oferece o material para as invenções imagéticas como o software, o qual – de encontro a toda experiência anterior – não desgasta o arquivo, mas apenas aumenta o seu tamanho durante a utilização. Também as barreiras entre presente e passado caíram diante do alcance da “magia digital”, como é chamada pelo autor da ficção científica A. C. Clarke. Do ponto de vista técnico, abre-se caminho para a dissolução da história num presente inevitável, em que tudo e todos estão disponíveis e tudo pode ser feito e refeito. (BELTING, 2012, 150)

O áudio aqui vem anexo com o propósito de complementar a cor, elucidar o conflito de um campo visível onde a cor disputa território. O trabalho prático pretende demonstrar a implicação mútua destes dois níveis sensoriais, que atrelados por princípios físicos discriminados pela ondulatória e pela sensibilidade estética, estabelecem um vínculo pela vibração, pelo efeito físico na matéria e no psiquismo, pelos comprimentos de onda e frequências arranjadas e combinadas. A confluência destas frequências, visuais e sonoras, atinge o sistema nervoso originando a sensação e sua repercussão elétrica pelo corpo. Os estímulos afetam o espectador pela sinestesia que sugerem, e uma vez que estes dados sensoriais são materiais da própria consciência, ela se reorganiza pela dispersão da sensação.

In today's audiovisual media culture, the combination of images and sounds is omnipresent and a matter of course. The technical and esthetic boundaries between the two have become fluid. Digitization has broken down auditory and visual information into bits and bytes and thus made it possible to link it or translate it at will. In a parallel development, a theoretical interest has emerged in concepts for combining images and sounds, uniting the arts and their history. In retrospect, the desire to fuse hearing and seeing appears in fact to have been a cultural constant for millennia, which can be traced back to ancient models for analogies between colors and sounds.

(Dieter Daniels and Sandra Naumann. *Audiovisuology: An interdisciplinary survey of audiovisual culture*. Disponível em: <http://www.see-this-sound.at/webarchive/index.html>)

Pensando esta concorrência de práticas e possibilidades na produção artística particular, a elaboração subsequente dos trabalhos de vídeo serviu tanto como processo e vislumbre de potencialidades do meio, quanto produto que demandavam inserções distintas: eles resultavam na imagem áudio visual independente oriunda de uma tela; requeriam um espaço de imersão (instalação) através da projeção do vídeo; e, ainda, solicitavam um ambiente específico, mas também a interação com o espectador ou a ocorrência instantânea da obra através de uma ação e montagens imediatas (performance). Entre estas possibilidades identifica-se a pintura como um fio condutor, na sua redução à luz (vídeo e instalações luminosas) e a apropriação do som

na sua caracterização: “Há uma semelhança entre a harmonia cromática e a harmonia musical. As cores aparecem em determinados intervalos do círculo cromático, assim como os acordes musicais se formam dentro certos intervalos da escala musical.” (GOLDMAN, 1976, 139)

A experimentação sonora como componente da ação da cor baseia-se na pesquisa dos efeitos sensoriais da cor, na respectiva capacidade de estímulo do sistema nervoso através das frequências de onda visíveis. Uma vez que “cada comprimento de onda pertencente à faixa de luz visível encontra-se associada a percepção de uma cor” (CAIVANO, 1994, 127) procureuse realizar uma aproximação entre a forma visual de vibração (as cores) e o som, apreendido na sua capacidade de emitir frequências (ondas) audíveis. O presente projeto partiu da compreensão que tanto a cor como o som podem emitir frequências de onda análogas, com suas devidas características perceptíveis, permitindo que o som implicasse a imagem, e a imagem implicasse o som. Assim como a cor pode ser determinada em critérios de peso, textura, dimensão e temperatura, o som pode ser descrito em termos de altura, duração, intensidade e timbre (CAIVANO, 1994). Segundo Caivano, matiz na cor corresponde a altura no som, luminosidade da cor corresponde ao volume, saturação da cor corresponde ao timbre, e tamanho da cor corresponde a duração do som.

Since the end of the nineteenth century, with the rise of technical media, efforts have been made to reproduce, intensify, expand, and finally to transfer human audiovisual perception to virtual worlds that promise to fulfill utopian fantasies of synthesis. In this tension between naturally and artificially (or artistically) produced audiovisuality, between its immersive or analytical implementation, the question arises all the more: To what extent are we actually conscious, or can be made conscious, of what happens between the auditory and the visual?

(Dieter Daniels and Sandra Naumann. *Audiovisuology: An interdisciplinary survey of audiovisual culture*. Disponível em: <http://www.see-this-sound.at/webarchive/index.html>)

Embora as primeiras experiências em vídeo tenham resultado da filmagem direta, captando cores e efeitos luminosos coloridos, os trabalhos seguintes apresentaram uma implicação do gesto, que era próprio da pintura de cavalete, agora restrito a uma interface digital, um meio eletrônico de execução que dispensa o tubo de tinta e a contaminação dos pigmentos. O gesto é delimitado pelas dimensões da superfície plástica, lisa, de um dispositivo eletrônico que responde ao contato registrando a ação, conforme fosse configurado para simular o efeito de materiais diversos de pintura, o matiz e opacidade das cores. A ação da pintura é visualizada numa tela, uma fonte luminosa, eletrônica de reprodução da imagem, que se adaptaria às dimensões físicas do aparelho de exibição – televisão, monitores de computador, smartphones, etc. - assim como permitiria a projeção em escalas variantes das dimensões do plano em que incide, no caso da tela projetada, a partir da virtualidade da imagem enquanto luz e superfície plana. “Por um lado, cresce a utopia de dissolver a arte na pura técnica e abolir definitivamente, desse modo, a expressão de si do homem. Por outro, surge aos poucos o discernimento de que a técnica também proporciona agora meios de expressão pessoal com os

quais um artista pode trabalhar do mesmo modo como antes trabalhou com o pincel e a paleta”. (BELTING, 2012, 330)

Os trabalhos realizados a partir da pintura digital, embora restringisse a ação e autonomia do gesto, viriam a resgatar as características próprias do expressionismo abstrato, conquanto pudessem ser apresentados nas dimensões costumeiras que definem este estilo:

Na constelação de artistas geralmente identificados com Pollock, De Kooning e Kline, o expressionismo abstrato ou a action painting, como também tem sido chamado, apresentou-se como uma arte de apaixonado movimento, extrema mobilidade e liberdade. O registro do ato criador como um evento dramático e único e como um episódio num processo de personalização foi seu principal tema, ou preocupação. Todas as marcas de liberdade mostradas no manejo e na execução eram deixadas em visível evidência no trabalho acabado, para documentar o dilema do artista de escolha e decisão: linhas apagadas, formas rasgadas, emendas, rasuras e cor borrada. O auto envolvimento subjetivo do artista com o processo criador também se expressava através de referências á tradição e á grandiosidade. A medida que os fragmentos perturbadores e carregado de tensão retrocediam, pela repetição, e eram purgados de sua fantasia, o efeito geral de todo o quadro ganhava em importância; atingindo um único e absorvente efeito, ou totalidade, apresentando-se ao olhar do observador como um todo palpitante e luminoso. Com esse desenvolvimento apareceu também um aumento de escalas e, por conseguinte, da impressão causada, sendo que além de operar um espetáculo de movimento absorvente, a pintura expandia-se para o espaço livre como uma estrutura autônoma contínua; encorajaram-se dualismos de intimidade e monumentalidade, de fragmentos evocativos e de síntese temática generalizada, de movimento e de imobilidade (Battcock, 1975, 136)



Guilherme Lazzaretti. Pintura Viva. 2016. 1:28

Na execução deste trabalho a gestualidade pictórica adquire movimento pela sucessão de quadros: cada interferência na imagem gera um quadro de sequência que colocado em ordem produz continuidade, simulando uma pintura que se auto realiza. O resultado é proveniente de uma mídia eletrônica, o suporte da pintura virtual, que embora delimitasse a amplitude do gesto pelas pequenas dimensões do dispositivo, permite que o produto da ação pictórica possa ser exibido através de um tela, dispensando o deslocamento físico do espectador para apreciação da obra, ou mesmo podia ser exibido numa superfície plana que aceitasse a vídeo projeção. Surge então um tipo de pintura que se constrói pela interferência determinante do gesto, refazendo a atuação dos pigmentos tornados pura luz, e que também dialoga com a planaridade da superfície pictórica tradicional, naquilo que se mantém como uma das características que discriminam a pintura de outras modalidades artísticas, embora a pintura impregne diversos setores criativos, como o teatro, design e moda, por exemplo:

Os limites da pintura de cavalete correm grande risco de serem destruídos, visto que várias gerações de grandes artistas já trabalharam para expandi-los. Mas se forem destruídos, isso não significará necessariamente a extinção da arte pictórica como tal. Pode ser que a pintura esteja a caminho de um novo tipo de gênero, mas talvez não um gênero sem precedentes – uma vez que somos hoje capazes de ver, e apreciar, tapetes persas como pinturas -, e o que hoje consideramos meramente decorativo pode se tornar capaz de reter nosso olhar e nos tocar tanto quanto a pintura de cavalete. (GREENBERG, 1997, 92)

Clement Greenberg, notório crítico da pintura estadunidense dos anos 50 afirma que o modernismo foi o responsável pelo achatamento dos planos fictícios de profundidade da pintura, fazendo com que aparecessem como um só no plano material que é a superfície da tela; estando o conteúdo da pintura sob a influência do formato quadrado das telas, as próprias formas tendem à geometrização e simplificação para adaptaram-se ao meio que as abriga, de modo que a

planaridade original da tela esticada luta constantemente para superar os demais elementos que se inserem.

O cubismo fragmentou a tela numa multiplicidade de sutis planos recessivos, que parecem se deslocar e desaparecer em profundidades infinitas, e, no entanto, retornam à superfície da tela. As superfícies cada vez mais planas das pinturas modernas passam a desempenhar um movimento de expansão lateral, onde o tamanho físico da pintura se torna o espaço suficiente para a inscrição pictórica sem a representação, não mais dos objetos reconhecíveis em si, mas do tipo de espaço que podem ocupar: “Enquanto os grandes mestres criaram a 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.” (GREENBERG, 1997, 106).

A pintura de vanguarda, marcada substancialmente pela planaridade, assume a resistência de seu meio, que consiste na oposição que faz aos esforços para atravessá-lo em busca de um espaço perspectivo naturalista. A planaridade se torna a principal condição limitativa a que a pintura deve atender para ser experimentada como tal, e é justamente esta planaridade que dá ensejo a uma pintura que se realiza através de uma tela eletrônica ou na propagação contida da luz pela parede, no caso da vídeo projeção.

Os experimentos em vídeo mantiveram a gestualidade própria da pintura, conforme esta desencadeasse a sensação de cor, com a simulação das impressões e velocidades próprias do gesto pictórico, agora atrelado ao aspecto sonoro que integraria o efeito total da obra, uma vez que o realce da sensação deveria ocorrer pela participação de domínios sensitivos distintos na percepção. Os primeiros ensaios realizados em vídeo pretendiam remontar experiências audiovisuais através da animação. O movimento pretendido acontece pela sucessão de quadros, que redirecionou o projeto para um regresso a pintura, agora tratando de integrar na pulsão das cores e formas a respectiva sonoridade das transições cromáticas, resultando na presente noção de uma pintura sinestésica:

Se há correspondências diretas entre sensações, correspondências estranhas ou inerentes à arte, além e não poderem constituir a base de um sistema amplo e sólido de correspondência interartísticas, elas serão apenas um curto circuito acidental que a arte não deve levar em conta. Nesse domínio, as únicas que realmente assume são as que ela mesma constrói e instaura em seu universo. (SOURIAU, 1969, 124)

A noção de “acidente” participa decisivamente na caracterização da obra, uma vez que sugere a espontaneidade da experiência sensitiva e criadora. Utilizando formas abstratas indefinidas e sucessão de cores, há um acréscimo das reações sonoras aos elementos constituintes da pintura, de modo que um mesmo fenômeno implica duas percepções sensoriais, audível e visível.

Os primeiros trabalhos realizados com a inserção do som decorriam de processos distintos que deveriam resultar em um trabalho único. Para elaborar as sequências de imagem

foi posicionada uma película colorida translúcida contra uma iluminação estroboscópica¹⁴ e registrando a imagem do movimento da câmera sobre esta superfície (a iluminação estroboscópica torna visível a pulsação das cores); e, simultaneamente, através da edição de opacidade das camadas de vídeo, integra numa mesma imagem outra filmagem de uma superfície branca uniforme na qual incidiam lâmpadas coloridas, por vezes utilizando o zoom da câmera até a deformação e ruído do filme. O áudio inserido era proveniente de um controlador MIDI¹⁵, no qual eram reproduzidos em um Plugin (sintetizadores “analógicos” virtuais) para DAW¹⁶ acordes constantes modificando-se suas características sonoras com controles de timbre, altura, intensidade, ciclos, ambiência, misturas e filtros.



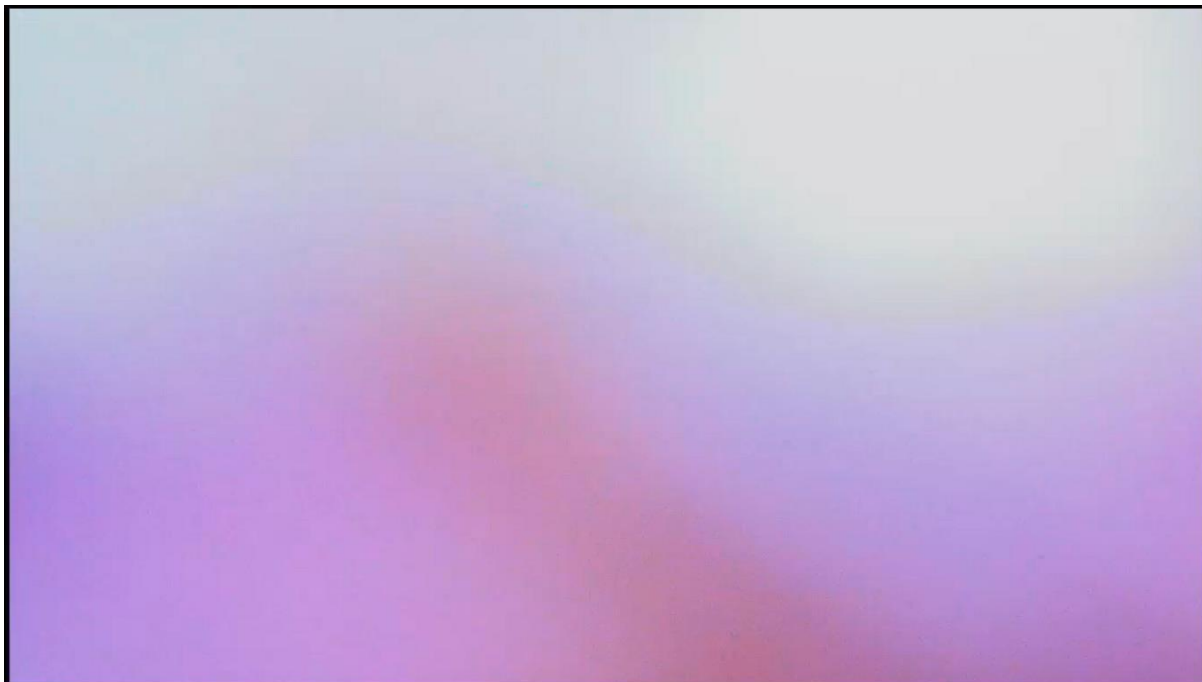
Guilherme Lazzaretti. Sinestesia. 2015. 3:46 minutos

Vislumbra-se uma cadeia de sinais e imagens coloridas (por livre associação) que esquematizam e introduzem ou modificam uma dinâmica de pensamento, através da sensibilidade. Estes experimentos em vídeo foram executados através da filmagem de superfícies translúcidas coloridas, onde a câmera em proximidade na gravação, através de movimentos rápidos, não focava nenhum ponto do plano; posteriormente, na edição do trabalho, foi desacelerada a reprodução acrescentando-se uma outra camada de filmagem, que capturou a ação de luzes coloridas contra uma parede que alternava de cor pela incidência de uma lâmpada de Led ajustável (utilizando-se um controle remoto podia-se definir dezoito cores e branco, suas intensidades e três padrões de variação automática das tonalidades). O efeito resultante mostrava transições lentas de cor que vibravam pulsando algumas vezes por segundo.

¹⁴ A iluminação estroboscópica pulsa algumas vezes por segundo. Algumas lâmpadas permitem inclusive o ajuste de ciclos ou mesmo ritmo de pulsação.

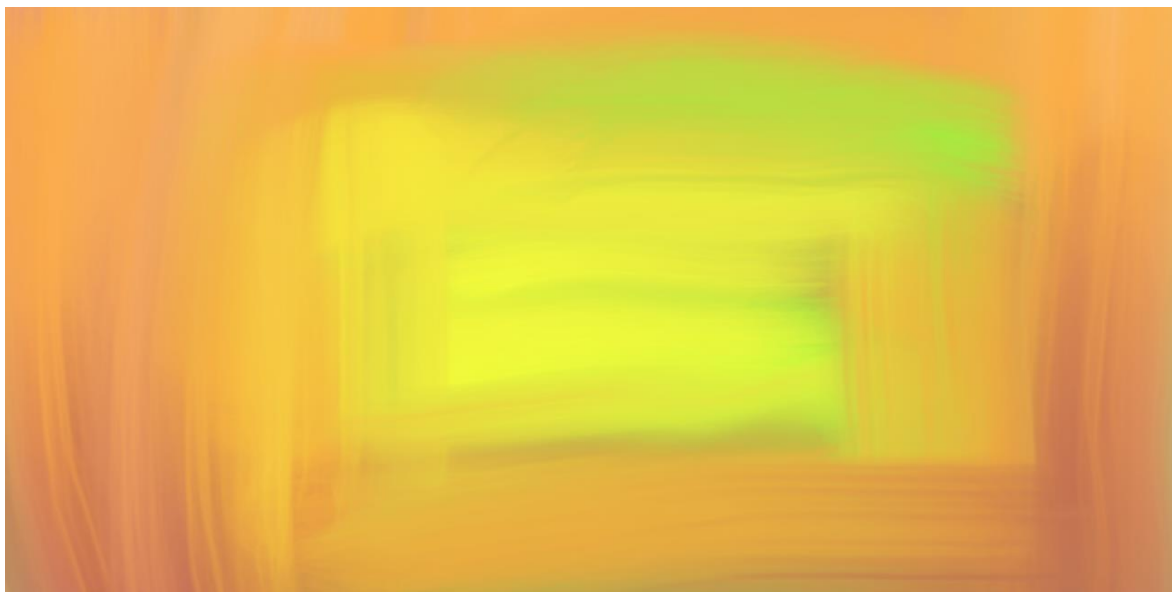
¹⁵ Musical Instrument Digital Interface - Interface Digital de Instrumentos Musicais. É um padrão de interconexão física e lógica dos instrumentos MIDI

¹⁶ Digital Audio Workstation. Programas de computador para produção de música, edição e tratamento sonoro.



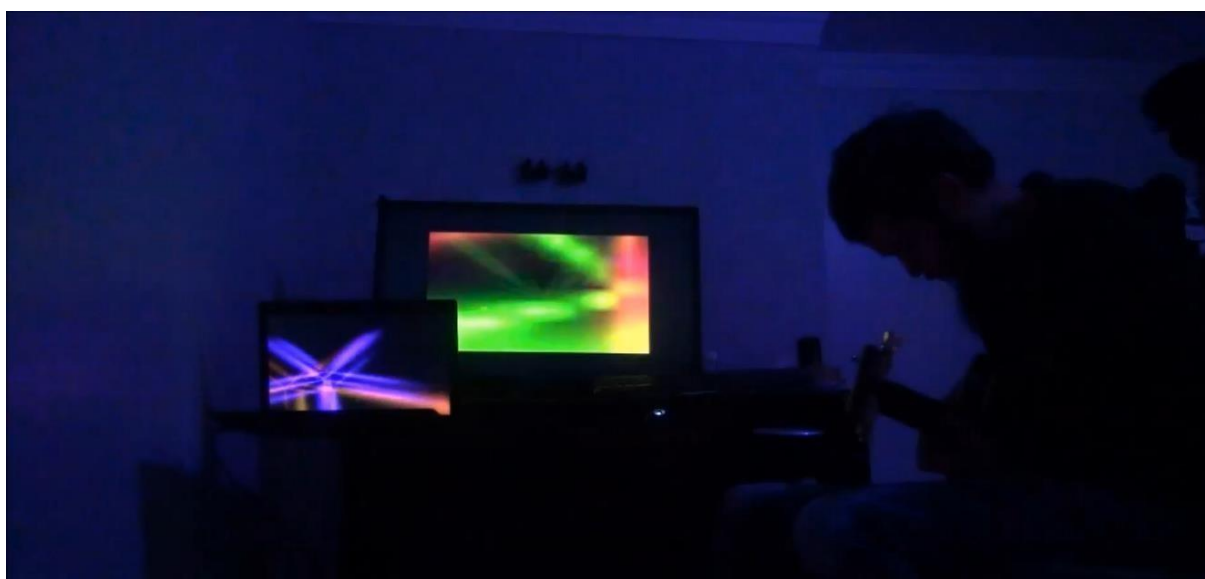
Guilherme Lazzaretti. Sinestesia. 2015. 1:22 minutos

A modificação de suporte do trabalho prático reitera um pensamento de pintura sobre a cor, e de pintar, sobre o gesto. As animações seguintes foram realizadas em quadros de pintura virtual utilizando uma mesa digitalizadora, uma interface com as dimensões aproximadas de uma folha A4 que permite manipular, conectada a um computador, certas ferramentas e instrumentos do desenho e da pintura. Este tipo de produção requereu a execução do gesto pictórico, embora ele estivesse restrito às pequenas dimensões da interface digital e à descontinuidade do processo de pintura, uma vez que a ação de pintar tinha de ser interrompida para confeccionar a sequência de quadros (salvar cada quadro); a sucessão (quadro a quadro) deveria sugerir um desenvolvimento não muito brusco, embora fortes contrastes e transições súbitas ocorressem, deveriam apresentar o processo de uma pintura abstrata que se auto realiza. A animação começa em preto, com um vazio que gradualmente se torna o preenchimento de um fundo, até ganhar formas e conquistar planos pelas massas de cores transientes; termina com um esmaecimento e limpeza da pintura, que retorna ao mesmo preto de que originou-se – uma alusão à gênese da pintura, quando ela está acabada?



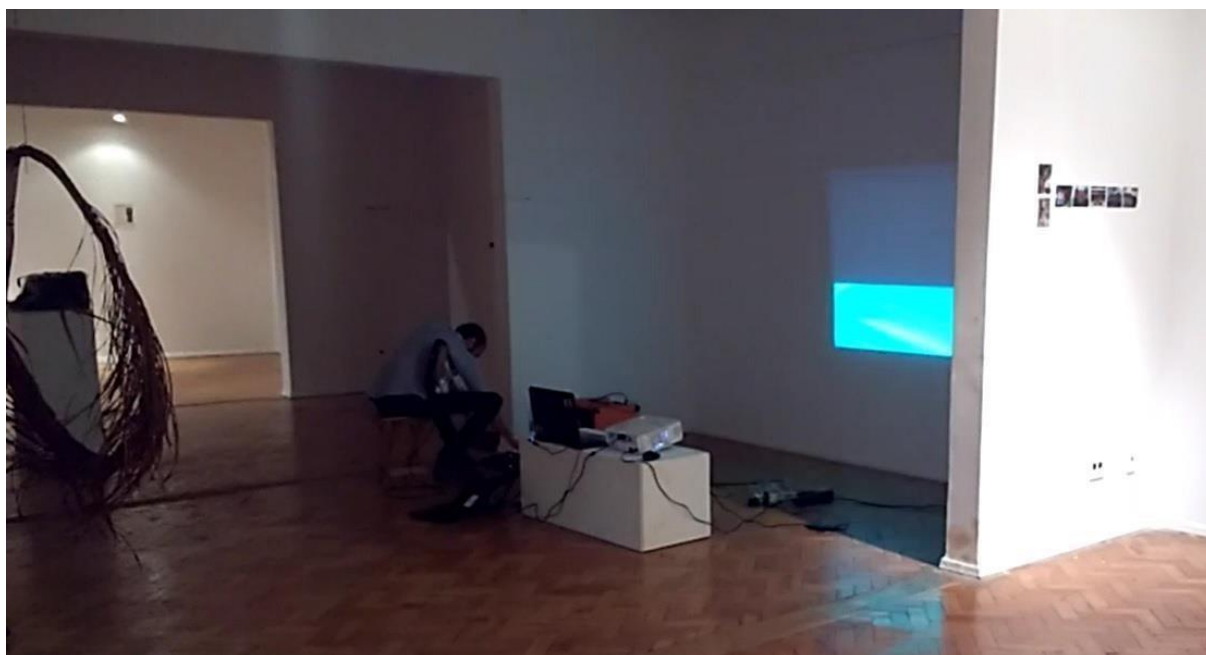
Guilherme Lazzaretti. História de Uma Pintura. 2016. 4:32 minutos

Posteriormente, seguindo o nexa das experimentações com vídeo, naquilo que suscitam enquanto efeito, começou-se a vislumbrar a possibilidade de implicar o som na cor de maneira instantânea, o que configurou um trabalho performático onde a execução de música era “traduzida” em pintura de maneira imediata, através da programação¹⁷ de um microfone que captava certas características sonoras, transformando-as em padrões de cor, por meio de uma tela ou projeção em um plano neutro. Utilizando instrumentos musicais, principalmente a guitarra elétrica com efeitos de ambiência e modulação, foram produzidos vídeos e performances que exibiam padrões de cor reagindo à música que era produzida no momento por improviso, sem uma melodia prévia para ser executada, resgatando a noção de Corpo sem Orgãos que será tratada no capítulo 4.



¹⁷ Programas de computador atualmente oferecem recursos pré configurados para projetos que envolvem música e imagem, ou permitem que o usuário defina as funções que o programa deve desempenhar.

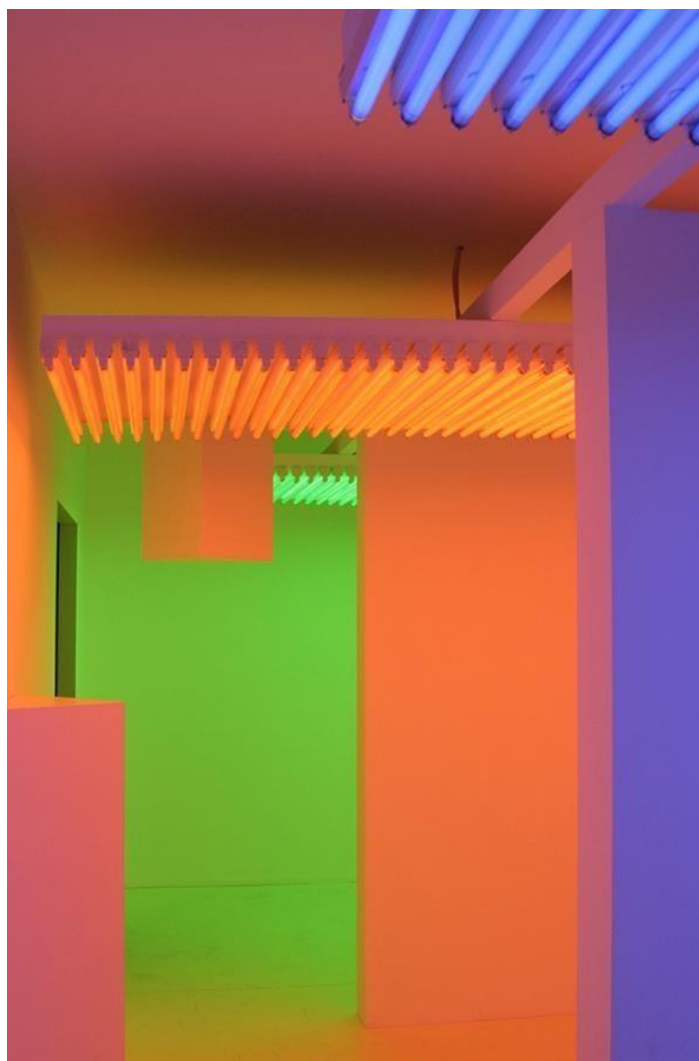
Guilherme Lazzaretti. Sinestesia 2. 2016. Vídeo performance



Guilherme Lazzaretti. Sinestesia 2. Casa da Cultura da América Latina, 2016. Performance

Joseph Beuys por vezes procurou recorrer a estados de experiência na performance que não são imediatamente compreensíveis, sendo o tempo demandado para assimilação da experiência exemplo da ação de modelagem executada pelo escultor, que parte de uma matéria informe até o acabamento final. Assim o instante, o processo de realização se torna o conteúdo e acontecimento efêmero da obra, a execução musical ativa o vídeo através da manifestação do som que ocorre na passagem de tempo, de modo que o vídeo, aparece implicada no domínio audível e se transforma com o andamento da música, exibindo cores, formas e texturas com intensidades e variações que respondem instantaneamente ao som, outra vez recuperando a ideia de uma pintura sinestésica e instantânea.

O vídeo projetor é escolhido como o suporte adequado à pintura luminosa, que necessitando de uma câmara escura (um cubo preto?) ganha a superfície onde incide, a parede branca no escuro, animada pela luz que nela se projeta. A dimensão da obra é o espaço que lhe é disponível para ocupar, as medidas físicas da parede. Pode-se imaginar uma contaminação que preencheria todas as faces de uma sala com a projeção simultânea, de forma semelhante às instalações de Carlos Cruz Diez que apresentam o vazio da galeria tomado por ambientes de cor, onde fontes luminosas multi cromáticas (lâmpadas neon) determinam o espaço.



Carlos Cruz Diez. Chromosaturation

Nota-se neste próximo trabalho, desenvolvido em colaboração com Camila de Araújo, uma tentativa de depuração do espaço, no sentido de identificar posicionamentos e lugares que geravam o efeito de ressonância, uma propriedade de pontos específicos, verificada pela emissão de determinados tons musicais que intensificavam seu volume espontaneamente pela reflexão e adição das ondas reverberadas, através das características físicas da passarela¹⁸ e da dispersão das frequências; a propagação sonora era intensificada pela confluência das ondas refletidas. A passarela atuou, portanto, como uma câmara acústica, que não vedava os sons exteriores e por vezes os amplificava, o que tornava os “ruídos” exteriores agentes da obra, integrados na sonoridade geral percebida, como na passagem de veículos pesados na pista acima do subsolo. A ocupação do espaço aconteceu inicialmente pelo tempo necessário para apreendê-lo, vivenciá-lo na qualidade sensorial que destaca pela ressonância determinados tons musicais, situando o corpo em um vão acústico orientado pela dissipação ou aglutinação do som, que pela vibração característica se tornaria um dos principais materiais de construção do espaço. O mapeamento das notas, dos posicionamentos e locais que geravam ressonância posteriormente geraram o diagrama que ilustrou o fluxo do som no ambiente, a partir da

¹⁸ Passarela subterrânea 206/207 Norte em Brasília. Este local de passagem foi utilizado como câmara acústica.

marcação dos pontos que evidenciavam a presença do espaço pela ressonância, no fenômeno de envolvimento do corpo pela sensação audível intensificada. Assim os grafismos e fluxogramas impregnados no solo da passarela subterrânea, resultantes da interferência *site specific* (o mapeamento dos lugares, notas e direções que geravam ressonância), apresentam uma orientação no espaço, estabelecida pelo mapeamento das direções e posições dos tons musicais naturais do ambiente, assinalando também os percursos das ondas que ressonavam no espaço e corpo, em determinadas afinações e localizações:



Foto: João Lucas, 30/06/2017. Passarela subterrânea 206/207 Norte, Brasília

Notou-se, simultaneamente, a característica sonora de lugares abertos com ponto de fuga distante, a reverberação típica de planícies e montanhas, que suprimia a distância formal métrica, uma vez que certos sons emitidos nessa “câmara” remetiam a outros lugares e espacialidades de dimensões divergentes. Assim retomamos a habitação poética de Martin Heidegger, onde a percepção do espaço orientada pelos sentidos viria a construir a sensação de uma espacialidade distinta da que propriamente é, onde fluxos vibratórios, caminhos de ondas rebatidas expandem as dimensões reais do espaço. Temos então a apresentação do espaço da obra elaborada pelos cantos, pelos ângulos e posições das notas ressonantes, demarcadas no chão com giz, um material efêmero como o som, a princípio invisível, que representaria o trajeto e o comportamento de reflexão das notas, o percurso da vibração ressonante.

O diagrama circunscreveria então o espaço pela geometria do som que se espalhava e automaticamente remetia outros ambientes. Aferir distâncias e tamanhos não seria suficiente para demonstrar o espaço em toda a sua dimensão, retirar-se-ia justamente a vividez que a percepção pode extrair da realidade, por não reduzir a número aquilo que é mais vital.

Foram eleitos dois veículos de condicionamento e construção do espaço: o fluxograma das notas ressonantes, demarcado no chão representava o preenchimento do som no espaço; e a própria composição musical, executada pelo canto acompanhado de um baixo elétrico tocado com arco. A melodia da voz consistia predominantemente na sequência do campo harmônico identificado no mapeamento da passarela, enquanto o amplificador do baixo elétrico, tocando a maior parte do tempo um tom fundamental contínuo com o arco, estava direcionado no ponto de ressonância deste tom, fazendo variações melódicas ocasionalmente. Esta qualidade dupla do trabalho, gráfica e sonora, equivale também a momentos distintos da criação e apreciação, podendo-se aduzir a dois trabalhos diferentes concorrentes, um de mapeamento do espaço, outro de habitação ativada através performance.

Foram planejadas também instalações luminosas, concebidas a partir do projeto de uma cabine hermética, dentro da qual o espectador, num espaço não muito maior que o ocupado por duas pessoas em pé, adentraria um espaço onde todas as 6 superfícies, um cubo escuro, seriam revestidas com tinta de diversas tonalidades. As superfícies reagiriam à emissão luminosa de uma lâmpada *Led* eletrônica, que alternando os tons por programação modificaria as características cromáticas da pintura e do espaço interior. Obtém-se uma pintura tridimensional cujo efeito de transformação resulta da modulação das cores da pintura afetadas pela luz incidente. Considerando que o olho humano percebe uma pequena faixa do espectro de cores conhecido (ver infra e ultravermelho), e que as cores são também uma propriedade física da matéria com certas características de reflexão e absorção de uma reduzida parte do espectro eletromagnético, a influência da fonte luminosa recriaria a manifestação da cor, uma vez que neste espaço ela não se apresenta fixa, mas uma transmutação constante.

O problema do tempo é dramatizado no caso da videoinstalação, ainda que se trate aí de uma arte espacial: a instalação só existe enquanto está montada em algum lugar e se encontra ligada. Em contraste com o videoteipe, que pode ser exibido em qualquer lugar, ela está presa a uma situação de apresentação, tal como no teatro. Mas diferentemente do teatro e do filme, ela não possui nem texto nem roteiro, respectivamente. A sequência de suas imagens só pode ser vista no próprio local, isto é, durante a visita de um observador que assiste a ela na sala. Também não pode ser documentada com fotos ou diapositivos e, por isso, não pode ser nem mesmo descrita, como aquelas pinturas reproduzidas ao lado do texto. Só se pode retê-la no mesmo *médium*, ou seja, nos vídeos. (BELTING, 2012, 284)

Esta transição de suportes significou reconhecer a consciência que a prática pictórica adquiriu do espaço em que está inserida e dos meios que ela pode tomar para manifestar-se. No seu livro *No Interior Do Cubo Branco – A ideologia do Espaço da Arte*, Brian O’Doherty apresenta um inventário de obras de arte que elucidam a maneira como estas determinam o espaço em que estão inseridas e por ele são determinadas. Elaborou uma fenomenologia do espaço expositivo – o Cubo Branco – que tão importante como a obra, determina o efeito estético desta ao ponto de se tornar relevante como um objeto artístico em si, como diversas interferências na galeria de arte, sobretudo a partir dos anos 60 (embora Duchamp já tivesse atravessado “uma

milha de fio” entre as obras dos “Primeiros documentos do Surrealismo”, em 1942) evidenciam a utilização das galerias de arte como a própria obra, através do esvaziamento, do bloqueio, do atulhamento, da reforma. Estes procedimentos subvertem a função de

Uma galeria ideal que subtrai da obra de arte todos indícios que interfiram no fato de que ela é “arte”. A obra isolada de tudo que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto um presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores. Um pouco da santidade da igreja, da formalidade do tribunal, da mística do laboratório de experimentos junta-se a um projeto chique para produzir uma câmara de estética única. Dentro dessa câmara, os campos de força são tão fortes que, ao deixá-la, a arte pode mergulhar na secularidade.” (O’DOHERTY, 2002, 3)

Restringindo-se ao campo da pintura, Brian O’Doherty afirma que “Matisse compreendeu melhor que ninguém o dilema da superfície pictórica e sua tendência de estender-se para fora”(O’DOHERTY, 2002, 16), isto porque sua pintura praticamente neutraliza a moldura e sugere uma expansão lateral, não enfatizando o centro ou a beirada na composição.

As pinturas expressionistas abstratas tenderam também a expandir-se da tela, “dispensaram a moldura e gradativamente passaram a conceber a borda como a unidade estrutural por meio da qual a pintura começava a dialogar com a parede por trás.” (O’DOHERTY, 2002, 21)

A partir do momento em que a matéria que se aplica sobre o suporte, a tinta, torna-se o principal agente de significado da pintura, o “Ilusionismo” é banido da obra, o que dissimula a pintura e a própria parede começa a aparecer como a superfície em tensão que reage as marcas deixadas sobre ela. Esta contaminação do espaço acabaria por redefinir a condição do observador, ao perceber que a superfície pictórica depreende a parede, a colagem das obras que se instalam no espaço começa a decidir todo o espaço. O espectador então:

Lançado na escuridão, privado de pistas para compreender, atordoado por refletores, ele frequentemente observa sua própria imagem mutilada e reciclada em vários meios. A arte o conjuga, mas ele é um verbo preguiçoso, ansioso por carregar o fardo do significado, mas nem sempre capaz disso. Ele pondera; experimenta; é mistificado, desmitificado. Afinal, o Espectador anda às tontas com atribuições confusas: ele é um conjunto de reflexos motores, peregrino adaptado ao escuro, o ser num quadro vivo, um ator frustrado, até um gatilho de som e luz num espaço minado da arte. Pode-se até dizer-lhe que ele é um artista e persuadi-lo de que sua contribuição no que ele observa ou tropeça é sua assinatura de autenticação.” (O’DOHERTY, 2002, 39)

Entretanto, O’Doherty contrapõe o Espectador ao Olho que observa. Este último aprendeu a assimilar a superfície pictórica, enquanto o Espectador lida com a invasão do espaço real na pintura, uma nova insinuação empírica e ideológica. O Olho captura o objeto de uma

vez, ele conduz o movimento do corpo para lhe dar informações, ele percebe o que o Espectador processa. É justamente a dicotomia entre o Espectador e o Olho que provocam a valorização da percepção na produção modernista: a obra de arte era “ativada” pela percepção estrutural, embora os sentidos da qual é decorrente pudessem enganar ou falhar. A tomada de consciência de estar experimentando a obra, observar que se está observando-a, incrementa com incertezas o processo de percepção, que tornado dúvida questiona o que se apresenta e o Olho é submetido ao conceitualismo. No entanto, com o pós-modernismo a galeria deixa de ser um espaço neutro, torna-se uma membrana de significado estético e meio privilegiado:

Se não se pode aposentar sumariamente a parede branca, pode-se entendê-la. Esse entendimento modifica a parede branca, já que seu conteúdo se constitui de projeções mentais baseadas em presunções não enunciadas. A parede é nossas presunções. É imperativo que todo artista conheça seu conteúdo e o que ele provoca em sua obra. (O'DOHERTY, 2002, 90) Assim O'Doherty explica precisamente o que vem a ser a galeria de arte e o espaço expositivo na perspectiva do cubo branco:

O cubo branco é geralmente visto como um emblema do afastamento do artista de uma sociedade à qual a galeria também dá acesso. È um gueto, um recinto remanescente, um protomuseu com passagem direta para o atemporal, um junto de situações, uma postura, um lugar sem local, um reflexo da parede nua, uma câmara mágica, uma concentração mental, talvez um equívoco. Ele preservou a exequibilidade da arte, mas a fez difícil. Ele é principalmente uma criação formal, pois a tônica ausência de peso da pintura e escultura abstratas deixou-o com baixa gravidade. (O'DOHERTY, 2002, 91)

O cubo branco é a única grande convenção pela qual se divulga a arte (como se dá este acesso com o advento das páginas WEB?), e o seu status quo é garantido por uma escassez de outras alternativas. O ambiente de galeria se torna uma unidade do discurso estético e boa parte da arte reconhecida precisa dele; ele manifesta uma expectativa onde a noção de arte do espectador é projetada e percebida. Aqui fica indicada a influência que o cubo branco exerce sobre a obra: ele a localiza numa tradição de uso, mas também a abriga e oferece as suas condições de exibição.

O suprematismo, portanto, abre novas possibilidades para a arte, uma vez que, quando a chamada consideração pela correspondência com o objetivo cessa, torna-se possível transmitir ao espaço uma percepção plástica reproduzida no plano de uma pintura. O artista, o pintor, não está mais ligado à tela, ao plano da pintura, mas é capaz de traduzir suas composições da tela para o espaço. (MALEVICH, 1920, 10)

3.2 A SENSACÃO

Partindo da representação pictórica das diversas sensações e seu vínculo com a atitude corpórea, conclui-se que algumas perspectivas exploradas por Gilles Deleuze, em *Lógica da Sensação*, retomam sinteticamente as teorias aqui apresentadas, na demonstração do corpo inserido na vista de uma lógica geral da sensação, convergente na cor, na “sensação colorante” que é o ápice dessa lógica (DELEUZE, 2007, 9). Na análise das obras de Francis Bacon, Deleuze indica a performance de procedimentos quase rudimentares da pintura, entretanto, considerando as sutilezas das suas combinações: elas não forçam a figura a se imobilizar, pelo contrário, revelam um itinerário sensível na exploração da figura no seu espaço. “Caberia então ao pintor fazer ver um tipo de unidade original da sensação e fazer aparecer visualmente uma figura multissensível. Mas esta operação só é possível se a sensação de tal ou tal domínio (aqui a sensação visual) estiver diretamente tomada de uma potência vital que transborde todos os domínios e os atravesse”. (DELEUZE, 2007, 23).

Retoma-se então o corpo, tomado como objeto primeiro de referência e pretexto¹⁹ no mundo, não pode deixar de aludir à sua problemática fundamental: seu fenômeno. Este “objeto”, ao assumir as propriedades que o caracterizam como discernível ou semelhante, impõe sua repercussão nos sentidos e na memória. Para esclarecer as implicações deste “objeto”, deve-se tratá-lo como vivência, ocorrência, evento, estando descartadas a passividade e inércia que a palavra “objeto” pressupõe²⁰. Como vivência, ocorrência e evento, a memória é presentificação, instante, imagem. O filósofo e crítico de arte Georges DidiHuberman (DIDI-HUBERMAN,

¹⁹ “Como atitude de um ente, de quem questiona, o questionamento possui em si mesmo um modo próprio de ser.” (HEIDEGGER, 2005, 30) O ente questionador a que Heidegger se refere só pode ser a partir de um corpo. Ao tomá-lo como fato, a compreensão é decorrente deste, como percepção de si mesmo, de mundo, etc.

²⁰ De nada serve discutir a indicação de um “corpo-memória”, se como bem aponta a neurologia, a memória é meramente um registro temporal, ficando submetida à sua proveniência orgânica, e por isso suscetível à eventuais comprometimentos no cérebro.

2007) descreve como a aparição de uma borboleta prescreve um movimento de retraimento e expansão, fechamento e abertura, simultaneamente – a imprevisibilidade do instante entrevista no espectador. Toda relação com a imagem expressa uma experiência do próprio corpo, todavia anterior a uma linguagem estabelecida, a imagem é simultaneamente uma sucessão rápida de impressões. Como produto em um trabalho artístico prático, a imagem, apesar de estática, é inesgotável justamente pela sucessão que intervém em seu aparecer. O corpo, enquanto pintura, desvela-se tematicamente não fixado, ele é apenas mencionado e necessariamente um requisito e uma abordagem sobre o fenômeno da sua implicação. Passando por uma dimensão semiótica essencial²¹, o corpo comunica, ele é um veículo mediador, é “para-si”, mas também “para-outro”. No caso da recepção da obra de arte, não interessa, a princípio, a maneira como se efetua esse processo, mas sim o modo como afeta o espectador.

O corpo, em sua extensão, estabelece antes de tudo um modo de conduta com a qual se abre ao Ser, ele é necessário para desenvolver uma gestualidade, uma postura perante as coisas. Foi justamente esta postura - a gestualidade com que se executa o trabalho prático particular, o gesto de pintar – que foi subtraída (ou modificada) com a experimentação em outros suportes; o gesto acontecia limitado às dimensões pequenas de uma interface eletrônica, mas permitia que seu produto fosse apresentado em muitas escalas, inclusive monumentais. Por vezes também a ação de criar a pintura deixou de implicar o gesto pictórico, exercendo ações a princípio estranhas à pintura, como tocar um instrumento musical que fosse codificado em linguagem visual, por meio de um programa e através de uma tela. Jackson Pollock figura entre os pintores que desenvolveram mais expressivamente a consciência do gesto da pintura, de forma que a ação performática do corpo resultava numa pintura aérea, liquefeita e veloz: para que a tinta não enfrentasse obstáculos, a resistência do suporte, a fricção, teve que ficar a favor da gravidade, e a pintura dependia determinantemente da horizontalidade e da amplitude do gesto pictórico, que se dava no espaço entre os pinceis embebidos de tinta e a tela deitada, a nível dos pés. Independente de qual postura o corpo assumia para executar a obra, ele está sempre subentendido e percebe o que se passa a sua volta e consigo mesmo. A percepção perfaz a orientação no mundo, a partir das significações que dele e com ele se extrai (o mundo). Logo a definição de corpo ultrapassa a sua condição biológica e suas regulamentações fisiológicas, sobre as quais um composto orgânico propiciaria a percepção a partir do processamento corpóreo dos estímulos. Este corpo se percebe, é uma consciência de si mesmo, é uma consciência no (e do) mundo - ou seja, corpo e mundo são intrinsecamente relativos.

É por meu corpo que compreendo e percebo, importando essencialmente a maneira pela qual faço uso dele, assim criando uma enformação simultânea do corpo e do mundo. O uso que se faz do corpo transcende o ser simplesmente biológico. O corpo não é um objeto, a consciência que tenho dele não é um pensamento, não posso formar dele uma idéia clara; sem unidade, é

²¹ “A simples visão das coisas mais próximas nos afazeres já traz consigo tão originariamente a estrutura da interpretação que toda e qualquer apreensão (...) necessita de uma certa transposição.” (HEIDEGGER, 2005, 46) Heidegger afirma que toda compreensão já é uma pré-compreensão. A abstração é um exercício voluntário. Não se ouve os sons como ruídos puros, mas como o pisar de uma bota, o assobio de um pássaro, o soprar do vento, etc.

sempre implícita e confusa a articulação que faz no mundo. A simples presença do ser vivo já transforma o mundo físico, dá aos estímulos um sentido que eles não tinham.

Tratando-se da apreensão de um fenômeno íntegro, que não separa os níveis de compreensão e expressão da vida, o espaço é predominantemente decorrente da percepção áudio-visível, não se restringindo a uma medida de distância; ele é o meio pelo qual se dispõem as coisas e os seus significados; é lugar, nome e memória. Passando a uma dimensão semiótica essencial²², o espaço seria então “esse máximo de nitidez na percepção e na ação, define um solo perceptivo, um fundo de minha vida, um ambiente geral para a coexistência de meu corpo e o mundo.” (MERLEAU PONTY, 1999, 341). O mundo visível com suas cores, criando formas, o estrépito distante da paisagem atravessada por veículos automotores, as “vozes” próprias das coisas, são indicativos do que ocorre no mundo, com sua espacialidade e paisagem própria (SCHAFER . 2001).

Visão e audição constituem dimensões essenciais da percepção de mundo, através destes dois sentidos o que se manifesta no espaço pode ganhar um significado referencial e linguístico; a identificação de objetos, a aferição de distâncias, a percepção das qualidades das coisas, de modo geral, orienta-se abundantemente destes dois sentidos básicos. Embora não ocorra uma distinção absoluta dos sentidos físicos na experiência, conforme descreve Merleau Ponty na *Fenomenologia da Percepção*, os estímulos captados pela visão e audição são responsáveis por uma parcela majoritária da orientação espacial. Do mesmo modo que não se pode desunir o nexos dos sentidos físicos, também não seria possível separar em absoluto as manifestações artísticas, que são caracterizadas pela predominância de determinada qualidade sensitiva:

De início, a especialização evidente da pintura na cor, da música nas sonoridades, da escultura nos relevos e assim por diante não corresponde de modo algum aos conjuntos sensoriais que seriam obtidos ou suprimidos, se os sentidos fossem colocados em ação ou interceptados; de modo que ao fechar os olhos, seria aniquilado o universo do pintor e apenas ele; ao tapar os ouvidos, seria suprimido o universo do músico e apenas ele, etc. O surdo perde tanto o mundo da linguagem, portanto da poesia, como a da música. Eliminada a visão, perde-se o mundo da pintura, e também o do desenho, o da própria poesia na medida em que ela pode ser lida, o da escultura, e da dança. Esses *qualia* característico do espaço de três dimensões, ou do movimento corporal, colocam em ação não só a percepção visual como a percepção cinestésica da profundidade e do movimento. E o mundo da visão deve ser melhor analisado, pondo à parte cores, luminosidades, formas, que a visão conserva sempre e necessariamente combinadas,

²² HEIDEGGER, 2007,206. “O fato de a simples visão poder exprimir não uma proposição, não significa que ela não disponha de nenhuma interpretação articuladora. A simples visão das coisas mais próximas nos afazeres já traz consigo tão originariamente a estrutura da interpretação que toda e qualquer apreensão (...) necessita de uma certa transposição.

Heidegger afirma que toda compreensão já é uma pré-compreensão. A abstração é um exercício voluntário. Não se ouve os sons como ruídos puros, mas como o pisar de uma bota, o assobio de um pássaro, o soprar do vento, etc.

mas que a arte distingue ao fazer delas objeto de uma atenção estética particular.

Pois os dados sensoriais de que se servem as artes, nunca chegam a uma purificação de fato, a um isolamento prático deste ou daquele jogo de *qualia*. As cores do quadro têm formas, diferenças de luminosidade e mesmo relações com os valores táteis evocados pela manipulação do pigmento colorido. O corpo do dançarino em movimento não é um puro caleidoscópio de atitudes, deslocamentos suaves, transferências no espaço. Tem volumes esculturais. A claridade o envolve ou o atinge, acentua efeitos de luz e sombra. Aquilo que se quer dizer, ao reduzir mentalmente aquele quadro a um vôo de cores, aquela dança a um cortejo de movimentos, aquela gravura a um feixe de brancos, cinzas, pretos, é que tais dados são artisticamente predominantes. (SOURIAU, 1969, 61)

Na sua obra *O Imaginário*, Sartre concebe a imaginação como uma possibilidade própria e originária, a imaginação não é apenas um modo de visada da consciência. Sem infringir o pressuposto da intencionalidade – toda consciência é consciência de algo –, o objeto imaginário, que pode dar-se enquanto inexistente, ausente ou existente alhures, é inseparável de uma posição de irrealidade, quer dizer, de um ato negativo do real imediato. Imaginar implica constituir um objeto à margem da totalidade do real e, portanto, em manter o real à distância, liberar-se dele ou negá-lo. Essa negação é um ato de liberdade da consciência, enquanto toda situação concreta e real da consciência está permeado de imaginário, enquanto ultrapassamento do real. Aqui reside a possibilidade permanente da experiência estética.

É a intenção que separa a sensação da percepção, ou seja, a intencionalidade enquanto estrutura da consciência, permitindo a passagem que a sensibilidade solicita, sem que dependa inteiramente do arbítrio para ultrapassar a percepção pela imaginação. Toda consciência é consciência de algo, e os modos de ser da consciência dizem respeito a maneira como a sensação parece contida no vivido, a maneira que este deve ser atribuído como próprio a este. Todos tipos de modificação de representação sempre podem receber novas estratificações, de tal maneira que as intencionalidades em que as sensações aparecem se constroem por níveis umas sobre as outras, sobretudo se encaixando umas nas outras de uma maneira peculiar.

Merleau Ponty descreve duas atitudes ou perspectivas da consciência: a atitude natural, e a atitude analítica ou transcendental. A atitude natural corresponde às coisas que experimentamos diretamente na orientação intencional da consciência. A atitude natural é o modo padrão de nossa aceitação do mundo e das coisas nele. Esta aceitação tem caráter de crença que é correlata do ser das coisas. Uma análise real do vivido (redução fenomenológica) trata o vivido como outro objeto qualquer, perguntando por suas partes e momentos dependentes, que o constroem realmente.

O vivido intencional carrega o sentido que lhe é essencial, ou seja, o caráter inteligível dos objetos e das operações de explicitar, relacionar, supor, valorar, et., conquanto sejam operações que apontem para componentes reais dos vividos, também apontam para

componentes não reais, mediante aquilo que se encontra sob a designação de sentido. A intencionalidade já pressupõe um ter sentido, ou estar com o sentido voltado para algo, este é o caráter fundamental de toda consciência.

A atitude analítica suspende todas as intencionalidades na análise, elas são neutralizadas. A aferição de crença é suplantada pela contemplação imparcial do objeto. A redução analítica é a retirada da orientação intencional para uma perspectiva “restritiva desinteressada”, também chamada de transcendental.

O correlato significativo para o percebido como tal é a sensação, que é a suspensão da distinção entre percepção e percebido. A sensação é um dado eidético (ideia) em pura imanência, ou seja, a apresentação sensorial constituída de todos os sentidos subsequentes, ou seja, aquilo que aparece como tal, a descrição da percepção num enfoque multissensorial que engloba todos os demais sentidos por derivação e conjunção.

Diante da ideia de “intencionalidade”, a consciência assume direcionamentos no próprio devir dos acontecimentos (“visada da consciência”). A captação perceptiva dessa consciência vai de encontro a uma realidade e às sensações dela decorrentes. O corpo opera nesses processos, a partir de sua visão e seu movimento, submetendo suas funções e sua espacialidade própria à compreensão de si mesmo; o corpo é sempre ativo e atual. Todos os deslocamentos corpóreos figuram numa determinada paisagem, estando ao alcance do olhar o mundo visível e a respectiva “legitimidade” do ser-aí, que são partes totais do mesmo Ser. A visão se aproxima e se abre para o mundo através do visível. Parece haver, portanto, duas maneiras recíprocas de visar o mundo: ao olhar o mundo, também se vê a si mesmo no reconhecimento daquilo que se está vendo. Este si mesmo é tomado entre as coisas, a partir dos sentidos que ele desvenda na apropriação temporal de si. A visão é apenas um com vários modos de “visar” (direcionar-se a, atenção movida a).

As coisas circunscritas, próximas ao corpo, são um anexo ou um prolongamento dele mesmo. Onde há tomada de visão, há a indivisão do que se vê e o sentido que com o visível se faz. O corpo acolhe as qualidades sensoriais que repercutem nos sentidos, fazendo nelas mesmas um arranjo de si – “o olho é aquilo que foi comovido por um certo impacto do mundo”.

O olho habita o que é visado, abrindo para o Ser a própria experiência do visível. O movimento dos olhos articula como corpo a sua propriedade na passagem pelas coisas, o olhar percorre o visto ajustando-o a sua evidência. A visão é um projetar-se constante.

O espaço é em si mesmo sua própria conformação, cada ponto do espaço existe e é pensado onde existe; o espaço é a evidência do onde. A orientação que nele e a partir dele se faz são fenômenos derivados, justificados pela minha presença em algum lugar. A visão é um pensamento condicionado, nasce por ocasião daquilo que sucede no corpo, é excitada a pensar por ele. O pensamento da visão funciona segundo um programa e uma lei que não está de posse de suas próprias premissas, havendo, portanto, sempre o mistério do desvelar de sua passividade. A consciência pensa segundo o corpo, e não segundo ela própria, e no pacto natural que os une, são também estipulados o espaço e a distância exterior. O corpo é para a consciência a referência de qualquer outro espaço existente. O entendimento do corpo indica uma ordem de

existência na qual não restringe o alcance dos pensamentos porque aquele é sustentado por uma verdade que fundamenta tanto sua evidência quanto sua obscuridade perante o entendimento da união consciência e corpo.

Desta maneira não se vê o espaço como um invólucro exterior, mas vive-se dentro dele, o mundo está em torno. A visão retoma seu poder fundamental de manifestar, de mostrar mais do que a si mesma, tratando-se de não falar do espaço, e sim fazer falar o espaço (a partir dele) que já aí está. Quando a visão se torna gesto, ela pode pensar e ser pensada. A obra de arte abre o campo de onde ela aparece, as interpretações das quais é suscetível a legitimam como ela mesma, o poder da obra excede toda relação de causalidade. A profundidade encontrada no espaço (dimensão, distância) é a localidade global onde tudo está a um só tempo, cuja altura, largura, e distância são noções abstratas que exprimem sumariamente que uma coisa está lá, em todos os modos espaciais, táteis, visuais, sonoros, etc.; é, portanto, juntos que se deve procurar espaço e conteúdo.

As coisas só podem ter lugar adstritas a um corpo, o mundo que é segundo a minha perspectiva para ser independente de mim, é para mim a fim de ser sem mim, a fim de ser mundo. O visível dá a presença daquilo que não sou, daquilo que é simples e plenamente. Este espaço possível, separa e reúne, sustentando toda coesão, inclusive temporal. Cada coisa visual resulta da abertura ao Ser. É próprio do visível ter um forro de invisível, que ele torna presente como uma certa ausência: Há aquilo que atinge de frente o olho, e há aquilo que o atinge como a profunda latência postural em que o corpo emerge para ver as suas realizações livres.

É impossível abordar a realidade sem as sensações que nela se fazem; percebendo as coisas, entendemos a seu respeito. Na percepção primordial, as distinções fisiológicas dos sentidos são desconhecidas; a coisa vivida não é reencontrada ou construída a partir dos dados dos sentidos, mas de pronto se oferecem como o centro de onde se irradiam. A experiência primordial não extrai uma distinção entre sentido e corpo sensível.

A visão e os demais sentidos físicos abrem-se (estão abertos) à experiência estética como um modo próprio de relacionar-se o corpo-mundo. A visão (a visão do e no corpo, com todas as eventualidades em que ela se dá) tem então o seu modo privilegiado de “abrir-se” ao Ser. A obra de arte abre ao Ser com e como o sentido que nele se faz, como experiência duradoura (percebida) do (no) corpo, e no seu porvir mesmo, um modo de ser. O corpo media a sua relação no mundo, com ele se projeta nas vias de acesso ao Ser. O fazer artístico é justamente a manipulação do que está aí e como é, isto é, sendo, se vivencia a experiência artístico-estética, sendo ela mesma. As probabilidades, o uso possível que se tem e se faz da arte, eclodem da sua predisposição no mundo. As sociedades (pensando o indivíduo (o corpo)), experimentam a arte justamente na atualização que nela se dá, no ser-aí próprio, na história.

3.3 O ESPAÇO

Corresponde então ao corpo uma espacialidade que o localiza, que não é apenas o ambiente, físico e inteligível em que as coisas se dispõem, “mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível.” (MERLEAU-PONTY, 1999, 328). Há então uma diferença qualitativa do espaço espacializado ao espaço espacializante, que dispõe o meio de ser através de uma massa de sensações, que retomam a experiência originária do espaço para além da distinção entre forma e o conteúdo. Os níveis de relação aconteceriam, portanto, nos pontos de ancoragem de uma memória situacional, manifestando o corpo como agente que desempenha um papel essencial no estabelecimento de um nível: “O que importa para a orientação do espetáculo não é meu corpo tal como de fato ele é, enquanto coisa no espaço objetivo, mas meu corpo enquanto sistema de ações possíveis, um corpo virtual cujo “lugar” fenomenal é definido por sua tarefa e por sua situação.”(MERLEAU-PONTY, 1999, 337)

Na junção das intenções motoras e o campo perceptivo dá-se um corpo virtual que se instala como potência de certos gestos, enquanto necessidade de domínios privilegiados, é o espetáculo percebido como convite aos gestos e teatro das ações, estabelecida a ligação deflagrada em um espaço, dá às coisas potência direta sobre o corpo. O espaço seria então “esse máximo de nitidez na percepção e na ação, define um solo perceptivo, um fundo de minha vida, um ambiente geral para a coexistência de meu corpo e o mundo.” O mundo manifesta-se como as relações orgânicas entre o sujeito e o espaço, na potencialidade do sujeito sobre a circunstância que é a origem do espaço.

O sujeito pensante identifica o modo de uso e ser das coisas na orientação que a situação predispõe, as coisas tem um posicionamento que não pode ser reconhecido caso sua inversão retire sua significação, o ser objetivo das coisas não é um ser para o sujeito pensante, mas um ser para o olhar, que o encontra sobre um certo viés orientador. A experiência aparece então numa atitude prévia, uma espacialidade pré concebida, uma tradição pré pessoal, um sujeito que entende o mundo antes que ali estivesse. “O espaço e, em geral, a percepção indicam no interior do sujeito o fato de seu nascimento, a contribuição perpétua de sua corporeidade, uma comunicação com o mundo mais velha que o pensamento.”(MERLEAU-PONTY, 1999, 342)

O modo de lidar com esta tradição impessoal, adquirida e determinante na orientação do mundo, é admitir que atos de abstração indiquem nas coisas propriedades que elas não tinham, pré existe uma imensurabilidade da experiência, as grandezas e relações das coisas são imputadas naquilo que não as continha previamente. Aferir distâncias e tamanhos não é suficiente para demonstrar o espaço em toda a sua dimensão, retira-se justamente a postura que a vividez da percepção extrai da realidade ao se reduzir número aquilo que é mais vital. Constatar que algo está distante significaria perceber que esse algo oferece ao olhar pontos de apoio menos numerosos e menos precisos, que está menos vinculado ao poder explorador do olhar enquanto potência. “O campo visual não é ele mesmo uma área mensurável. Dizer que um objeto ocupa pouco lugar no campo visual é dizer, em última análise, que ele não apresenta uma

configuração suficientemente rica para esgotar minha potência de visão nítida.” (MERLEAU-PONTY, 1999, 352). Do mesmo modo, “quando dizemos que um objeto é gigantesco ou minúsculo, que ele está distante ou próximo, frequentemente é sem nenhuma comparação, mesmo implícita, com algum outro objeto, ou mesmo com a grandeza e a posição objetiva de nosso próprio corpo, é apenas em relação a um certo alcance de nossos gestos, a um certo poder do corpo fenomenal sobre sua circunvizinhança.” (MERLEAU-PONTY, 1999, 359)

Para abordar o fenômeno do espaço, ou antes, da espacialização em sua totalidade, deve-se considerar o desempenho que o movimento exerce numa localização mutável, transições perceptivas evidenciam o instante no mesmo momento que a atitude crítica embota o movimento, que é justamente uma relação do objeto estabelecido com a sua circunvizinhança. Não é algo inerente a uma propriedade móbil, mas sim um processo mutação do referencial objetivo. Ele desaparece a medida que se conforme a uma definição dada pelo pensamento lógico, pois não reconhece na descrição das sentenças a potencialidade do movimento enquanto tal, que se expressa por um comportamento específico, e não por propriedades estáticas. Aqui aparece um fluxo perceptivo que evidencia a temporalidade do mundo. O sujeito coexiste no espaço porque está presente enquanto percepção de uma onda temporal que retém a variação precedente enquanto contém antecipadamente a seguinte. O movimento é a modulação de um ambiente familiar, o que se altera no campo visual é um momento necessário da organização do mundo, e não um contorno objetivo que oscila. O olhar apresenta aquilo que predispõe o movimento, uma vez que o próprio olho se desloca na direção daquilo que ele vai fixar, muda não apenas o deslocamento de um objeto a outro no campo visual, mas também uma atitude em relação ao mundo: “na atitude natural, não tenho percepções, não ponho este objeto ao lado deste outro objeto e suas relações objetivas, tenho um fluxo de experiências que se implicam e se explicam umas às outras tanto no simultâneo quanto na sucessão.” (MERLEAU-PONTY, 1999, 377)

A percepção do espaço não demonstra classes particulares de estados de consciência, suas modalidades intercambiantes manifestam a vida total do sujeito, a potência que ele tende ao futuro através de seu corpo e mundo, o movimento pelo qual transcende a si mesmo nas coisas, nelas se apoiado e desviando. A localização do corpo e sua percepção sempre solicitam a considerar como centro do mundo a paisagem que eles oferecem, um constante deslocamento de referenciais. A experiência do espaço relaciona-se com modos de experiência e dados psíquicos variáveis. A determinação do espaço fundada em estimativas geométricas destrói o sentido temático e explícito das ocorrências, uma vez que coloca em paralelo o mundo e um sujeito intemporal que o pensa, embora a experiência se refira a encarnação daquilo que se apresenta, a nível sensível e compreensível. São estes motivos que tornam possível pensar uma espacialidade do som e da música:

O espaço na música! Não apenas dos efeitos de perspectiva aérea (tonalidades afastadas ou próximas), do relevo ou da profundidade (motivos em evidência num acompanhamento, jogo de fundo dos acordes), da dimensão em altura (sons altos ou baixos, vozes que sobem ou descem); falo mesmo, fisicamente, da presença do corpo da obra – a

massa aérea em vibração – numa sala cujo volume ela ocupa e preenche, na qual os instrumentos são situados numa disposição espacial precisa, aqui as trompas e lá a flauta cujos sons chegam até mim mais ou menos modificados ou enfraquecidos pela distância. (SOURIAU, 1983, 123)

Este modo de habitar, construir o espaço, poeticamente, como afirma Martin Heidegger, aparece na configuração de um cenário compreendido, ambientes construídos pelos sentidos que se revelam na experiência imediata, “todavia, enquanto mediação propriamente dita da dimensão do habitar, a poesia é um construir em sentido inaugural. É a poesia que permite ao homem habitar sua essência. A poesia deixa habitar em sentido originário.” (HEIDEGGER, 1997, 178). Estratégia semelhante de construção espacial (habitar poético) é operada por Georges Perec, que faz da escrita uma cartografia que extravasa o domínio estrito do texto, estabelecendo no relato uma grafia espacial. As dimensões dos lugares são reivindicadas pelas descrições dos arredores e as sensações que as provocam, por vezes submetendo a organização e estrutura do texto a um esquematismo dos modos de perceber o espaço. Através de jogos, composições de fórmulas e sequências de palavras, Perec cartografa espaços geográficos, exteriores, íntimos, medidas, formas intercomunicantes do mundo. Do espaço da página, das palavras, se desdobra do mundo sua imagem, que se conforma pelo acúmulo de detalhes suscitados subjetivamente. O texto é justamente o veículo de uma poética da habitação, a experiência de estar no mundo transformada em sentença: “O assunto deste livro não é exatamente o vazio, seria antes o que há em torno, ou dentro (remete para a figura 1 que é o contorno de um quadrado vazio). Mas enfim, no início, não há muita coisa: o nada, o impalpável, o imaterial: a extensão, o exterior, o que está no exterior de

nós mesmos, aquilo no meio do qual nos deslocamos, o meio ambiente, o espaço ao redor.” (PEREC, 2008, pg. 5).

O espaço habitado é antes uma alusão, pois ele não se conclui em definitivo. Ele não é estável por ser um modelo de recortes da percepção geral do mundo. O espaço é um processo localizante, fragmentado pela intromissão de memórias e visadas espontâneas. Ele é um inventário do tempo e dos lugares, compõe-se enquanto arqueologia de imagens, escavações de pensamentos e impressões; acontece pela circunstância das proximidades e distâncias do contato, é uma postura assumida perante os locais e as coisas, é uma atenção e disposição de usos, de pertencimento e existência.

A tomada de consciência do espaço explicita um ser auto evidente que coloca no mundo indicações, funções e usos, onde a manualidade, a utilidade, sejam modos de lidar com o mundo conquanto seja indiscernível do sujeito que o retém. No entanto, nunca se vive inteiramente em espaços antropológicos, compreendidos, traduzidos, mas antes uma ligação essencial com o natural e o inumano estabelecem uma conexão necessária com a existência. “Minha percepção total não é feita dessas percepções analíticas, mas ela sempre pode dissolver-se nelas, e meu corpo, que por meus habitats assegura minha inserção no mundo humano, justamente só o faz projetando-me primeiramente em um mundo natural que sempre transparece sob o outro, assim como a tela sob o quadro, e lhe dá um ar de fragilidade.” (MERLEAU-PONTY, 1999, 394).

Detectar uma existência temporal é perceber uma necessidade interior que se abre ao fora, a tal ponto que se pode falar de um espaço mental, de um mundo de significações e objetos de pensamento que constituem a diferenciação aparente do sujeito e mundo, entretanto o reconhecimento desta separação seja a evidência de uma verdade que os une inextricavelmente: “o mundo só parece absurdo se uma exigência de consciência absoluta dissocia a cada momento as significações das quais ele formiga e, reciprocamente, essa exigência é motivada pelo conflito dessas significações.” (MERLEAUPONTY, 1999, 397). O que a verdade seja está além do conjunto de significações que atendem determinado predicado, mais que a simples existência de ideias incontestadas é uma ruptura com o imediato, é a correção de um evento que se dá por flagrante, “mas posso viver mais coisas do que as que me represento, meus ser não se reduz àquilo que, de mim mesmo, expressamente aparece.” (MERLEAUPONTY, 1999, 398).

3.4 A COR

O uso das cores assumiu funções distintas ao longo da história, e se podem ser vistas como elementos de significado cultural, o tratamento que lhes é dado adquire especial valor na atualidade com a expansão das diversas modalidades do design, arquitetura, moda, fotografia, cinema e artes de espetáculo. As colocações de Israel Pedrosa no seu livro *Da Cor a Cor Inexistente* são particularmente pertinentes ao elucidar uma superabundância desregrada da cor que converge na poluição visual, atendendo a fatores sociais e não estéticos (PEDROSA, 2002, 107). De modo análogo, a utilização harmoniosa das cores poderia servir a um programa de revitalização e ajuste estético de uma sociedade, uma vez que “são insubstituíveis como elementos de combate à maior das pragas industriais: a fadiga visual, primeira etapa para o cansaço físico.” (GOLDMAN, 1964, 33)

A preferência particular por determinadas cores é subjetiva, contudo, quando a escolha é objetiva, visando determinadas finalidades práticas, as opções concernem tanto a questões

momentâneas, como ao meio social, à educação, ao clima, costumes, moda, sexo e idade. A predileção por cores sob aspectos coletivos é muito variável, está ligada à história e circunstâncias sociais das comunidades humanas e suas idiossincrasias. Em um nível físico, a luz é constituída por ondas eletromagnéticas que integram a visão, formando um espectro visível que se estende do vermelho ao violeta. A cor é a sensação resultante da impressão produzida no órgão visual pelos raios da luz decomposta e refletida. O estudo dos fenômenos luminosos, portanto, é objeto da ótica, que divide os corpos em relação à luz que eles emitem em luminosos, possuidores de luz própria, e iluminados, que refletem ou transmitem a luz recebida de outros corpos. Na sua forma física mais elementar, a cor é uma sensação produzida nos bastonetes e cones da retina por ondas de luz de diferente comprimentos, no seu aspecto mais místico e poético, ela pode oscilar ente uma envolvente e palpitante sensação de calor e uma fria e revigorante sensação de luz e espaço. Ao descrever as cores, geralmente utiliza-se outros sentidos na sua designação: um amarelo ácido, um laranja azedo, um bege cremoso, um rosa quente, um marrom morno, um azul gelo. As analogias musicais também são inúmeras, as cores são berrantes ou suaves, harmoniosas ou dissonantes, inclusive podendo-se associar os valores das cores aos tons musicais. Assim, quando falamos de cores, evocamos também outros sentidos, como o tato, gosto, som e temperatura.

Entretanto, é na pintura que este fenômeno alcança um interesse especial ao revelar uma modificação do entendimento e inserção desta técnica milenar, que ao acompanhar os rompimentos inaugurados pelo modernismo na configuração da imagem, reivindicou novas possibilidades de construção e criação.

Parece ser consenso entre historiadores da arte que no Renascimento a representação pictórica atingiu excelência, do ponto de vista da verossimilhança (no século XX o Hiperrealismo, devido ao excesso e minúcia dos detalhes, apresenta uma realidade “pormenorizada” através da pintura figurativa, excedendo a capacidade natural do olho de percepção imediata). Tal expediente foi possibilitado tanto pelo suporte, o tecido de linho esticado que origina a tela, tanto pelas tintas, a plasticidade e tempo de secagem da tinta óleo. Cabe então repensar a aplicação da cor na pintura que se manteve atrelada à figuração antes do modernismo; esta era o revestimento material, a tinta, com a qual o artista preenchia a superfície da tela, geralmente pretendendo ocupar o campo de visão pela mimese da perspectiva. A tinta, a cor pigmento, era a substância que atribuía qualidade aos seres e objetos, em última análise, era ela que os ilustrava com suas propriedades particulares; embora a linha conferisse enquanto contorno a forma, era a cor que a animava e determinava sua “realidade”.

O modernismo insinuou o uso arbitrário da cor e por vezes sua relevância em detrimento da figura, a gramática da imagem tendia a reduzir-se aos seus elementos semânticos mínimos. Assim assistimos na contemporaneidade ao surgimento de uma pintura que ultrapassa sua materialidade enquanto suporte e revestimento pictórico, ganhando novas espacialidades com a supressão da bidimensionalidade e a utilização da cor luz como veículo expressivo, tal como se pode observar nas obras de Dan Flavin, James Turrell, Carlos CruzDiez, Joseph Albers, que constituem os casos paradigmáticos desta aplicação “recente” da cor.

Desde a *Doutrina das Cores* de Wolfgang Goethe muitas foram as invectivas teóricas e práticas no sentido de demonstrar a coinfluência que as cores mantêm entre si, conduzindo a apreciação

de um fenômeno geral, e não um efeito isolado. Uma vez que a manifestação da cor assume características físico-ondulatórias,

As radiações luminosas criam corrente nervosas que variam, sob certo aspecto, proporcionalmente aos comprimentos, velocidades de propagação e frequência destas ondas. E possuem uma influência marcante sobre o nosso psiquismo. Tanto assim que uma luz abundante alegra, excita; ao passo que a luz fraca é sonolenta, deprime. (GOLDMAN, 1964, 16)

É claro o estímulo que as cores oferecem aos fenômenos psíquicos, a composição estética destas corresponderia um tipo de arranjo mental, no qual elas se associariam estruturalmente ao indivíduo e seu modo de sentir, perceber e compreender. A cor assume uma importância fundamental dentro de nossa atividade psicodinâmica, “passando a simbolizar, na maioria das vezes, o extenso carrossel de sentimentos humanos, com seus prazeres, ansiedades, alegrias e depressões.” (GOLDMAN, 1964, 21). No entanto foi no início do século XX que a psicologia experimental começou a averiguar o efeito psicológico das cores diferenciando-o de sua significação tradicional, estética e mesmo cultural. A cor, além de uma sensação, constitui, também, uma espécie de vocabulário dos nossos sentimentos, ela tem a faculdade de agir sobre nossa sensibilidade e humor. A cromoterapia, por exemplo, aproveita determinados espectros de vibração cromática para tratamento de psicopatologias ou induzir um estímulo fisiológico benéfico: as cores afetam diretamente o equilíbrio psicossomático. Através da cor é possível transmitir pela predominância tonal de um ambiente, ou até mesmo a indumentária, mensagens que expressam sentimentos e desejos; e embora a interpretação das cores seja de ordem individual, combinam no aspecto das sensações coletivas de grupos, em uma espécie de simbologia universal, que diz respeito as associações inconscientes que se fazem das cores.

A parte de seus efeitos na percepção, uma das qualidades mais importantes da cor, é a impressão subjetiva de temperatura que ela cria. Os fundamentos destas reações, de natureza mais emotiva, talvez residam no fato do “amarelo” ser a cor da luz solar e o “azul” dos dias inverniais, o que já determina a associação imediata com “quente” e “frio”. E observa-se também, uma necessidade de equilíbrio térmico, por parte da nossa visão. Quando o olho se cansa de uma cor, procura, por uma razão fisiológica de restabelecimento de equilíbrio, a cor complementar. Ora, sabe-se perfeitamente que, se duas cores são complementares, uma terá de ser “quente” e a outra “fria”. (GOLDMAN, 1964, 196)

A cor constitui uma dimensão básica do mundo exterior, ao passo que está estruturalmente associada psico e simbolicamente à mente e subjetividade. A harmonia das cores, portanto, está tanto indissociavelmente ligada à construção estética e significativa das sociedades, quanto a constituição mental e “espiritual” dos indivíduos. Através de uma conexão direta com o cérebro, os olhos recebem os sinais foto dinâmicos que são processados pelo aparelho psíquico do indivíduo, integrando a cor num âmbito essencial da experiência, o que permite determiná-la

em termos de peso, textura, dimensão e temperatura. Da mesma maneira que se poderia relatar uma topografia das cores, onde as cores quentes avançam, tendem a escapar do plano e se aproximarem dos olhos; e as cores frias retraem e criam a profundidade, dando a impressão que se situam atrás dos planos que a contêm. Assim como as tonalidades escuras parecem mais pesadas que as claras, as dimensões do espaço são caracterizadas pela ação das cores. Kandinsky dedicou capítulos inteiros para tratar desta questão *No Espiritual na Arte*, descrevendo efeitos de realce cromático que podiam ser obtidos pela adaptação formal: assim como os amarelos corresponderiam aos sons estridentes e altissonantes de um trompete, e os azuis as notas baixas do piano ou contrabaixo; as formas que contêm a cor participam na sua ação psicológica e simbólica. É impossível considerar um mundo apartado da cor (no caso de um organismo que enxerga com alguma acurácia), pois a cor e a linha constituem a forma, e ambos estão intimamente relacionados na constituição do mundo.

Cor é dimensão, porque aumenta ou diminui, aparentemente, os ambientes.

Cor é peso, porque pode tornar, aparentemente, os volumes mais leves ou pesados.

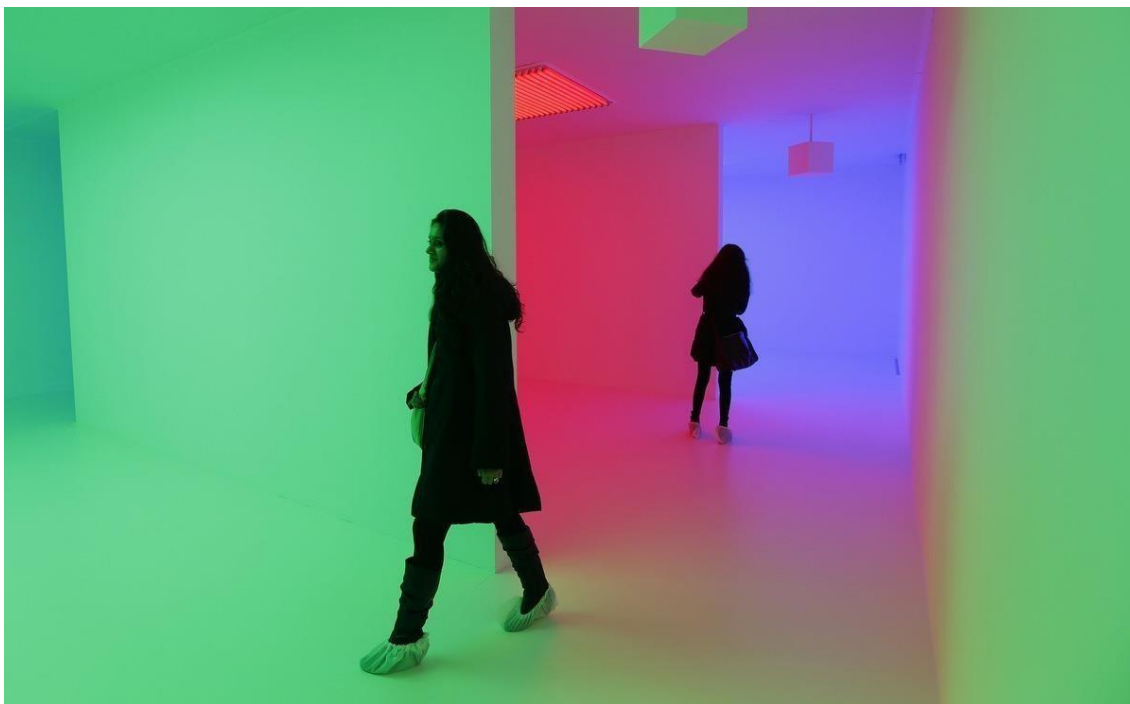
Cor é iluminação, porque absorve uma parte da luz recebida e reflete a outra.

Cor é temperatura, porque imprime a ideia subjetiva de “quente” ou “frio”.

Cor é simbolismo, porque se relaciona com as tradições.

Cor é emoção, porque se associa diretamente ao nosso psiquismo.
(GOLDMAN, 1964, 271)

Para a grande maioria dos pintores a cor é questão fundamental de solução da pintura. A distribuição da cor, a seleção de paleta, a adequação do suporte e a composição orientada pelos territórios tonais - problemas técnicos tipicamente modernos – originaram uma diversidade de obras contemporâneas que fizeram da cor e suas qualidades possíveis o principal recurso de realização da obra. Nota-se um desdobramento das tendências modernistas de aplicação da cor, mas também um radicalismo perante a importância que a cor, nas suas combinações possíveis, assume na efetivação da obra. Tomando como exemplo o trabalho *Chromosaturation* de Carlos Cruz-Diez, percebe-se o uso da cor, em estado puro de luz, como agente de condicionamento do espaço, ela determina sua dimensão e temperatura; a composição das cores acontece no espaço físico da galeria, a pintura é tridimensional porque se expande por todas as superfícies interiores, indicando nas paredes um obstáculo e aderência necessária para manifestar-se:



Carlos Cruz Diez. Chromosaturation, Hayward Gallery in London, 2012

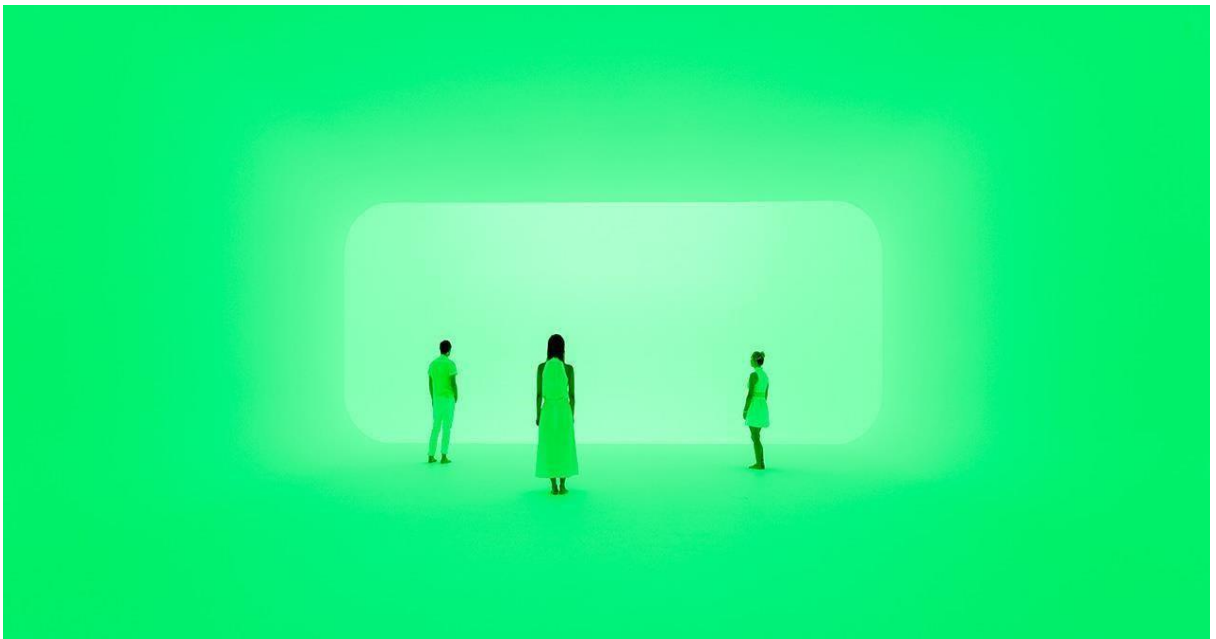
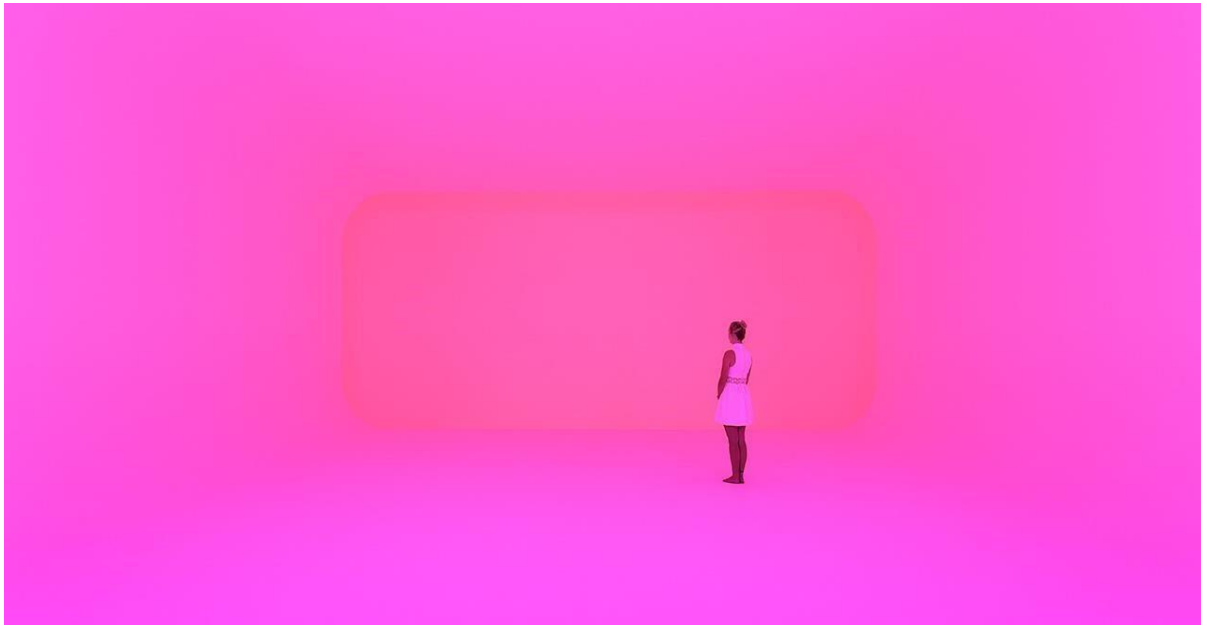
Evidencia-se a tendência da cor para criar ambientes e suscitar, por meio de uma gama de luminosidade, sensações em vários níveis, decorrentes da temperatura e peso das cores, sejam percebidas isoladamente ou em conjunto entre as salas da galeria. São os detalhes e infraestrutura da galeria que criam os ruídos na extensão da cor, já que ela ocupa o espaço por uma transição contínua de tonalidades circunscrevendo ambientes, ela é potência vibratória visível e conquista todos os limites até que superfícies se entreponham, justamente as que a aprisionam e revelam. Como uma fuga interceptada, a parede é o obstáculo e suporte, que ao reagir contra a incidência luminosa revela um estado de existência, um clima, uma qualidade perceptiva da ordem da sensação que demanda tempo para atenuar, já que a clausura da luz faz com que a cor adquira uma propriedade psiquicamente invasiva difícil de ignorar. Esta estratégia de utilização da cor também é evidente nos trabalhos de James Turrell, que declara sobre sua obra:

For me, it's using light as a material to influence or affect the medium of perception.

Light is not so much something that reveals, as it is itself revelation.

I put you in a situation where you feel the physicality of light.
(TURRELL, James)²³

²³ <https://nga.gov.au/JamesTurrell/>



James Turrell. National Gallery of Australia, 2015. Instalação

3.5 O SOM

Produto da prática pictórica em atelier, a experimentação sonora nas obras baseia-se na pesquisa dos efeitos sensoriais da cor, na respectiva capacidade de estímulo do sistema nervoso através das frequências de onda visíveis. Uma vez que “cada comprimento de onda pertencente à faixa de luz visível encontra-se associada a percepção de uma cor”, procurou-se realizar uma aproximação entre a forma visual de vibração (as cores) e o som, apreendido na sua capacidade de emitir frequências (ondas) audíveis. O presente projeto partiu da compreensão que tanto a cor como o som podem emitir frequências de onda análogas, permitindo que o som implicasse a imagem, e a imagem implicasse o som.

Pressupondo o uso da visão e da audição como veículos de experiência imediata, tem-se pensado uma música ou sonoridade que desenvolva a partir da pintura. O interesse no som fez com que este participasse como médium tão importante como a imagem. A linguagem artística que utiliza o som como principal veículo, sendo ou não acompanhado por outras disciplinas ou formas híbridas, foi primeiramente designada *sound art* nos Estados Unidos por William Hellerman, em 1983, embora a prática de incluir o som em meios artísticos diversos fosse promovida desde o Dadaísmo, com os happenings do grupo Fluxus. Neste ínterim, o italiano Luigi Russolo escreveu em 1913 o manifesto futurista *The art of Noises*, no qual Russolo argumenta que o ouvido humano já teria se habituado à velocidade, energia e ruído da paisagem sonora industrial urbana; além disso, esta nova paleta sonora requereria uma nova abordagem para instrumentação e composição musical, uma orquestra mecânica que atenderia às novas demandas estéticas futuristas. Ele propõe uma série de conclusões sobre como a eletrônica e outras tecnologias ofereceriam aos músicos futuristas substitutos para a variedade limitada de timbres que a orquestra possuiria na época, permitindo através de seus projetos uma infinita variedade de timbres-ruídos reproduzidos com os mecanismos adequados: “É preciso romper este círculo estreito de sons puros e conquistar a variedade infinita dos sons-ruídos” (RUSSOLO, 1913, 2). Chegou mesmo a projetar seus próprios aparelhos sonoros e apresentou-os em espetáculos, tendo provocado má reação do público nas primeiras exposições; no entanto, influenciou decisivamente diversas pesquisas na área de estética musical e suas experimentações viriam a configurar os primeiros protótipos das atuais máquinas de controle e manipulação do som, analógicas e virtuais. Interessante ressaltar como estas possibilidades musicais atenderiam a um novo programa estético, que partia do ajustamento da sensibilidade ao panorama das cidades crescentes, onde os ruídos participam na composição dos ambientes e da própria vida: “Cada manifestação de nossa vida é acompanhada pelo ruído. O ruído é, portanto, familiar ao nosso ouvido e tem o poder de evocar imediatamente a própria vida. Enquanto o som, estranho à vida, sempre musical, coisa em si, elemento ocasional desnecessário, tornou-se doravante para nosso ouvido o mesmo que é para o olho um rosto

familiar demais, o ruído, ao contrário, chegando até nós confuso e irregular, vindo da confusão e da irregularidade da vida, nunca se revela inteiramente para nós e nos reserva inúmeras surpresas. Temos certeza então, que selecionando, coordenando e dominando todos os ruídos,

enriqueceremos a humanidade com uma nova delícia insuspeitada.
(RUSSOLO, 1913, 5)

Os ruídos seriam os responsáveis por suprimir a monotonia que a música tradicional provocaria, uma vez que os ouvidos estariam habituados à sucessão de compassos e timbres proporcionados pela orquestração comum, Russolo sugeria o emprego de novos instrumentos e uma classificação de orquestra, constituída por timbres, sons e ritmos (os múltiplos ruídos) recolhidos das diferentes paisagens. Os aparelhos construídos manifestariam, portanto, através da composição musical, uma dinâmica da vida e do espaço que se habita, que se pertence, se ocupa:

“Para convencermo-nos então da variedade surpreendente dos ruídos, basta pensar no estrondo do trovão, nos sibilos do vento, no estrondo de uma cachoeira, no gorgolejar de um riacho, no farfalhar das folhas, no trote de um cavalo se afastando, nos solavancos trepidantes do carro no asfalto, na respiração ampla, solene e branca de uma cidade à noite, em todos os ruídos que fazem os animais selvagens e domésticos e em todos aqueles sons que a boca humana pode produzir sem falar ou cantar.

Atravessemos uma grande capital moderna, com os ouvidos mais atentos que os olhos e nos fartaremos de perceber o escoamento de água, ar ou gás nos canos metálicos, o resmungo dos motores que respiram e pulsam com indiscutível animalidade, o palpitar das válvulas, o vai-e-vem dos pistões, o estridor das serras mecânicas, o sacolejar dos bondes em seus trilhos, o estralar dos chicotes, o flapear das cortinas e das bandeiras. Divertimo-nos em orquestrar mentalmente os sons de portas metálicas das lojas, das portas batendo, o murmurar e o pisoteio da multidão, os vários estrondos nas estações, nas metalúrgicas, nas tipografias, nas tecelagens, nas centrais elétricas e no metrô.” (RUSSOLO, 1913, 3)

Percebe-se que à descrição de Russolo do meio urbano (embora o conteúdo da música-ruído não pressuponha a imitação dos ruídos “naturais”) corresponde uma perspectiva poética de pertencimento ao espaço, que vislumbra a sonoridade como um dos principais veículos de composição dos ambientes e lugares. A evocação dos ruídos insinuaria a dimensão espacial pela sugestão de contextos, circunstâncias de vida construídas sob uma poética do habitar, decorrente dos sentidos “localizantes” construídos pelas diversas maneiras de compreender as sonoridades que deflagram o espaço. Por outro lado, a criação desta “nova orquestra” por Russolo permitiria que algumas modalidades artísticas contemporâneas explorassem, posteriormente, diferentes suportes e inserções respectivos ao som e ao ambiente, inclusive o próprio espaço urbano no surgimento da *Sound Art*, uma forma de arte “em que o som tornouse material no contexto de um conceito expandido de escultura. O termo que entrou

em uso para os trabalhos emergentes - em sua maioria, obras que são de formação espacial e reivindicando espaço na natureza.” (SCHULZ, 2002, 14).

A percepção da paisagem, do ambiente, uma perspectiva (audição) musical também é abundantemente analisada na obra *A afinação do mundo*, de Raymond Murray Schafer, compositor, escreveu proeminente obras a respeito da ecologia acústica, também relatando as conclusões de seus estudos aplicados na prática docente. Nesta obra, Schafer examina como os eventos sonoros, todas as ocorrências audíveis podem ser examinadas em termos de uma sonoplastia do ambiente; a interação entre esses eventos sonoros configura um campo compreendido que situa a percepção, e conseqüentemente, a realidade, entendida como um estado de atenção para/com algo. Esta noção custa muito caro às modalidades de arte como a instalação, que fazem do uso do espaço a ocorrência da obra.

Schafer afirma que a “afinação do mundo” mudou em consequência das revoluções industriais e da incorporação da eletricidade na infraestrutura das cidades, criando novas formas de ruído e outros sons antes desconhecidos, alterando hábitos que vão desde relacionamento com a música, até a adaptação aos ambiente lo-fi (baixa fidelidade) das megalópoles mundiais²⁴. Schafer apresenta inúmeros exemplos encontrados na história e literatura de como a sonoridade dos ambientes constituía um terreno, um campo perceptivo de compreensão, que viria a se tornar mais estreito com o panorama das cidades e a confusão dos excessos audíveis, com a poluição sonora.:

"O ambiente silencioso da paisagem sonora hi-fi permite o ouvinte escutar mais longe, à distância, a exemplo dos exercícios de visão à longa distância no campo. A cidade abrevia essa habilidade para a audição (e visão) à distância, marcando uma das mais importantes mudanças na história da percepção." (Schafer, 2001, 71)

David Tame examina critérios semelhantes para demonstrar como a energia da música pode afetar a matéria e a consciência, quando recorre à história da música e da cultura milenar para explicar uma música cósmica, baseada em tonalidades afinadas com as estações climáticas, ou nas seqüências de divisões do campo harmônico que impregnam o espaço e o universo, desde a agitação das partícula subatômicas até os ciclos planetários. Apresenta ainda alguns exemplos de como certas melodias equivaleriam a determinadas características morais de um povo, ou de como as melodias podem suscitar efeitos distintos no temperamento e no ânimo, alertando inclusive sobre a periculosidade do “poder” de captura da atenção exercido por certas músicas que se gravam mais facilmente na memória, como alguns jingles publicitários; assim Tame recupera uma função prática da música, na criação da realidade e produção da consciência.

A evolução tecnocientífica contribuiu tanto no estudo, como na criação musical. O desenvolvimento da eletrônica tornou disponíveis os aparelhos de reprodução e gravação sonoras, assim como as novas ferramentas para a criação musical, baseadas no circuito e no processamento do áudio, que pode manipular qualquer fragmento de som obtido pela gravação

²⁴ Em oposição à qualidade lo-fi, baixa fidelidade dos centros urbanos pós industriais, se encontra a qualidade hi-fi, alta fidelidade da percepção espacial sem ruído dos campos e grandes áreas rurais

ou pela geração elétrica, vindo a interferir decisivamente, inclusive, na percepção e compreensão temporal:

The special function of electrical instruments will be to provide complete control of the overtone structure of tones. (as opposed to noises) and to make these tones available in any frequency, amplitude, and duration. Which will make available for musical purposes any and all sounds that can be heard, photoelectric, film, and mechanical mediums for the synthetic production of music. It is now possible for composers to make music directly, without the assistance of intermediary performers. Any design repeated often enough on a sound track is audible. Two hundred and eighty circles per second on a sound track will produce one sound, whereas a portrait of Beethoven repeated fifty times per second in a sound track will have not only a different pitch, but a different sound quality.

Will be explored, whereas, in the past, the point of disagreement has been between dissonance and consonance. It will be, in the immediate future, between noise and so-called musical sounds.

The present methods of writing music, principally those which employ harmony and its reference to particular steps in the field of sound, will be inadequate for the composer, who will be faced with the entire field of sound.

The composer (organizer of sound) will be faced not only with the entire field of sound but also with the entire field of time. The "frame" or fraction of a second, following established film technique, will probably be the basic unit in the measurement of time. No rhythm will be beyond the composer's reach. (CAGE, 1973, 11)

As alternativas sintéticas de realização musical abrem espaço não só para as possibilidades criativas fornecidas pelos "novos instrumentos", mas também para o extravasamento do cerne da música, de sua noção tradicional, que foi superada pela música experimental:

Musical habits include scales, modes, theories of counterpoint and harmony, and the study of the timbres, singly and in combination of a limited number of sound-producing mechanisms. In mathematical terms these all concern discrete steps. They resemble walking-in the case of pitches, on steppingstones twelve in number. This cautious stepping is not characteristic of the possibilities of magnetic tape, which is revealing to us that musical action or existence can occur at any point or along any line or curve or what have you in total soundspace; that we are, in fact, technically equipped to transform our contemporary awareness of nature's manner of operation into art. (CAGE, 1975, 9)

Cimática é um dos campos de estudo dos fenômenos de onda que averigua os efeitos vibracionais sobre os corpos e matérias. Hans Jenny escreveu em 1967 um tratado que popularizou a designação e atividade desta área científica, no qual, através da demonstração de experimentos diversos, aferiu o comportamento de corpos e materiais submetidos à ação do som. Alguns dos experimentos demonstravam a reação de matérias expostas a estas frequências, que acabavam por evidenciar a forma ou o padrão da onda sonora visualmente.

Entendendo que o som é o resultado do deslocamento das moléculas de determinado meio físico, a ressonância nos corpos modificaria a organização estrutural das coisas pela agitação ondulatória. Hans Jenny observa que na natureza, seres animados e inanimados estão suscetíveis a sistemas periódicos, a repetição de fases polares que geram ciclos descritos como frequências. O som, a onda audível, integra um sistema dinâmico de fluxos de energia, tão bem apropriados para dissiparem-se através da audição e do tato pelo corpo, sensibilizando a matéria orgânica, mas também conduzindo a atenção e os estados de consciência, de uma maneira semelhante como a cor tende a representar-se enquanto sensação.

A decodificação de dados musicais e a associação com sentimentos também foi explorada por Palmer et al (2013) em experimentos que apontaram a tendência de variações no tempo da música comunicarem variações entre sensações de tristeza/felicidade e de raiva/calma. Palmer et al (2013) sugere que as relações entre cores e sons ocorrem através de mediação pela emoção. Isto quer dizer que, se uma dada cor passar por um interpretante e resultar em um objeto, e um dado som passar pelo mesmo interpretante e resultar no mesmo objeto, então a cor e o som são passíveis de serem associados por processos de significação; é sugerido que, ao passarem por um mesmo interpretante, signos das duas modalidades são associados caso evoquem um mesmo objeto.

Entretanto, não é possível aferir a predominância da imagem ou som no trabalho pessoal, ambos participam igualmente na construção do vídeo, encontrando supostamente um resultado satisfatório na síntese de ambos. Para gravar o som foi utilizado um controlador Midi emitindo frequências digitais enquanto a imagem era reproduzida, sendo posteriormente ambos acoplados em uma mesma mídia. Aproveitou-se da sonoridade as texturas e espacialidades que pudessem se relacionar com a vibração e características das imagens. Os ciclos sonoros corresponderiam, portanto, às frequências emitidas imageticamente, encontrando na tonalidade (tom cromático e tom musical) o elemento comum de junção. Assim, as imagens criadas remetem a um estado de vertigem, à experiência de abrir os olhos repentinamente em um ambiente demasiadamente iluminado, onde a luz preenche todos os espaços e anula os contornos das formas²⁵; analogamente, o som remete ao timbre artificial das máquinas e ondas digitais, por vezes semelhante aos ruídos encontrados na natureza emitidos por certos animais, como pássaros e insetos.

Wassily Kandinsky reiteradas vezes *Do Espiritual na Arte* intenta demonstrar a íntima relação existente entre a pintura e a música:

²⁵ Esta estética do “ofuscamento” mantém relação com os trabalhos em vídeo realizados por Stan Brackhage em meados do século XX. Embora os seus vídeos não apresentem som, ele afirmava se interessar pelos efeitos luminosos gerados ao se pressionar os olhos fechados.

Segue-se, naturalmente, que os elementos de uma arte vêm-se confrontados com os de uma arte diferente. As aproximações com a música são, a esse respeito, as mais ricas de ensinamentos. A música é, há muitos séculos, a arte por excelência para exprimir a vida espiritual do artista. Seus meios jamais lhe servem, fora alguns casos excepcionais em que ela se afastou do seu verdadeiro espírito, para reproduzir a natureza, mas para inculcar a vida própria nos sons musicais. Para o artista criador que quer e que deve exprimir seu universo interior, a imitação, mesmo bem sucedida das coisas da natureza não pode ser um fim em si. E ele inveja a desenvoltura, a facilidade com que a arte mais imaterial há muito tempo, e de todas, a música, alcança esse fim. Compreende-se que ele se volte para essa arte e que se esforce, na dele, por descobrir procedimentos similares. Daí, na pintura, a atual busca de ritmo, da construção abstrata, matemática; daí também o valor que se atribui hoje à repetição dos tons coloridos, ao dinamismo da cor. (KADINSKY, 2001, 58)

4 A OBRA COMO CORPO

4.1 UM CORPO DE SENTIDO

Podemos enveredar em uma pesquisa gramatical da língua, sua constituição de signos e variedades de suas combinações, o léxico possível das palavras intrínseco a uma semântica herdada. Tal pesquisa só pode alcançar o início, ou um pequeno momento do fenômeno linguístico como um todo; incluindo ainda a fonética e as maneiras próprias do sentido apresentar-se, este se circunscreve imediatamente em meios possíveis de sentido, que extrapolam a sistematização convencional dos seus usos. A entonação das palavras, por exemplo, o modo de performá-las (a performance da oralidade), interfere diretamente no significado dos próprios vocábulos, decorrendo daí todo o requinte que a língua oral incrementa aos sentidos.

Pode-se facilmente vislumbrar a importância que o uso metafórico da linguagem adquire na contemporaneidade, nos seus diversos veículos de expressão. A imagem situa-se (desdobrase) no mesmo patamar compreensivo que o texto escrito, entendendo-se imagem também por significação nas suas implicações de sentido.

A imagem, seja qual for o seu tipo, emerge no contexto do mundo compreendido. A História da Arte é inerentemente um grande repertório semântico, o desenrolar de momentos com os quais os artistas configuraram (e configuram) a sua obra, a partir de uma linguagem, a partir de um mundo referência. A Arte manifesta-se necessariamente como compreensão de mundo, e sobre este diz respeito nas suas abordagens possíveis. O entendimento disponível sobre a apreciação artística apresenta caminhos que só através dela podem ser apreendidos, na sua abertura própria de compreensão, estar familiarizado às suas diversas modalidades é a maior tarefa para a recepção “adequada” da obra.

Arthur Danto averigua como as declarações de Duchamp alcançaram o status de arte, o reconhecimento como tal, uma vez que não há nada que diferencie suas obras dos objetos reais que elas “imitam”. O artista se empenha numa espécie de promoção ontológica, no sentido de superar a distância entre arte e realidade e assim galgar uma posição na escala do ser. A obra é, então, pressuposta por uma crença que a conforma como tal; a natureza desta crença só pode advir das diversas leituras possíveis da realidade. Quando se fala de uma leitura, não a restringimos ao campo escrito, mas também ao visível e ao sensorialmente percebido, onde para a visão é conferida uma primazia perceptiva, abrangendo uma maioria de dados por ela interpretados e orientados. Portanto, assim como o texto escrito, a imagem e o visualmente apreensível comunicam em níveis específicos, remetendo à experiência imediata de mundo e sua decorrência (as memórias históricas e do sujeito); o jogo semântico inaugurado por Duchamp conduz à familiarização com novos sentidos, a partir da leitura e compreensão destes. Deve-se enfatizar que a obra de arte é o indício que possibilita e determina todas as proposições a respeito de si e da arte como um segmento genérico, como uma intenção pré-estabelecida nas suas referências e no âmbito próprio onde o autor dialoga através de uma linguagem conhecida acessos possíveis ao mundo: “O que a arte seja deve-se deixar apreender a partir da obra. O que a obra seja, só podemos experimentar a partir da essência da arte.”(HEIDEGGER, 2007, 15). Martin Heidegger faz menção ao sentido estético da obra, a obra de arte como experiência e provocação dos sentidos. A essência da arte é a sua própria origem, é a criação artística enquanto modo de conceber e ser concebida: “Tão necessariamente quanto o artista é a origem da obra de um modo diferente do modo como a obra é a origem do artista, assim também é certo que a arte é ainda de outro modo a origem para o artista e a obra.”(HEIDEGGER, 2007, 5)

A posse da linguagem é compreendida em primeiro lugar como a simples existência efetiva de imagens verbais, de traços deixados em nós pelas palavras pronunciadas ou ouvidas. A fala tem lugar em um circuito de fenômenos em terceira pessoa, não há propriamente um falante, há um fluxo de palavras que se produzem sem qualquer intenção de fala que as governe, assim como o sentido das palavras é considerado como dado com os estímulos ou com os estados de consciência que se trata de nomear. É preciso que nos apropriemos do pensamento, e é pela expressão que ele se torna nosso. A palavra, não é um mero signo dos objetos, ela habita as coisas e veicula significação. A significação conceitual das palavras é induzida a partir de

uma significação gestual que é imanente a fala, começa-se a compreender introduzindo-se nesta maneira de existir do pensamento. Toda linguagem se ensina a si mesma e introduz seu sentido no espírito do ouvinte; há naquele que escuta ou lê, como naquele que fala e escreve, um pensamento na fala. O pensamento no sujeito falante não é uma representação; sua fala é seu pensamento. Da palavra apreendida há o seu estilo articular e sonoro, como uma das modulações, um dos usos possíveis do meu corpo; a palavra faz parte do organismo e o meio mais vital de representá-la é pronunciá-la, uma vez que a articulação fonética é dada com muitas outras na consciência global de meu corpo. A fala não é um signo do pensamento, mas o anuncia, o sentido está enraizado na fala, e a fala é a exteriorização do sentido. Os pensamentos que supostamente existiriam antes da expressão, são pensamentos já constituídos e já expressos dos quais podemos lembrar-nos silenciosamente e através dos quais nos damos a ilusão de uma vida interior. O pensamento puro reduz-se a um corte vazio da consciência, a uma promessa instantânea: “a nova intenção significativa só conhece a si mesma recobrando-se de significações já disponíveis, resultantes de atos de expressão anteriores.” (MERLEAU-PONTY, 1999, 243)

A fala se esquece de si mesma enquanto fato contingente, ela repousa em si mesma; a linguagem é a tomada de posição do sujeito no mundo de suas significações. A fala autêntica faz nascer um sentido novo, uma potência aberta e indefinida de significar onde a própria experiência tende para a fala. A linguagem é uma manifestação, uma revelação do ser íntimo que é no mundo. A fala faz voltar a cair no ser aquilo que tendia para além, a abertura à linguagem na plenitude do ser. O problema do mundo e do corpo mesmo, consiste no fato de que tudo reside aí. O corpo não é um objeto, a consciência que tenho dele não é um pensamento, não posso formar dele uma ideia clara; sem unidade, é sempre implícita e confusa a articulação que perfaz no mundo.

Habitar um mundo artisticamente compreendido é ter condições de interpretar sua exposição própria (os sentidos linguisticamente articulados, considerando os sentidos sensoriais e semânticos), onde a arte revela sua imanência e referência. Interpretar uma obra de arte requer um esforço de compreensão possível na abertura em que esta se dá; um repertório de assuntos faz alusão a diversos textos, e estes a uma intertextualidade geral da comunicação. Pode-se conhecer a obra de artes de infinitas maneiras, mas o conhecimento prévio do que é tratado dá passagem a fruições de sentido mais amplas, onde os processos de referência e comparação compreendem mais aspectos intertextuais. O apreciador de arte deve estar apto para reivindicar assuntos subjetivos que se intercalam na fruição da obra.

Por mais que não sejam consensuais, mas sim múltiplas as asserções acerca da proveniência do impulso criador, a expressão (consentindo que seja este um fundamento da arte, ao menos em parte), é imperativo reconhecer que a arte habita essencialmente tudo aquilo que pode caracterizar o humano, ou um conceito de humanidade. Uma vez que ele aciona modos particulares de assimilar e transmitir conteúdos e é ele que suporta a história da arte como o entendimento das obras criadas. Fazer arte exige a transposição de certos sentidos orientados por uma intenção, no caso das artes visuais, a manipulação destes materialmente. Contudo, a operação de fazer, a ação, a execução e confecção de algo implicam o reconhecimento de conteúdos que se referem à arte como um todo, mas também à vida humana como compreensão

e experiência subjetiva desta. Fazer arte significa pôr em atividade potencialidades linguísticas (comunicativas/expressivas) – de estilo – colocar em contato com o mundo compreensões e determinações próprias do sujeito, evidenciar sentidos que de outra maneira impossíveis. Através da obra de arte pode-se galgar contextualmente genuínos conhecimentos de mundo, como consequência das compreensões ordenadas deste. Não há dúvida que os produtos artísticos são decorrentes de determinadas interpretações concebidas, são pois estas interpretações, e o estímulo para engendrará-las, as metas do artista, que através de uma retórica – a maneira de suscitar determinada atitude diante de algo – apresenta o objeto artístico.

Uma obra interpretada aborda determinados assuntos do mundo e dá margem à novas interpretações possíveis. Estas interpretações perpassam a cognição dos indivíduos como relações possíveis no mundo, promover essas relações é adentrar o terreno semântico da subjetividade e aquilo que é mais originário no sujeito. A obra de arte, portanto, deve anunciar o conhecimento na possibilidade de relacionar-se consigo próprio, na abertura e reconhecimento de sentidos espontâneos (autênticos) dos indivíduos, no entendimento não prescritivo, mas sim elucidativo das subjetividades enquanto tal.

Assim como o texto escrito, a imagem e o sensorialmente apreensível comunicam em níveis específicos, remetendo à experiência imediata de mundo e sua decorrência (as memórias históricas e do sujeito). Salienta-se que a linguagem é interpretada respondendo a um sistema próprio (ou vários), logo fica claro o papel que uma educação linguística propicia, ela permite e introduz modos de sensibilidades específicos, sendo o aprendizado mesmo a familiarização com novos sentidos, a partir do contato e compreensão destes.

Barnett Newman foi um dos artistas que desenvolveu escrita prolixa sobre arte e seu próprio trabalho pictórico, atividade paralela ao ofício de artista, que, entretanto, o complementaria. A escrita, o recurso filosófico da obra, permitia a sua devida e total compreensão, e embora o público que cativou com suas ideias se inconformassem com sua atividade artística, não deixou de exercer ambas ocupações, assim Newman concebe o artista pensador e descreve o vínculo íntimo existente entre as duas atividades, a reflexiva e a criativa, uma vez que a arte é um anexo da mente e ganha sentido pela sua “natureza plásmica”:

A arte é um domínio colocado sobre o papel ou a tela, possivelmente de modo similar aquele como um músico coloca símbolos no papel, para expressar uma idéia, um conceito que vai agitar a mente de seu leitor. Cor, linha, forma e espaço são instrumentos por meio dos quais o pensamento do artista se articula. Não são elementos prazerosos que o artista deva venerar. Não é nenhuma qualidade voluptuosa desses instrumentos o elemento importante, mas aquilo que elas farão. (NEWMAN, 1990, 143)

Deve-se enfatizar que a obra de arte é o indício que possibilita e determina todas as proposições a respeito de si e da arte como um segmento genérico, como uma intenção préestabelecida nas suas referências e no âmbito próprio onde o autor dialoga através de uma linguagem conhecida acessos possíveis ao mundo: “O que a arte seja deve-se deixar apreender a partir da obra. O que a obra seja, só podemos experimentar a partir da essência da

arte.”(HEIDEGGER, 2007, 15) Martin Heidegger faz menção ao sentido estético da obra, a obra de arte como experiência e provocação dos e de sentidos. A essência da arte é a sua própria origem, é a criação artística enquanto modo de conceber e ser concebida.

A arte é origem para o artista, para a obra e para tudo que ela diga respeito, a origem apresenta-se no registro (vestígio passível de atribuição de sentido e articulação representativa, seja material ou não), na coisa produzida e suas evocações próprias, na sua configuração fundamental. Essa configuração possui um caráter auto-evidente e é ele que presentifica e apresenta os sentidos decorrentes. Basta recordar qualquer impacto estético processado na apreciação da obra de arte, este se dá de múltiplas maneiras e a comprovação de sua ocorrência é um certo direcionamento sensitivo. Obviamente não são todas as obras que deixam seu conteúdo intencionalmente explícito, mas a concepção estética opera uma linguagem mais sutil, onde a comoção sensorial por vezes precede as sensações ordenadas predicativamente, como é o caso da contemplação, num primeiro momento. A maneira própria de atingir o espectador já o abrange num meio possível, do qual toda predicação é derivada.

Hans-Georg Gadamer, em *Verdade e Método 1 - Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica* discorre a respeito do conceito de jogo no contexto da arte, no capítulo *A ontologia da obra de arte e seu significado hermenêutico*: “No contexto da experiência da arte, não nos referimos ao comportamento, nem ao estado de ânimo daquele que cria ou daquele que desfruta do jogo, e muito menos a liberdade de uma subjetividade que atua no jogo, mas ao modo de ser da própria obra de arte.” (GADAMER, 2008, 154)

O comportamento do jogador (fruidor de arte) se integra com outros modos de comportamento subjetivos através da correlação. Jogo, mais que uma aceção recreativa, é uma finalidade residente na seriedade do jogar enquanto modo de se comportar com um objeto determinado, e no sentido lúdico, a experiência da arte e a questão pelo modo de ser da obra de arte. O “sujeito” da experiência da arte, o que fica e permanece, não é a subjetividade de quem a experimenta, mas a própria obra de arte (GADAMER, 2008, 155). Esse modo de jogo tem uma natureza própria, independente da consciência daqueles que jogam. Fica subscrito que Gadamer aplica seu conceito de jogo também para as circunstâncias não temáticas e onde os sujeitos não se comportam expressamente ludicamente. Supõe-se aqui a importância da produção artística, como materialização (coisificação) e representação, circunscritos num modelo que traz à tona as obras de arte (a História humana transcreve uma tendência artística remontada aos primórdios, a arte rupestre), o meio pelo qual elas se fazem lidas, compreendidas, possíveis. O contanto (a experiência) com o objeto estético insinua uma visada (uma retórica), a perspectiva em que ele se torna inteligível e comunicável.

Analisando as capacidades exigidas na confecção e apreciação da obra de arte, estão pressupostos os conteúdos que falam e traduzem a própria arte, nas suas formas materiais e representacionais; torna-se imperativo então recorrer a um conceito que torne elucidativo o propósito da criação artística em geral: todo e qualquer dicionário que define o léxico da palavra arte, nos variados sinônimos que esta insinua, apresentam frequentemente os vocábulos habilidade, ofício, modo, maneira, entre muitos outros, coordenados em períodos, ou não; porém concentrando atenção nestes citados, depreendem-se sentidos que encontram seus correlatos no fazer, em alguma prática, na execução de algo, que, no entanto, para atingir a

classificação de obra de arte, deve atender à função metafórica da linguagem, desde que a maneira como algo é representado seja relacionada ao conteúdo representado. A arte tem como campo de atuação o mundo da vida e tudo aquilo que nele se manifesta, a preferência de seus conteúdos é, pois, intersubjetivamente alcançada através do consenso acerca do que ela representa, a obra de arte tem seus resultados determinados na relação representacional estabelecida com a obra e o mundo.

Para o entendimento de uma obra de arte faz-se então necessária a percepção dos conteúdos intrínsecos, sua relação com outros conteúdos da experiência (evocação de memórias correlacionais) e a demanda de um tempo específico que articula os sentidos decorrentes. São os momentos de contato com a coisa que desvelam os sentidos decorrentes de um constante posicionamento, da revisão de esquemas prévios conhecidos. O exercício das habilidades que se referem tanto à criação como à compreensão de arte diagnostica o contato com assuntos do mundo nos seus mais variados indícios. Logo, é necessário estar-se predispostamente curioso, ou apresentar uma sensibilidade receptiva aos objetos em questão, o que se manifestaria através de uma retórica de apresentação ou de uma expectativa que conduziria a abrangência da experiência. Toda a ênfase conferida na experiência artística é atribuída na percepção subjetiva que faz do mundo movimentos de compreensões, de correlações entre o que a obra de arte seja e o que ela representa para além dela mesma.

4.2 UM CORPO SEM ORGÃOS

Embora a sensação, de modo geral, seja pregnante de sentido, percebida em uma configuração confusa ou clara, deve-se considerar as possibilidades de comportamento que extravasam premissas determinantes. Interpretações prematuras das coisas destroem sua vitalidade intrínseca, reduzem o impacto primordial da sensação, sendo necessária uma apreciação imparcial, que conduziria a uma experiência o mais limpa possível de condicionamentos semânticos. A esta tentativa de “depuração” e limpeza perceptiva, corresponde a construção de um Corpo sem Órgãos, plano de experimentação autônomo e espontâneo, segundo teorização elaborada por Delleuze e Guattari: “Consideremos os três grandes estratos relacionados a nós, quer dizer, aqueles que nos amarram mais diretamente: o organismo, a significância e a subjetivação. A superfície de organismo, o ângulo de significância e de interpretação, o ponto de subjetivação ou sujeição. (...) Ao conjunto dos estratos, o corpo sem órgãos opõe a desarticulação (ou as várias articulações) como propriedade do seu plano de consistência, a experimentação como operação sobre este plano.” (DELEUZE, GUATTARI, 1996, 20)

Joseph Beuys desenvolveu um método inovador de tratar os elementos materiais na confecção da obra, explorando as mais diversas formas de associações desses materiais e seus desdobramentos significativos. “Através da Teoria da Escultura e do conceito ampliado de arte, a obra de arte passa a ser vista como uma estrutura basicamente aberta e, sobretudo, aberta as influências da realidade empírica” (ROSENTHAL, 2002, 70), além dela mesma. É interessante pontuar como apesar das inúmeras declarações e explicações que fornecia a respeito de seu trabalho, Beuys afirmava que uma interpretação prematura da obra destruiria sua vitalidade intrínseca, reduziria o impacto primordial da imagem, sendo necessária uma apreciação

imparcial, que conduziria a uma experiência o mais limpa possível de condicionamentos semânticos.

Se o corpo, em sua extensão física e biológica – seus processos, seu funcionamento, sua morfologia – apresenta-se como o suporte imanente de sua facticidade, um corpo sem órgãos resultaria na abnegação das prerrogativas intrínsecas ao existir: dissipação na temporalidade, desgaste, energia intensa, incontida. Etimologicamente, o órgão concebido como elemento de uma estrutura orgânica, que desempenha uma função específica em um sistema, não pode desprezar as partes constituintes das quais é derivado; remete-se aqui a uma noção de unicidade: as mãos, as unhas, o cabelo, etc., são “dispositivos”, ferramentas que perfazem maneiras de se comportar e interagir no mundo, não sendo menos essenciais que um coração, por exemplo. Reivindica-se um descondicionamento do gesto através do uso de recursos técnicos que retirem em alguma medida o controle da produção e efeito do trabalho, uma vez que este se realiza numa espontaneidade do fazer e na maneira de assimilar esta prática, de modo que a construção do corpo sem órgãos, o corpo de trabalho – enquanto material e enquanto agente – se torna a tentativa de identificar e realçar, através da sensação, níveis de intensidade que capturem a atenção, elegendo a cor e o som como veículos de configuração da obra, conquanto esta se manifeste vídeo, instalação ou performance. De maneira análoga, a sensação, a experiência vital, cria um vínculo indissociável entre o mundo e o corpo. Uma liberdade ou autonomia que prescindisse legitimamente de seu indício factual (o corpo-máquina), engendraria uma dimensão de existência intangível: Se quiserem, podem até meter-me numa camisa de força Mas não existe coisa mais inútil que um órgão.

Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,

Então o terão libertado de seus automatismos

E devolvido sua verdadeira liberdade.

(Escritos de Antonin Artaud, L&PM, 1983, trad. Cláudio Willer)

Daí infere-se que a manifestação deste “itinerário sensível” ocorre a partir da construção de um corpo sem órgãos, plano de experimentação autônomo e espontâneo, preenchido por intensidades que podem ser exteriorizadas na forma de sensações na obra. Eis porque recorrer a estados de experiência que não são imediatamente compreensíveis descrevem uma postura tão legítima quanto a que se apresenta através da definição acabada, uma vez que o tempo demandado para assimilação da experiência seja exemplo da ação de liberdade da consciência. Malevich já apontava a mesma direção quando reivindicava com seu manifesto suprematista uma sensibilidade liberta das tendências materiais e sociais:

A nova arte do Suprematismo, que criou formas e relacionamentos de novas formas baseadas em percepções transformadas em figuras, quando tais formas e relações de formas são transmitidas do plano da tela para o espaço, torna-se uma nova arquitetura. O suprematismo, tanto na pintura quanto na arquitetura, está livre de tendências sociais ou materiais. Toda ideia social, por maior e significativa que seja, nasce

da sensação de fome; Toda obra de arte, por insignificante que seja e sem sentido, aparentemente nasceu da sensibilidade plástica. Seria hora de reconhecer, finalmente, que os problemas da arte, do estômago e do senso comum estão muito distantes uns dos outros. (MALEVICH, 1920, 8)

O que está em jogo é a transmissão de sensações, pressupondo o uso do corpo como veículo de expressão, que, entretanto, deve passar por um processo de desfazimento do organismo para atingir a expressão mais intensamente: “Desfazer o organismo nunca foi matarse, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidades, territórios e desterritorializações. (...) É somente aí que o corpo sem órgãos se revela pelo o que ele é, conexão de desejos, conjunção de fluxos, *continuum* de intensidades. Você terá construído sua pequena máquina privada, pronta, segundo as circunstâncias, para ramificar-se em outras máquinas coletivas.” (DELEUZE, GUATTARI, 1996, 21).

Retrospectivamente à colocação do conceito do Corpo sem Órgãos num âmbito de descondicionamento da experiência, corresponde a noção de “humor” elaborada por Martin Heidegger em *Ser e Tempo* (2002), como o fundamento geral do psiquismo: “O humor revela como alguém está e se torna.” (HEIDEGGER, 2002, 188). O humor é justamente a caracterização que vão adquirindo as diversas representações, ele realiza uma abertura tanto no nível do sentido e significado, quanto da sensação. O humor está sintonizado com a mobilidade perceptiva, percorre desvios e descaminhos projetivos, enquanto propriedade da consciência que sofre alterações e influências oriundas do mundo exterior, mas que também determina o modo como as percepções ganham tons distintos e se encaminham a partir de sua projeção. Assim, os desvios que vão se manifestando assumem as propriedades do sujeito auto compreensivo, auto expressivo. Toda esta perspectiva, portanto, reconduz ao exame da significação e sua espontaneidade como componentes da consciência auto compreensiva (auto evidente), entendida como uma disposição determinada para com o mundo e para consigo mesma: “Toda disposição sempre possui a sua compreensão. Toda compreensão está sempre sintonizada com o humor” (HEIDEGGER, 2002, 198).

Aqui conclui-se o trabalho artístico particular como atividade auto compreensiva, auto expressiva, que dispensa temas ou formas determinadas para alcançar seu objetivo: atingir o sistema nervoso através da sensação, transmitindo em potência os conteúdos dispersos da consciência que se reúnem sob uma configuração arbitrária (segundo a tendência do humor) no âmbito sensível capaz de comunicar, de fazer circular sensações através da comoção dos sentidos, da percepção.

5 INSTRUMENTOS PARA UMA *VISUAL MUSIC*

5.1 INSTRUMENTOS DE CORDAS



Guitarra elétrica e contrabaixo elétrico.

5.2 INSTRUMENTOS DIGITAIS



Teclado MIDI e pedaleira de efeitos

5.3 INSTRUMENTOS DE LUZ



Lâmpada LED com controle de cor e lanterna com luz estroboscópica.

5.4 INSTRUMENTO DE DESENHO/PINTURA DIGITAL



Mesa digitalizadora para desenho/pintura virtual.

6 CONCLUSÃO

Os procedimentos artísticos aplicados durante a pesquisa confluíram na verificação de certos conceitos e ações que descrevem a correlação áudio visual na configuração da obra de arte aqui tratada, fundada principalmente nas noções de sinestesia e intermídia, baseada nas implicações introduzidas pela Visual Music na atual caracterização desta modalidade artística. Propôs-se conduzir um estudo sobre a presença e importância da cromestesia²⁶ na produção artística particular.

A partir do destaque e dimensão que as intermédias aparecem na arte contemporânea, foram desenvolvidas instalações, vídeos e performances que integravam em um produto único elementos de níveis sensoriais diferentes, seguindo pela pesquisa temática a respeito da sensibilidade e materialidade da obra pessoal, que culminou na ampliação do seu efeito estético, agora abarcando outras possibilidades de inserção e realização, como no caso das performances e instalações. Foi desenvolvida uma pesquisa sobre o dado sensível, o que é e sua origem, especificamente na influência que os sons e cores exercem sob o temperamento e o psiquismo, tentando compreender mais profundamente as relações perceptivas e estruturais análogas ao som e colorido. Para isso, foi criado um corpo de trabalho prático abordando questões essenciais que preocupam/preocuparam autores de diversas modalidades artísticas ao longa da história da música e da pintura, especialmente.

As experimentações dos novos recursos expressivos e linguagens que tinham o som como elemento constitutivo fundamental decorreram do interesse de conciliar as duas formas de arte prediletas: a pintura e a música. As primeiras intuições que faziam vislumbrar estas correlações pareciam inéditas em vários aspectos, pelo uso dos dispositivos modernos, mas grande foi a surpresa da descoberta de todo um passado que remonta ao sentido mais elementar que os elementos gráficos, musicais e cênicos podem adquirir, nas antigas práticas mágicas, ritualísticas da pré-história, até a confirmação de um tipo de arte autônoma e “independente” na atualidade, há apenas 90 anos (significando muito tempo para os parâmetros históricos século XXI, que a cada década dobra a quantidade de informação produzida pela sociedade). Apesar dos excessos que poderiam indicar um esgotamento destes temas, nota-se como as derivações destes assuntos podem constituir obras genuínas, de modo que as possibilidades de relação são infinitas, os atravessamentos continuam criando atualização, novidade - a reformulação do antigo.

O acréscimo sonoro ao tipo de processo artístico oriundo da pintura permitiu que a dimensão audível fosse compreendida além de sua estrutura musical, propriamente dita, conciliando o uso autônomo do som como elemento de significado independente, que vincula e é índice do mundo exterior, que participa essencialmente na gama de sensações produzidas na consciência, predominantemente orientada pela visão e audição.

²⁶ Um tipo de sinestesia em que impressões sonoras, gustativas ou táteis evocam involuntariamente a sensação de cor. Neste trabalho a cromestesia foi tratada como uma correspondência audiovisual.

A tecnologia tem oferecido à artistas a oportunidade de manipular a imagem digital com a mesma facilidade e precisão que músicos agora manipulam ondas de som. Os estudos físicos a respeito do comportamento das ondas permitem estabelecer uma clara correspondência funcional entre os dados sensoriais visíveis e audíveis, no entanto, apenas uma estética própria pode dar conta da relação mútua destes dois níveis sensoriais, uma vez que os dados matemáticos são insuficientes para abranger as qualidades empíricas e reações emocionais imediatas experimentadas nos efeitos de cor e som. Neste sentido, apenas um princípio intuitivo de consonância pode suportar o teor artístico de um produto estético, que deve obedecer a sua lógica intrínseca, embora possa valer-se de outros domínios do conhecimento para a sua realização. Em um nível elevado de correspondência, artistas podem modular o desenvolvimento de uma expressiva forma de arte baseada no tempo, criando respostas emocionais satisfatórias e mais ou definidas pela superposição das modalidades artísticas.

Deste modo, embora as associações entre cor e som possam derivar de um correlato lógico explorado pela física, vêm a resultar em um total fracasso do ponto de vista perceptual. Se estas associações acontecem por semelhanças de amplitude e frequência das ondas, o produto obtido não passaria de um exercício especulativo, ficando muito aquém das reais possibilidades oferecidas pela *visual music*. No campo empírico, as associações feitas entre as cores e sons divergem grandemente, uma vez que mesmo entre indivíduos acometidos pela condição natural de sinestesia, as correspondências não são consenso, o que não impede de elaborar um pensamento próprio que vincule estes níveis sensoriais por semelhanças perceptivas.

As experimentações em novas linguagens artísticas, decorrentes de processos virtuais ou eletrônicos, situam o trabalho pessoal na contemporaneidade tão firmemente quanto resgata referências passadas da história da música e da pintura, o que levou-nos a encontrar múltiplos paralelos conceituais, formais e artísticos. Sendo assim, deve-se reconhecer que o trabalho não atinge uma conclusão definitiva, porém, inaugura um processo de descobrimento e experimentação muito vasto para que possa ser esgotado nesta curta trajetória, abrindo caminhos e possibilidades que ocuparão grande parte da atividade particular de artista daqui para a frente. Ainda que as modalidades artísticas exploradas até aqui não sejam inéditas, as possibilidades de intercâmbio garantem que muitas propostas poéticas ainda possam advir destes questionamentos, a partir da combinação de elementos como luz, som e espaço. Foram elaborados trabalhos que contribuem para o debate acerca da arte contemporânea, mas que também determinam um ponto de partida para o tipo de arte a ser desenvolvido e discutido no futuro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte & percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Cengage, 2011.
- ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: M Fontes, 1989.
- BAUDELAIRE, Charles, *O pintor da vida moderna*. 5. ed. Lisboa: Vega: Passagens, 2009.
- BAUDELAIRE, Charles,; COELHO NETTO, J. Teixeira. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BRESIN, Roberto. *What is the Color of that Music Performance*. In: Proceedings of the International Computer Music Conference. 367-370. 2005
- CAGE, John. *Silence. Lectures and writings by John Cage*. Wesleyan Paperback, 1973.
- CAIVANO, Jose Luis. *Color and Sound: Physical and Psychophysical Relations**. Color Research & Application, v. 19, n. 2. 126-133. 1994
- CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- DANTO, Arthur. *A Transfiguração do Lugar-Comum: uma filosofia da arte*. Cosacnaify, 2003
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP: Ed. 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Imagen Mariposa*. Trad. Juan José Lahuerta. Barcelona: Mudito & Co., 2007
- ELLESTRÖM, Lars. *Media borders, Multimodality and Intermediality*. Palgrave Macmillan. 2010
- EHRENZWEIG, Anton. *Psicanálise da percepção artística*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.
- GADAMER, Hans Georg. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 10. ed. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 2008.
- GOLDMAN, Simao. *Psicodinâmica das cores*. Caxias do sul: Salle(La), 1964.

- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1999.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes 1986.
- GREENBERG, Clement. *Debate Crítico*. Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello (Orgs.). Editora: Jorge Zahar, 1997.
- GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. 5 ed. Rio de Janeiro: Revan, 1997.
- KARWOSKI, T. F.; ODBERT, H. S. *Color-music. Psychological Monographs*, v. 50, n. 2. 1938
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Biblioteca de Filosofia Contemporânea. Ed.: Edições 70, 1988.
- HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e Conferências*. 8ª ed. São Paulo: Editora Universitária São Francisco, 1997.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. 12. ed. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 2002.
- HOPKINS, Jim; SAVILE, Anthony. *Psicanálise, mente e arte- na perspectiva de Richard Wollheim*. Campinas: Papyrus, 1995.
- HUYGHE, René. *Poderes da imagem: Balanço de uma psicologia da arte(os)*. São Paulo: DifelDifusao Europeia Do Livro
- JENNY, Hans. *Cymatics*
- KANDINSKY, Wassily. *O espiritual na arte*.
- KEEFER, Cindy. *"Space Light Art" - Early Abstract Cinema and Multimedia, 1900-1959* by First published in White Noise exhibition catalog, ACMI Melbourne. 2005 KRIS, Ernst. *Psicanálise da arte*. São Paulo: Brasiliense, 1968.
- Kazimir Malevich. *Manifesto Suprematista*, 1920.
- LICHT, Alan. *Sound Art: Origins, development and ambiguities*. Cambridge Org, 2009. On line, disponível em: <https://doi.org/10.1017/S1355771809000028>
- MANGUEL, Alberto. *O amante detalhista*. São Paulo: Records, 2005.
- MARTINEZ, Vicente. *Armadilhas para Poeira e Luz*. Universidade de Brasília, 2008.
- MARTINEZ, Vicente. *Robert Ryman e a Pintura Vista como um Campo de Relações*. VIS. Revista do programa de pós graduação em arte da UnB, 2007
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MORITZ, William. *The Dream of Color Music, And Machines That Made it Possible*. Animation World Magazine, Issue 2.1. 1997

MORITZ, William. *Color Harmony/Color Music*. Available in: <http://www.centerforvisualmusic.org>. 1994

NEWMAN, Barnett. *Selected Writings and Interviews*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1990

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. Editora: Martins, 2002

PALMER, Stephen; SCHLOSSA, Karen B.; XUA, Zoe and PRADO-LEÓN, Lilia R. *Music-color associations are mediated by emotion*. In: *Proceedings of the National Academy of Sciences*, v. 110, n. 22, 8836-8841. 2013

PEREC, Georges. *Species of Spaces and Other Pieces*. Penguin Classics, 2008.

ROSENTHAL, Dalia. *O Elemento Material na Obra de Joseph Beuys*. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2002.

RUSSOLO, Luigi. *A Arte dos Ruídos*. 1913

SARTRE, Jean Paul. *O Imaginário*. ATICA EDITORA, 1996.

SCHRÖTER, Jens. *Discourses and Models of Intermediality*. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, v. 13, n. 3. 2011.

SCHULZ, Bernd. *Resonances, Aspects of Sound Art*. Heidelberg: Kehrer Verlag, 2002

SOURIAU, Étienne. *A correspondências das artes – Elementos de estética comparada*. Editora Cultrix LTDA. São Paulo, 1983.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

TAME, David. *O Poder Oculto da Música – a transformação do homem pela energia da música*. Ed. Cultrix – SP, 1984

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BAUDELAIRE, Charles,; JUNQUEIRA, Ivan. *Flores do mal(as)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

CABRERA, J. *Margens da Filosofia da Linguagem*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

DOSTOYEVSKY, Fyodor. *Crime e castigo*. São Paulo: Nova Cultural, 1994.

DOSTOYEVSKY, Fyodor. *Os demônios*: romance em três partes. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*: ou Helenismo e Pessimismo. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano demais humano*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: companhia das Letras, 2000.

WITTGENSTEIN, LUDWIG. *Investigações Filosóficas*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção "Os Pensadores")

ANEXOS

ANEXO I: DVD CONTENDO OS VÍDEOS:

- Amarelo (2')

- Azul (6'10")
- Laranja (10'57")
- Passarela 206,207 Norte (1'5")
- Pintura Viva (1'28")
- Roxo (4'41")
- Sinestesia 1 (3'24")
- Sinestesia 2 (4'50")
- Verde (2'20")
- Vermelho (5'20")