

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais – VIS
Programa de Pós-Graduação em Arte

REVESTIMENTOS / RETALHOS
UMA INCURSÃO PELO ORGANISMO DE UMA SÉRIE DE
PINTURAS

Moisés Alves dos Santos

Brasília - DF
2011



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais – VIS
Programa de Pós-Graduação em Arte

REVESTIMENTOS / RETALHOS
UMA INCURSÃO PELO ORGANISMO DE UMA SÉRIE DE
PINTURAS

Moisés Alves dos Santos

Dissertação de Defesa apresentada ao PPG - Arte do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Arte da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de Mestre em Arte, na linha de Poéticas Contemporâneas.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Maravalhas Júnior.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação – CIP

S237r dos Santos, Moisés Alves.

Revestimentos - Retalhos: Uma incursão pelo organismo de uma série de pinturas / Moisés Alves dos Santos. – Brasília, 2011.

115 f. ; il.

Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2011.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Maravalhas Júnior.

1. Pintura. 2. Apropriação. 3. Kitsch. 4. Cultura Popular.
5. Mídia Visual. I. Título.

CDU: 7.01:301

DEDICATÓRIA

Dedico esse texto à minha Mãe e ao meu Pai, pelo amor incondicional e suporte infinito, e à Camila Soato por dividir seu cotidiano comigo me provando recorrentemente o quanto as pessoas podem ser lindas, amáveis e confiáveis.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Nelson Maravalhas Jr. pela paciência e solicitude; ao meu irmão Dalmo Vinícius pelo labor, responsabilidade e predisposição; ao meu colega de curso Josias Martins pelos bons papos; Ivan, Luciano, e Pedro da Silva por fazerem um insalubre ambiente de trabalho se transformar em um aprendizado pleno; Luiza Neiva por comprar as brigas e dar sugestões maravilhosas; à minha família por escolha – Franklin, Sabrina e Cabelinho pela descontração ética sempre necessária; e também, a quem de alguma maneira nesse período tenha mentalizado ou emanado boas energias que puderam me ajudar nesse processo.

... acreditava na humanidade, portanto acreditava na ordem, na ordem da pintura e na ordem das palavras, que não é com outra coisa que se faz pintura.

Acreditava na redenção.

(Roberto Bolaño)

RESUMO

Esta dissertação trata da pesquisa sobre uma série de pinturas que vem sendo desenvolvida desde o ano de 2007. O texto aborda a análise dos principais pontos teóricos e práticos suscitados por essa série de pinturas, promovendo assim uma incursão ao âmago conceitual dessa produção: a apropriação como método artístico; o *kitsch* e suas aproximações com cultura popular; a tinta a óleo assumida como matéria e corporificação; e a pintura em si, como uma mídia primeiramente visual, mas que efetiva uma associação híbrida entre os sentidos. Assim, este estudo pretende clarear os propósitos processuais e teóricos, e avaliar como minhas pinturas foram desenvolvidas e quais mudanças foram realizadas desde o início da produção até o momento atual.

Palavras-chave: pintura, apropriação, *kitsch*, cultura popular, mídia visual.

ABSTRACT

This dissertation is about the research on a series of paintings that have been developed since the year 2007. The text discusses the analysis main theoretical and practical points raised by this series of paintings, thus promoting a foray into the conceptual core of this production – appropriation as artistic method, *kitsch* and its approaches to popular culture, the oil paint as matter and embodiment, and painting itself as a primarily visual medium, and also an effective hybrid association between the senses – theoretical and assessing how these paintings were developed and what changes were made since the start of production until the present moment.

Keywords: painting, appropriation, *kitsch*, popular culture, visual media.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

	Pág.
Figura 1: Nicolas Poussin. Rinaldo e Armida - 1629 Óleo sobre tela. 80 x 107 cm - Dulwich Picture Gallery, Londres.	15
Figura 2: Nicolas Poussin. Céfalo e Aurora - 1631-33. Óleo sobre tela. 96,5 x 130,5 cm - National Gallery, Londres.	16
Figura 3: Peter Paul Rubens. O oferecimento do retrato a Henrique IV - 1625. Óleo sobre tela. 394 x 295 cm - Louvre. Paris.	18
Figura 3a: Peter Paul Rubens. O oferecimento do retrato a Henrique IV (detalhe) - 1625. Óleo sobre tela. 394 x 295 cm - Louvre. Paris.	19
Figura 4: Ticiano. Baco e Ariadne - 1522-23. Óleo sobre tela. 175 x 190 cm - National Gallery, Londres.	20
Figura 5: Rembrandt. Lucrecia - 1666. Óleo sobre tela. 105 x 92cm - The Minneapolis Institute of Arts, EUA. Modos de pintura: liso x rugoso.	62
Figura 6: Jan Brueghel, o velho. Vaso de flores - 1568 Óleo sobre painel. 101 x 76 cm - Koninklijk Museum, Bélgica.	67
Figura 7: Rembrandt. Uma velha senhora - 1631. Óleo sobre tela. 60 x 48 cm - Rijksmuseum, Amstredan.	76
Figura 8: Caravaggio. Menino mordido por um lagarto – 1593 - 94. Óleo sobre tela.– 66 x 49.5 cm - National Gallery – Londres	77

Figura 9: Fotografia apropriada da internet (John Frusciante).	90
Figura 10: Moisés Crivelaro. Retrato de J.F - 2007 Óleo sobre tela. 60 x 60 cm - Coleção particular do artista.	90
Figura 11: Fotografia apropriada da internet (Kanye West)	91
Figura 12: Moisés Crivelaro. Retrato de K.W - 2010 Óleo sobre tela. 110 x 110 cm - Coleção particular.	91
Figura 13: Moisés Crivelaro. Retrato de W.C - 2008 Óleo sobre tela. 100 x 80 cm - Coleção particular.	95
Figura 13a: Moisés Crivelaro. Retrato de W.C (detalhe) - 2008 Óleo sobre tela. 100 x 80 cm - Coleção particular.	96
Figura 14: Moisés Crivelaro. R.A.P. - 2010. Óleo sobre tela. 110 x 330 cm - Coleção particular.	105
Figura 15: Moisés Crivelaro. "SABOR" - 2010 Óleo sobre tela. 91,5 x 106,5 cm - Coleção particular do artista.	106
Figura 16: Moisés Crivelaro. "FRANCA 3" - 2010 Óleo sobre tela. 71 x 61 cm - Coleção particular do artista.	107

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1. APROPRIAÇÃO, TEXTUALIDADE E POSSIBILIDADES PÓS-MODERNAS	05
1.1 Referências externas	06
1.2 Apropriação como procedimento	06
1.3 Métodos segundo Wollheim	07
1.3.1 <i>Textualidade</i>	07
1.3.2 <i>Apropriação</i>	08
1.4 Intenção do artista e consideração do público	10
1.5 Diferenciação dos modos	13
1.6 Exemplificação	14
1.7 Reflexões pré-modernas	20
1.8 Possibilidades pós-modernas	21
1.8.1 <i>O fim da história da arte</i>	21
1.8.2 <i>Liberdade e pós-modernidade como panorama artístico</i>	23
1.9 Apropriação, textualidade e o momento contemporâneo	25
2. CHITAS E KITSCH	29
2.1 O conceito universal de <i>kitsch</i>	31
2.2 O <i>kitsch</i> e a sociedade de consumo	32
2.3 Artes industriais e artes decorativas	33
2.4 O estilo de vida <i>kitsch</i>	35
2.5 As estampas e a sociedade de consumo	37
2.6 Eco, o <i>kitsch</i> e o mau gosto	39
2.7 <i>Kitsch</i> e artifícios contemporâneos	41
2.8 Cultura de massa e <i>kitsch</i>	43
2.9 A apresentação da vanguarda frente ao universo de consumo	45
2.9.1 <i>Exercício e novidade</i>	45
2.9.2 <i>Vanguarda versus kitsch</i>	47
2.10 Greenberg e as culturas pré-modernas	50
2.11 A obra como uma estrutura (permeada de diferentes elementos)	51
2.12 Comunicação, signos e texto	54
2.13 O <i>kitsch</i> como um todo	56

3. A TINTA COMO MATÉRIA	59
3.1 Rembrandt, o mestre como base	60
3.2 Linha <i>versus</i> Mancha	61
3.3 Manchas e volumes	63
3.4 Modos de pintura: liso x rugoso	65
3.5 Valores artísticos e natureza	66
3.6 A percepção: visão e tato	69
3.6.1 <i>Mídias híbridas, estímulos também híbridos</i>	70
3.6.2 <i>Enxergar pelo toque: contato e ilusão</i>	72
3.6.3 <i>O aprendizado e os cinco sentidos</i>	75
3.7 Pincelada como estrutura sólida	78
3.8 Pintura matérica e contemporaneidade	79
3.9 A tinta como matéria em si	80
3.10 Matéria e experimentação	83
3.11 Tinta, matéria e expressividade	85
4. PROCEDIMENTOS PRÁTICOS	87
4.1 Teoria e prática	88
4.2 Questões acerca do signo	89
4.2.1 <i>- Wollheim e Danto: possíveis conjunções entre teorias e meu trabalho poético (apropriação e textualidade)</i>	89
4.3 Chitas, pinturas e <i>kitsch</i>	93
4.4 Massas de tinta e pinceladas	98
4.5 O espaço e o lugar como ambientes permeáveis	100
4.5.1 <i>Lugar local e espaço</i>	101
4.6 A geografia da pintura	103
4.7 Minha obra	104
4.7.1 <i>Revestimentos – 2007/2009</i>	104
4.7.2 <i>Retalhos – 2010/2011</i>	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA	111
ANEXOS	115

INTRODUÇÃO

Logo no início do meu curso de graduação em artes visuais pela Universidade de Brasília, elegi a pintura como linguagem a ser pesquisada e desenvolvida no transcorrer das disciplinas do curso e, também, como um trabalho poético a ser desenvolvido e continuado para a vida.

Na verdade, essa escolha foi apenas uma reiteração, visto exerço e trabalho com a pintura desde muito novo. Frequentei diversos tipos de *workshops* e aulas, relativos à parte técnica da linguagem, realizei muitos estudos e reproduções de grandes mestres e, conjuntamente, com o desenho, a pintura foi parte seminal para a minha escolha em seguir uma carreira universitária na área de artes visuais. Mesmo que, no íterim do curso acadêmico, eu tenha experimentado vários outros tipos linguagens e de produção poética, foi com a pintura que encontrei uma possibilidade de expressão adequada aos meus anseios artísticos. Paralelamente ao começo da realização de um trabalho poético – utilizando a linguagem da pintura – já na universidade, fomentei um caminho de constituição e ampliação de um arcabouço teórico lidando com os temas suscitados pelas pinturas.

Graduei-me com uma pesquisa baseada em minha produção artística: a série de pinturas (*Revestimentos* e *Retalhos*), que realizo desde a minha

diplomação, é uma conjunção de referências oriundas de todos os anos nos quais produzi e pesquisei temas pertinentes ao meu trabalho artístico, acoplando a essas antigas questões, novas possibilidades contextuais, temáticas, características técnicas e teóricas. Expus essas pinturas em várias galerias pelo Brasil e, nestes dois anos do curso de mestrado, pude desenvolver minha técnica na parte prática, conjuntamente com as questões teóricas associadas e suscitadas pelo trabalho.

Esta dissertação é fruto de dois anos e meio de pesquisa e discute aspectos conceituais e práticos dessas séries de pinturas, mediante o estudo e avaliação de certas correntes teóricas e artísticas presentes na história, que ponderam sobre determinados aspectos coligados a esta produção e fazem com que as etapas que a compõem sejam desveladas e estruturadas de maneira inteligível. Isso não reflete uma espécie de explicação ou justificação de um processo artístico, mas sim uma amostragem e exposição das entranhas e detalhes do processo com um todo, tanto em fragmentos, quanto através de uma linha avaliativa mais geral, que diz respeito a uma espinha dorsal que dá sustentação ao trabalho.

Estabeleci fases de estudo relativas à abordagem dos principais temas incluídos na minha produção prática que se dividem em: 1) a questão do signo – que se relaciona com a apropriação como método artístico, e como este possibilita a coleta das imagens representadas nas pinturas e dos fundos das telas (compostos de tecidos estampados); 2) a matéria – que compete à utilização e asseveração da tinta como material orgânico; 3) o gesto – que reflete a maneira com a qual eu pinto e construo as imagens com a tinta aplicada em grossas pinceladas. Examinamos o pilar central, composto de três pontos (signo, matéria e gesto), que dá corpo à produção através da codificação visual das imagens que compõe essas pinturas, considerando, em particular, tanto referências e possibilidades de significações das figuras que se encontram no centro, quanto no fundo das pinturas. Construções de etapas técnicas e práticas que ocorrem nos trabalhos também são avaliadas, dentro do aspecto teórico do texto construído, de maneira a adentrar e esmiuçar a maior parte de possibilidades avaliativas dentro das pinturas.

Nesse sentido, o texto apresentado a seguir é resultado do exame que me propus a fazer a respeito dos aspectos estruturais relacionados ao meu trabalho em pintura. Minhas obras também foram tema da minha monografia de final de curso de graduação em artes visuais, mas que, dessa vez, inserido como pesquisador e mestrando, tive tempo, subsídios teóricos e realizei uma pesquisa mais abalizada a fim de me aprofundar em questões e temas específicos, ou seja, o presente estudo retoma alguns resultados, desenvolve novas análises e amplia a base de dados da pesquisa em si.

A dissertação encontra-se estruturada como a seguir: no Capítulo 1, apresento os pressupostos teóricos da apropriação como exercício e método dentro da produção artística (questões do signo), uma descrição acerca de aspectos históricos, que permite indicar maneiras com as quais a prática da apropriação tem contato com obras de arte, bem como detalhes a respeito da constituição do *corpus* para esta pesquisa; no Capítulo 2, ainda inserido nas questões do signo nas pinturas, temos a sistematização teórica acerca do termo *kitsch* e das suas possíveis utilizações nas artes e na sociedade, o que permite estabelecer bases para as associações entre o *kitsch*, o brega e o mau gosto; no Capítulo 3, partindo para o fragmento do texto relativo à matéria e ao gesto, analiso a parte prática das pinturas, relacionando-a com análises dos métodos técnicos e referências práticas de pintores que me influenciam diretamente; por fim, no Capítulo 4, discuto e faço um arranjo e uma associação mais efetiva e direta entre as construções teóricas aplicadas e explanadas nos três primeiros capítulos e o meu trabalho em pintura, estabelecendo assim, uma relação direta entre as referências teórico/práticas e as duas séries de pinturas aqui apresentadas (*Revestimentos* e *Retalhos*) a partir da análise de algumas obras que compõem essas duas séries.

CAPÍTULO 1

APROPRIAÇÃO, TEXTUALIDADE E POSSIBILIDADES PÓS-MODERNAS

Não sei bem por que, mas me parece que as imagens não pertencem a ninguém, estão ali, à disposição de todos.

Maurizio Cattelan

Início minha dissertação neste capítulo, promovendo um percurso que vai em direção aos pontos conceituais abordados, tangenciados e inseridos na minha produção em pintura, dentro de duas séries de trabalhos às quais intitulo *Revestimentos e Retalhos*.

1.1 Referências externas

A fim de analisar o processo de utilização de referências externas no arranjo de um quadro, apresento uma reflexão acerca da apropriação. Esse processo, em meu trabalho na linguagem da pintura, insere-se na questão do signo – ou em pontos pertinentes ao estudo da forma nos trabalhos – e se dá em duas vertentes: 1) a pesquisa e o emprego das imagens representadas nas pinturas; 2) o uso de materiais diferentes dos usuais para a construção das telas.

Em um primeiro momento analiso a atribuição das imagens representadas nas minhas pinturas por intermédio do processo da apropriação. Busco tais imagens em contextos que se encontram fora dos muros da história da arte em si: revistas de moda e sites da internet. Aponto o processo de escolha e efetivação

de tais imagens nas minhas pinturas como algo que se insere na categoria da apropriação.

Em um segundo momento¹, avalio a utilização de materiais diversos para a construção dos fundos de tela e os possíveis direcionamentos e resquícios que essa atividade imprime no meu trabalho.

1.2 Apropriação como procedimento

A partir da reflexão sobre o teor das imagens representadas e sobre como o processo de escolha destas fixa contextos nas pinturas, indico dois momentos e duas conceituações diversas associadas ao procedimento da apropriação. Uma é apresentada pelo filósofo inglês Richard Wöllheim no seu livro “A Pintura como Arte” e teoriza a propósito de uma bifurcação de métodos que podem imprimir conteúdos em uma pintura: textualidade e apropriação. A outra linha de pensamento narra a apropriação como uma atividade pós-moderna, que estabelece um dos pilares contextuais e conceituais da arte após a década de 70. Esta reflexão é orientada pelo filósofo e crítico de arte americano Arthur C. Danto. Tendo como base essas duas linhas de pensamento faço uma reflexão sobre o processo de apropriação presente no meu trabalho em pintura.

1.3 Métodos segundo Wöllheim

1.3.1 Textualidade

Primeiramente, Wöllheim, em sua teoria, analisa a *apropriação* juntamente a outro modo que ele intitula de *textualidade* e diz que estes dois são “recursos pelos quais novos tipos de conteúdos podem entrar numa pintura”². A textualidade é apresentada como uma maneira de atribuir novos conteúdos a uma pintura, utilizando um ou vários assuntos que se encontrem fora dela: um texto,

¹ Capítulo 2 da dissertação.

² WÖLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac & Naif/ 2002, p.187.

uma ideologia, um conto (essas categorias textuais e de narração não seriam necessariamente encontradas somente na literatura). Esses novos conteúdos são agrupados à obra pelo significado que os assuntos trazem ao trabalho. A identificação desses novos temas na pintura faz com que o agrupamento dos novos conteúdos seja efetivado na obra. Esse modo de atribuição de conteúdo associa contextos de significados às pinturas e esses contextos podem se caracterizar surgindo de fontes diversas.

Quando o modo da textualidade é usado, um texto entra no conteúdo de uma pintura. A pintura ganha um *conteúdo* ou *significado textual*. E por texto quero dizer uma coisa proposicional; além disso, é uma coisa proposicional que tem uma história e é parte identificada por referência a essa história. Exemplos de texto desse tipo são uma doutrina religiosa, um provérbio, uma teoria cosmológica, um princípio moral, uma metáfora, uma visão de mundo.³

É necessária, para o entendimento pleno do modo da textualidade, a análise de um termo que o autor apresenta de maneira muito particular: *coisa proposicional*. Wöllheim se refere ao texto que é associado à pintura como uma *coisa proposicional*, sendo que “o significado proposicional parece estar especificamente ligado à linguagem”⁴. Considerando a linguagem como possibilidade de comunicação, dentro do significado proposicional, o falante e o ouvinte lidam com um assunto que é comum aos dois; eles se entendem sobre a mesma coisa, mesmo utilizando palavras ou sentenças diferentes. Esse assunto comum não existe nas linguagens das demais espécies animais que se comunicam em uma estrutura unilateral de estímulo e resposta. O conteúdo proposicional se baseia no *sim*, no *não* e em todas as argumentações diversas que podem coexistir em uma discussão sobre o mesmo assunto. O texto como *coisa proposicional*, então, é o conteúdo que é tomado de um assunto diverso para ser associado a uma pintura. Esse conteúdo, a partir da prática da textualidade, quando levado a uma pintura, passa a coexistir tanto no texto quanto na pintura, o que possibilita um entendimento a partir dessas duas fontes.

³ *Ibid.*, p.187.

⁴ *Ibid.*, p.187.

Mesmo associando o fragmento linguístico à sua teoria, Wöllheim defende que isso não é incoerente e não relega ao segundo plano a parte pictórica frente à parte linguística na análise das obras que se vinculam a textos em prol de novos conteúdos, porque “quando uma pintura e uma peça literária querem dizer a mesma coisa, o fazem por caminhos diferentes”⁵.

1.3.2 Apropriação

O modo da apropriação, para Wöllheim, é o ato de o pintor utilizar referências pregressas, presentes na História da Arte, tanto temáticas quanto imagéticas, para a composição de uma nova obra.

Quando o modo de apropriação é usado, a coisa apropriada entra no conteúdo de uma pintura. Eu direi então que a pintura adquire um *conteúdo* ou *significado histórico*. E por apropriação me refiro ao fato de que um determinado motivo ou imagem foi tomado emprestado de uma arte mais antiga. Não falo *do motivo* ou *da imagem* em si mesmos - estes, afinal de contas invariavelmente pertencem tanto à obra que faz a apropriação quanto à obra da qual foram apropriados. Estou falando sobre *de onde* o motivo ou a imagem vieram.⁶

O cerne dessa prática consiste, acima de tudo, no interesse pelo contexto existente durante o período histórico no qual uma determinada obra apropriada foi produzida. Uma imagem ou um tema podem refletir o pensamento de uma época e a maneira como determinado artista se utilizou dessa questão anteriormente pode introduzir ou reforçar características de uma obra a ser construída. A prática da apropriação, além de atribuir conteúdo a determinada obra, por meio de citações de uma obra anterior, reitera e reforça os significados e contextos que já se encontram ali presentes.

Quando um artista se apropria de um motivo ou uma imagem de uma fonte anterior, espera que o elemento apropriado traga junto com ele todo o seu contexto. O artista espera que esses

⁵ *Ibid.*, p.187.

⁶ *Ibid.*, p.187. Grifos no original.

elementos carreguem todo o contexto necessário para que contenham o significado que ele procura.⁷

Então, quando o artista associa conjuntos de signos e temas pré-existentes à obra que está sendo construída, essa passa a ter um significado histórico. Sendo assim, as obras referenciadas pelo modo da apropriação, servem para abalizar e reforçar, de maneira temática ou imagética, a ideia que o artista quer transmitir na obra a ser construída.

Tanto no modo da textualidade quanto no modo da apropriação, o termo *contexto*, aplicado por Wöllheim, não se refere diretamente ao significado usual que temos dessa palavra, o que certas vezes gera impossibilidades quanto ao entendimento das duas práticas em seus núcleos.

...uma apropriação significativa sempre contém uma determinada descrição da fonte, e essa descrição isola a parte do conhecimento da fonte que na visão do artista faz uma grande diferença para nossa percepção do elemento de que ele se apossou. É essa descrição que estabelece o que chamei de *contexto* do elemento apropriado.⁸

O *contexto* segundo o autor é a característica apropriada presente na obra nova e que faz menção direta e clara sobre os elementos referenciados, tanto no modo da apropriação quanto no da textualidade. As informações que foram apropriadas da obra mais antiga ou dos textos que estão inseridos aparecem na pintura de maneira direta. O *contexto* é o ponto de união entre a referência e o referenciado, o que reforça as informações e significados históricos dentro desses modos de inserção de conteúdos em uma pintura.

1.4 Intenção do artista e consideração do público

⁷ *Ibid.*, p.204.

⁸ *Ibid.*, p.204. Grifo no original.

O modo da apropriação, segundo Wöllheim caminha paralelo ao modo da textualidade, e por vezes os dois se concatenam como etapas diferentes na mesma tarefa de associar conteúdos a uma pintura. Na maioria das vezes, segundo o autor, o modo da apropriação serve como um reforço para o modo da textualidade, sendo que as imagens, as composições e as ideias apropriadas de outros momentos artísticos vão reforçar o conteúdo textual e a temática a ser inserida em determinada obra, como pretende o artista.

Entretanto, Wöllheim deixa claro que a aplicação prática desses dois modos, pode funcionar separadamente e vai muito além da mera utilização direta de referências textuais ou reformulação de imagens ou de temas trabalhados durante a história da arte. Mas, mesmo assim, existe uma associação frívola entre estes dois modos e uma prática de mera ilustração de ideias ou citação de temas. Essa consideração rasa, segundo o autor, participa de uma situação pontuada pela permissividade e ignora o pressuposto de que, a partir de uma “explicação psicológica”⁹, existem dois motes essenciais para que esses modos de atribuição de conteúdos sejam efetivamente realizados com sucesso e autoridade.

Primeiramente, os significados pictóricos criados a partir da associação desses novos conteúdos só passam a existir se fundamentados na disposição mental do artista ao escolher, associar e deixar clara a associação desses conteúdos na sua obra. Ou seja, tanto os textos quanto as imagens devem ter, acima de tudo, um significado essencial para o artista, para que ele os utilize. Este significado pode ser de ordem psíquica, pessoal, subjetiva, interior, desde que realmente constitua algo importante para quem produz a pintura.

O outro ponto é o entendimento da obra por um público “suficientemente sensível e informado”¹⁰, que possa mudar ou diferenciar a sua experiência frutiva por meio dos elementos textuais ou apropriados. Nessa concepção psicológica os significados presentes nesses elementos têm que ser entendidos pelo público por meio da baliza com a qual o artista os utilizou na obra. Sendo diferente disso, a

⁹ *Ibid.*, p.188.

¹⁰ *Ibid.*, p.188.

apropriação ou a textualidade se mantém fora do conteúdo da obra, acontecendo como meras referências textuais ou visuais.

Tanto o significado e o conteúdo histórico dessas imagens apropriadas, quanto as ideias textuais a serem repassadas, fazem parte da cadeia de ações que envolvem os artistas e os espectadores das obras. Inicialmente, participa o artista com seu ímpeto de transmitir mensagens e utilizar estes dois modos de atribuição de conteúdos como possibilidades de fazê-lo. Logo após, o espectador que compartilha e compreende as informações visuais e contextuais propostas pelo criador e inseridas na obra, fechando assim o circuito de envio e compreensão de uma mensagem. A apropriação seria, entre os dois modos, o que exige mais repertório de conhecimento da história da arte por parte de quem observa a obra. Dificilmente o espectador, sem um mínimo conhecimento acerca da história da arte, alcançará a mensagem repassada pelo artista por meio de suas apropriações e significados históricos a elas atribuídos.

Para Wöllheim é essencial que o público possa fazer parte da proposta do artista, e este deve deixar claro suas convicções e referências, para que o ciclo se complete efetivamente. Esta clareza deve residir na maneira com a qual o artista apresenta suas referências de imagens e de texto, de modo a despertar a curiosidade do público, que, por meio das informações ali inseridas, possa entender mais do universo que compõe o artista.

A junção dessas duas ações, ou desses dois modos de atribuição de conteúdo, em uma prática pode oferecer armadilhas, tanto para o artista quanto para o público observador da obra, quando realizada de maneira equivocada. O autor propõe que, tanto o modo da apropriação quanto o da textualidade, orbitam nesse contexto no qual as mensagens passadas pelo pintor podem ser entendidas de maneira enviesada e depende só deste para que suas proposições não sejam desentendidas dentro dos trabalhos práticos.

Na maior parte das vezes, segundo Wöllheim, os modos de associação de conteúdo às pinturas não se efetivam quando não completam esse circuito. A apropriação quando utilizada de maneira rebuscada e pouco clara impede que o

observador complete o exercício de entendimento das referências apresentadas pelo pintor. Já o modo da textualidade se utilizado de uma maneira equivocada, pode assemelhar-se a uma mera narração visual, ilustração ou alegoria de acontecimentos vinculados a um texto e dissertar uma frivolidade que não compõe a prática de aglutinação de significados às pinturas, sendo que essa deve funcionar sempre para deixar a obra com mais camadas de conhecimento atribuído.

A visão mais rasa dessa prática, segundo Wöllheim, participa da utilização equivocada dos modos de atribuição de significados e está presente em vários momentos durante a história da arte. A condição para que esse tipo de prática frívola não aconteça é atribuir à obra uma concepção psicológica necessariamente mais profunda e construir um percurso de intenções claras, que deve se fazer presente toda vez que os modos de atribuição de conteúdos forem utilizados. Essas etapas servem para que as imagens ou fragmentos contextuais (textuais) presentes nas obras não apareçam como meras referências utilizadas pelo pintor em um exercício de recortar e colar.

1.5 Diferenciação dos modos

Mesmo com as características intencionais sendo aplicadas aos dois modos – e concordando que ambos podem participar conjuntamente como etapas para a atribuição e entendimento de certos significados e conteúdos em pinturas, no que se refere ao significado dessas duas práticas para o artista – Wöllheim é taxativo ao considerar que existem diferenças estruturais entre textualidade e apropriação e que o cerne da questão reside na complexidade inserida em cada um dos modos.

A textualidade se apresenta como uma opção mais simples de atribuição de significado. Esse modo faz com que o artista aponte mais diretamente suas referências e intenções ao falar através dos textos do assunto tratado. Já a apropriação, detém um segundo elemento constitutivo inserido em sua prática que é o contexto, que introduz outras camadas de significado nessa cadeia de

ações entre a intenção e o gesto do pintor de passar uma determinada mensagem e a capacidade do observador de captá-la.

Falar sobre o que um texto significa para um artista é falar em geral sobre sentimentos, emoções, pensamentos que o texto desperta nele. Mas falar sobre o que uma apropriação significa para um artista é falar sobre os sentimentos, emoções, pensamentos despertados nele na medida em que o pintor tem certeza de que a imagem ou o motivo apropriado transmitirão esses mesmos efeitos em pessoas suficientemente sensíveis e informadas.¹¹

A apropriação é um modo mais complexo de atribuição de conteúdos a uma pintura, pois demonstra o que um elemento significa para um pintor dentro de sua obra, por meio de outros elementos já utilizados na história da arte – imagens, temas – aumentando assim o número de referências e contextos presentes na pintura.

Porém, mesmo com a prática da apropriação sendo vista como um modo mais complexo, Wöllheim defende que essa se faz mais clara do que a textualidade em utilização e resultado. Para repassar e comunicar os efeitos que um texto lhe provocou, o artista precisa refletir e alcançar artifícios que façam com que essa prática tenha o máximo de clareza possível. Já o modo da apropriação empregando referências presentes na história da arte, quando acionado “se utiliza de um significado público da pintura para fortalecer, ou amplificar uma parte dele que já está estabelecida”¹². Isso dá ao modo da apropriação um aspecto “inerentemente instrumental”¹³ que o modo da textualidade não possui. A textualidade aplica novos conteúdos a uma pintura, segundo a visão e consideração do artista sobre a referência utilizada, já a apropriação faz o mesmo exercício, mas com um adendo de base histórica de imagens e temas para reforçar novos significados.

¹¹ *Ibid.*, p.189.

¹² *Ibid.*, p.190.

¹³ *Ibid.*, p.190.

1.6 Exemplificação

Com intuito de esclarecer definitivamente os conceitos sobre esses dois modos de atribuição de conteúdos às pinturas e sua utilização prática, Wölheim apresenta o exame de algumas obras dentro da história da arte e deixa claros os métodos de aplicação da textualidade e da apropriação. O autor analisa algumas obras do pintor francês Nicolas Poussin no período da sua primeira estadia em Roma (1624–1640) e discorre sobre a utilização dos dois modos. As exemplificações de Wölheim contêm, acima de tudo, uma forte análise iconográfica e contextualização sobre os momentos nos quais as obras foram produzidas (apresentarei alguns desses exemplos de uma maneira mais concisa em prol da dinâmica do ritmo do texto).

Primeiramente, o autor analisa uma pintura do Poussin, datada de 1629, “Rinaldo e Armida”, no qual o pintor usa como base o texto “Jerusalém libertada” de Torquato Tasso. Nessa pintura, Poussin apresenta a situação na qual Armida, uma feiticeira pagã, imbuída do assassinio de Rinaldo, um cavaleiro cristão, vacila e não completa sua tarefa devido à estupenda beleza do rapaz.



Figura 1: Nicolas Poussin. "Rinaldo e Armida" - 1629
Óleo sobre tela. 80 x 107 cm - Dulwich Picture Gallery, Londres.

Esse episódio trata sobre a perene luta e eventual triunfo da razão sobre o desejo, e Poussin, munido dessas informações, cria uma obra que se utiliza da textualidade para deixar claro o cerne dessa vitória. A figura masculina representa a razão e a feminina, a lascívia. A vitória se dá pela impossibilidade da personagem de Armida sobrepujar a de Rinaldo, tirando sua vida. Poussin, porém mostra à sua maneira, por meio da estruturação imagética da pintura, como enxerga esse triunfo. A beleza fulgurante de Rinaldo tem um alto teor erótico e sensual e isso é o fator essencial para conter o ato de Armida. Assim o pintor demonstra que, em sua opinião, para vencer a batalha contra o desejo, a razão deve se apoiar e se fortalecer por meio de alguns recursos presentes naquele¹⁴. Dessa maneira, o modo da textualidade é aplicado de uma forma adequada, pois além de se utilizar de um texto e associá-lo como conteúdo à sua pintura, Poussin

¹⁴ "Para Poussin, a derrota do desejo pela razão é entendida como uma vitória de uma espécie de desejo sobre o outro." WÖLLHEIM, R. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac & Naif/ 2002, p.197.

imprime a sua concepção e entendimento sobre esse texto e deixa isso claro para o público.

Outro exemplo dado por Wöllheim parte de diferente obra do mesmo artista. A tela “Céfalo e Aurora” trata do mesmo tema da pintura aqui já apresentada, que é o conflito moral do embate entre a razão e o desejo e a ocasional vitória da razão. Entretanto, nessa pintura, baseada no texto “As Metamorfoses” de Ovídio, Poussin lança mão tanto da prática da textualidade quanto da apropriação, fazendo com que as duas se coadunem na acepção de conteúdos à obra. Essa pintura é posterior à feitura de “Rinaldo e Armida” e apresenta a situação na qual Aurora, a deusa do alvorecer, tenta seduzir Céfalo, um jovem mortal, que é perdidamente apaixonado pela sua esposa, também mortal, Prócris.



Figura 2: Nicolas Poussin. Céfalo e Aurora - 1631-33.
Óleo sobre tela. 96,5 x 130,5 cm - National Gallery, Londres.

A personagem de Céfalo tenta convulsivamente se desvencilhar do abraço de Aurora, e Poussin nos mostra com a mesma baliza utilizada no outro trabalho, que a razão necessita partilhar um pouco de reminiscências do desejo, para que

vença o próprio desejo. Céfalos assim empreende sua fuga dos braços da deusa, negando o desejo dela frente à afirmação do desejo pela sua esposa, e o pintor nos deixa claro, por meio da construção da imagem como um todo, que essa escapada será realizada dentro da história. Esse texto, tal qual o outro, é incluído como conteúdo da pintura e Poussin nos mostra claramente sua maneira de pensar conforme o tema, realizando assim o modo da textualidade. A diferença dessa obra, porém, é que além da textualidade, ela ainda contém o uso do modo da apropriação em dois momentos.

Para deixar claro o ato de Céfalos de obliterar os desejos de Aurora frente a seus desejos pela esposa Prócris, o pintor nos apresenta uma ação que não está presente no texto original: o cupido que exhibe frente ao olhar de Céfalos um retrato de sua amada Prócris, a fim de concretizar uma imagem mental desta e afastar o rapaz da lascívia da deusa. Poussin se apropria dessa imagem por meio de um quadro do pintor Peter Paul Rubens chamado “O oferecimento do retrato a Henrique IV”, no qual vemos Hímen e cupido oferecendo ao rei Henrique IV um retrato de uma jovem princesa prometida a ele. Poussin teve a oportunidade de ver esse quadro pessoalmente à época, pois estava trabalhando na mesma cidade (Luxemburgo) na qual a obra estava exposta.



Figura 3: Peter Paul Rubens. O oferecimento do retrato a Henrique IV - 1625. Óleo sobre tela. 394 x 295 cm - Louvre. Paris.

Poussin se apropria da imagem do menino apresentando o retrato, mas acima de tudo, se apropria dessa imagem como um artifício do qual Rubens lançou mão para resolver uma questão narrativa em sua pintura.



Figura 3a: Peter Paul Rubens. O oferecimento do retrato a Henrique IV (**detalhe**) - 1625. Óleo sobre tela. 394 x 295 cm - Louvre. Paris.

Outra apropriação presente nessa pintura vem da utilização de uma pintura de Ticiano como base. A tela “Baco e Ariadne”, na época, estava exposta em Roma, cidade na qual Poussin passou dezesseis anos vivendo e trabalhando, e empresta ao pintor a figura de Baco pulando da carruagem para encontrar Ariadne.

Poussin se apropria dessa imagem para reiterar o contexto do ímpeto de Céfalos em não trair seus sentimentos fortes e verdadeiros por Prócris, tal qual o impetuoso Baco, que salta decidido da carruagem para acabar nos braços de sua amada Ariadne. Esses dois momentos se caracterizam como apropriações, pois Poussin utiliza as histórias contidas nas imagens apropriadas para enfatizar as características presentes na própria obra, deixando clara a importância das referências dentro de sua pintura.

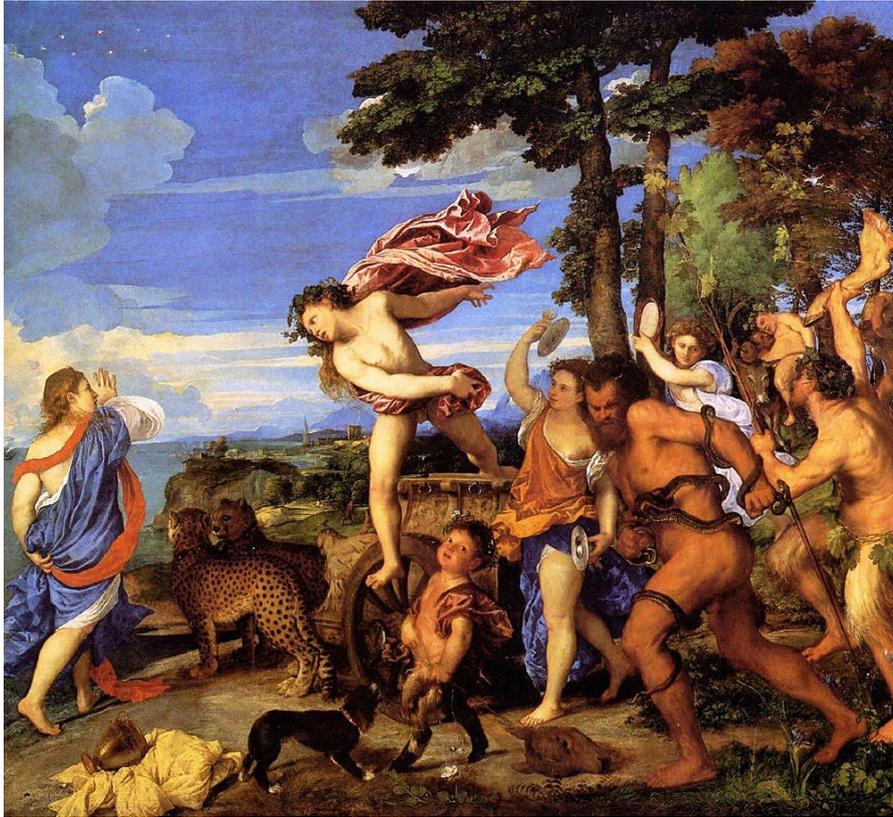


Figura 4: Ticiano. Baco e Ariadne - 1522-23.
Óleo sobre tela. 175 x 190 cm - National Gallery, Londres.

Por meio de exemplificações como essas, Wöllheim disserta sobre a aplicação dos dois modos, segundo sua corrente teórica, e nos mostra a possibilidade de efetivação destes em pinturas ao longo da história da arte.

Porém, uma reflexão pontuada se faz necessária antes da passagem para a análise do processo de apropriação, tal qual dissertada por Arthur C. Danto.

1.7 Reflexões pré-modernas

No livro 'A pintura como arte', Richard Wöllheim analisa, por intermédio de pinturas, como as aqui exemplificadas, uma produção artística que ocorre consideravelmente antes do acontecimento do modernismo, como corrente artística e de pensamento. Essas obras avaliadas pelo autor são inseridas em períodos nos quais a produção de uma pintura estava diretamente relacionada a

efetivar ou abalizar uma fala por intermédio de referências literárias ou da história da arte, que eram reiteradas e supracitadas nas obras realizadas pelos artistas.

Wöllheim, então, reflete acerca de uma produção artística que está plenamente inserida na história da arte e a utiliza como possibilidade para a construção de um tipo retórico de pintura, que contém e disserta sobre um discurso. As referências utilizadas para a construção dessas pinturas também estão maçicamente inseridas na história da arte¹⁵.

Porém, após o modernismo, existiram cismas que retiraram as produções artísticas dessas instâncias direcionadas e abriram novos caminhos e bases para o exercício artístico. É exatamente nesse novo momento histórico que Danto loca seu discurso.

1.8 Possibilidades pós-modernas

Outra maneira de refletir acerca da apropriação como método é apresentada por Arthur C. Danto, autor norte americano, que estrutura um conceito sobre o método da apropriação, associando essa prática ao período pós-moderno e às correntes e produções artísticas realizadas após a década de 70.

1.8.1 O fim da história da arte

Danto disserta sobre a prática da apropriação, inserindo-a em um contexto contemporâneo que extrapola a pintura, associando-a a novas mídias e linguagens artísticas e trazendo para a prática uma discussão estrutural acerca da importância na multifacetação e inserção de referências nas peças artísticas. Para iniciar as ponderações acerca da prática da apropriação e das práticas pós-modernas, o ponto principal da fala de Danto parte da ideia de que a história da arte teve um término. Esse fim, ou morte da história da arte, ao qual Danto se

¹⁵ A *apropriação*, segundo Wöllheim, é um modo que traz para as obras referências estritamente oriundas da história da arte. Por mais que o autor cite a textualidade como outro modo que atribui às pinturas conteúdos de contextos diversos, estes ainda estão ligados a assuntos pertencentes à história da arte, como temas referentes à literatura e à religião.

refere deve ser tratado como o fim de uma estruturação de pensamento e catalogação de períodos históricos a partir de narrativas mestras, que davam o aval a outras narrativas que as seguiam de maneira cronológica, gradativa e sistemática, que funcionam plenamente apenas figurando nos livros educativos de arte, defendendo a ideia errônea de progressão. Da mesma maneira que o modelo que formata movimentos artísticos como grupos hegemônicos de artistas que dominam determinadas épocas em certos locais e que tem a obrigação de se contrapor às manifestações artísticas que se sucederam, negando os ideais de produção artística aplicados anteriormente, mas sempre desenvolvendo tanto as reflexões quanto as práticas artísticas frente a seus antecessores.

O Modernismo e as vanguardas das primeiras décadas do século XX começaram a desestruturar essas teses¹⁶, que ruíram completamente com o advento do mundo contemporâneo, associado às criações artístico-culturais, que deram início ao período pós-moderno.

Segundo Danto, a arte contemporânea realizada após a década de 70 - aliada à ideia de morte da arte – direciona os artistas e a crítica da arte para uma reflexão sobre os meios e as linguagens com as quais a arte vem sendo produzida e o porquê da utilização de elementos pré-existentes. As propostas colocadas pelo modernismo foram essenciais para a mudança de pensamento sobre a arte e, principalmente, sobre a produção de arte. As vanguardas do século XX foram além da pura representação mimética e aproximaram a arte do cotidiano e da experiência. Essas vanguardas, associadas ao modernismo, criaram uma linha de pensamento que desemboca na atual era de produção artística, na qual Danto diz não haver mais limites históricos capazes de cercar a obra de arte.

Não há mais uma direção única. Na verdade, não há mais direção. E foi isso que pretendi dizer com o “fim da arte” (...) Não que a arte morreu ou que os pintores deixaram de pintar, mas sim que a história da arte estruturada narrativamente chegara ao fim.¹⁷

¹⁶ Como veremos em Greenberg, no Capítulo 2 dessa dissertação.

¹⁷ DANTO, Arthur C. *Após o fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. 1ª. Ed, São Paulo: Odysseus, 2006, p.139.

Essa ausência de limites históricos presente no contexto artístico fez com que a filosofia da arte fosse pressionada a ser condizente com a reflexão feita sobre os paradigmas que eram quebrados e as novas maneiras com as quais a arte apresentava seus conteúdos, fazendo com que, segundo Danto, houvesse um avanço nas especulações da filosofia da arte.

Essas especulações liberaram a arte para trilhar percursos diversos, os quais a filosofia da arte seria responsável por descrever e tentar compreender.

Quando a questão é trazida à consciência num certo momento do desdobramento histórico da arte, atinge-se um novo nível de consciência filosófica. E isso significa duas coisas: em primeiro lugar, que, tendo se alcançado a esse nível de consciência, a arte deixa de ter responsabilidade pela sua definição filosófica. Essa é antes a tarefa dos filósofos da arte. Em segundo lugar, significa que não há uma aparência específica a ser assumida pelas obras de arte, uma vez a definição filosófica da arte deve ser compatível com todo e qualquer tipo e regra de arte (...)¹⁸

1.8.2 Liberdade e pós-modernidade como panorama artístico

A partir do momento em que a arte conquistou essa liberdade, começou a se definir o panorama atual, o pós-moderno, sem regras ou leis, sem movimentos que legitimem narrativas, sem contextos com ideias evolutivas e sequenciadas, questionando, acima de tudo, as maneiras de se produzir arte e questões básicas, como a originalidade de um artista ao produzir determinada obra.

Dessa maneira, com os novos motes, subsídios e percursos artísticos a serem constituídos e efetivados por parte dos artistas, Danto mostra que a apropriação é uma linha produtiva fortemente marcada na arte contemporânea após a década de 70 e se utiliza de períodos históricos e de outras referências imagéticas, conceituais e contextuais¹⁹ a fim de realizar novas obras. A história da arte funciona como uma extensa biblioteca de referências para os artistas contemporâneos. Danto chega a citar nomes, como Sigmar Polke, Gerhardt

¹⁸ *Ibid.*, p.41.

¹⁹ Diferentemente de Wöllheim, o significado do termo “contexto” para Danto é o usual encontrado no dicionário.

Richter, entre outros, que representam bem o período histórico no qual a arte vive atualmente, em que o artista pode oscilar entre várias temáticas de produção.

Os artistas possuíam toda a herança da história da arte com a qual trabalhar, inclusive a história da *avant garde*, que colocou à disposição do artista as fantásticas possibilidades que a *avant garde* havia desenvolvido e que o modernismo tudo fez para reprimir. A meu ver, a principal contribuição artística da década (70) foi o surgimento da imagem apropriada – a apropriação de imagens com sentido e identidade estabelecidos conferindo-lhes um sentido e identidade novos.²⁰

A produção artística pós-histórica – sendo promulgada com novos ímpetus frente aos conceitos e práticas dos movimentos artísticos e acontecendo após o final da necessidade de estruturação dos mesmos – assinala a apropriação como um método efetivo a ser utilizado pelos artistas e faz com que a estética presente nesses trabalhos seja pensada, refletida e avaliada pelos críticos e filósofos da arte.

Essas imagens e obras passam a ter características diversas, compondo uma multifacetação de estruturas visuais no campo das artes. Nesse ínterim, a apropriação como atividade artística fica muito marcada a partir da *pop art*, quando Andy Warhol atribui novos significados a objetos cotidianos os colocando dentro das galerias e museus, ou quando faz um tangenciamento entre o mundo dos ícones populares e o mundo das artes visuais.

Parece-me agora que parte da imensa popularidade da *pop art* reside no fato de que ela transfigurou coisas ou tipos de coisas que significavam muito para as pessoas, alçando-as à condição de temas da arte elevada.²¹

Assim, se temos a *pop art* como o início da apropriação com elementos e postura pós-moderna, é possível apontar como auge dessa prática grande parte da obra do artista inglês Damien Hirst, quando utiliza animais imersos em formol e

²⁰ DANTO, Arthur C. *Após o fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. 1ª. Ed, São Paulo: Odysseus, 2006, p.19.

²¹ *Ibid.*, p.143.

outros elementos híbridos e permeados de contextos externos ao mundo da arte em suas obras. Obras essas que são realizadas por ajudantes ou empresas terceirizadas na maior parte das vezes, não tendo partido da mão do artista e sim do seu intelecto, das suas ideias.

Essas possibilidades artísticas não são mais do que a concretização e aplicação da imensa contribuição filosófica da década de 1960 à autocompreensão da arte; que as obras podem ser imaginadas, ou de fato produzidas, que se pareçam exatamente com meras coisas reais, que não tem nenhuma pretensão à condição de arte, justamente porque essa condição impossibilita a definição de obras de arte com base em certas propriedades visuais que elas possam ter. Não há nenhuma limitação *a priori* de como as obras de arte devem parecer – elas podem assumir a aparência de qualquer coisa.²²

Visto isso, temos duas concepções diferentes sobre o termo apropriação e sobre as práticas a partir dele. A teoria de Wöllheim, ligada a história por movimentos pré-modernos, atribui mais um ponto (textualidade) aos conceitos referentes ao método. Já Danto, preconizando uma ruptura pós-moderna com a história da arte, avalia o exercício da apropriação locado em um momento pós-histórico, aonde a produção artística força as barreiras e eclode para a utilização de referências, motes e assuntos que se encontram fora da história da arte, associando assim, o termo apropriação a uma faceta contemporânea desse método, que permeia as possibilidades plurais da arte realizada no período atual.

1.9 Apropriação, textualidade e o momento contemporâneo

Nesse sentido, postulo que a estrutura da minha produção em pintura converge pontos associados às duas correntes teóricas, tanto a de Wöllheim quanto a de Danto.

Essas ideias apresentadas por Danto, calcadas no presente período da produção artística e associadas ao exercício da apropriação, fazem com que a

²² *Ibid.*, p.19.

minha utilização dos modos de atribuição de conteúdo (tanto da apropriação quanto a da textualidade) segundo Wöllheim, adquiram um sentido mais particular, ou seja, um sentido contemporâneo.

A apropriação, a partir do parecer de Danto, é apresentada como uma prática que transcende as bordas referenciais da história da arte e rumo em direção a alusões oriundas de outros campos e conjunturas diversas.

Então, no que tange aos princípios de Wöllheim, dessa maneira particular e contemporânea (a partir de Danto), utilizo o modo da textualidade e o da apropriação para produzir meus trabalhos, a partir do momento em que faço a coleta de fotos pela internet ou em revistas de moda e comportamento, (que compõem a base das imagens presentes nos trabalhos) e trago assim informações oriundas de outros contextos, (que nesse sentido, estão completamente fora da história da arte). Assim estou apresentando e utilizando o modo da textualidade.

Já a questão da apropriação, também nos termos de Wöllheim, é utilizada quando exposto - por estes contextos diversos - as reflexões, ideias e direcionamentos que pretendo enaltecer nas pinturas. As fotos utilizadas como base para as obras estão carregadas de textos e exaltam o senso dinâmico, como influências diversas sendo assumidas nas pinturas e aguçando a participação do espectador. Dessa maneira, tal qual explana o autor, o modo da apropriação funciona conjuntamente com o da textualidade a fim de criar uma espécie de artifício que traga o espectador para o entendimento da obra.

A reflexão de Danto, que trata a apropriação como um exercício contemporâneo, abaliza a prática de utilizar tanto de outros contextos para coletar imagens e frutificar ideias, quanto à possibilidade de utilizar e assumir a história da arte como uma grande biblioteca cheia de referências a serem exploradas. Aproprio-me tanto das fotos pinçadas na internet, quanto do parecer técnico de outros artistas que me influenciam diretamente, para construir as minhas pinturas, literalmente, como uma colcha de retalhos de citações diversas que são passadas para o público por intermédio de minhas reflexões e escolhas.

Uma reflexão mais direcionada acerca das teorias aqui apresentadas e uma análise mais aprofundada das possíveis associações e tangenciamentos dessas com a minha produção em pintura serão estabelecidas no Capítulo 4 da dissertação.

O uso de tecidos previamente estampados – como citado no início do capítulo – para construir o fundo das telas entram nas mesmas categorias de apropriação e textualidade e compõe um segundo momento da avaliação acerca do signo na minha produção em pintura. As manchas industrialmente realizadas, que criam padrões, fazem parte de um texto que é associado à obra e que pretende rivalizar, contrastar e se opor às manchas feitas manualmente por meio das pinceladas.

Porém, o contexto e significações que o tecido estampado pode trazer às minha pintura apontam para outro tipo de discussão, que é abordada no segundo capítulo, ainda inserido nos temas da apropriação ou do signo, segundo meus direcionamentos.

CAPÍTULO 2

CHITAS E *KITSCH*

A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un
espejo;
el arte debe ser como ese espejo
Que nos revela nuestra propia cara.

Jorge Luis Borges

Quando, nesta dissertação, me proponho à tarefa de associar significados às minhas pinturas por intermédio da prática da apropriação e da textualidade, não posso tratar somente dos sentidos que são adjuntos a elas pelo meu exercício ativo, ou simplesmente conceituar e teorizar apenas as minhas pontuações à revelia de algumas associações que são feitas entre meu trabalho e outras conjunturas e contextos. Esses contextos diversos, que aparecem associados às minhas pinturas, certas vezes, não necessariamente, são de minha escolha. Por meio das teorizações de Wöllheim, deixei claro que conteúdos e significados são associados a uma pintura mediante a disposição mental do artista sendo uma etapa do processo integral de comunicação da arte, e o entendimento destes pelo público a outra, o que completa uma espécie de circuito de ativação e entendimento de uma mensagem dentro de uma obra de arte. Desta maneira tenho que considerar alguns assuntos que vez ou outra surgem e orbitam em torno do meu trabalho suscitados por parte do público participante, para que este circuito de proposição de significados e entendimento se complete.

Um assunto contextual, que recorrentemente aparece associado ao meu trabalho, de maneira forte e efetiva, é em relação ao termo *kitsch*. Ao me

apropriar de tecidos estampados (popularmente conhecidos como chita) para construir a base (fundo) das telas, tento enaltecer um tipo de embate visual entre os padrões impressos industrialmente e as marcas feitas manualmente com pincel e tinta. Assim, a partir do uso desses materiais como fundo de tela, acabo trazendo para as pinturas alguns textos gerados por meio dos temas e tópicos apresentados por esses tecidos, suas estampas e utilizações usuais. Esse pano, além de ser vendido por valores muito baixos, é empregado na confecção de vários objetos de apelo popular, desde almofadas a estandartes de festas juninas e toalhas de mesa de cantinas. Esse apelo popular proporcionado pelo material acaba se coadunando às intenções das pinturas como uma referência textual que suscita ligações teóricas delas com a cultura de massa.

Uma das comparações possíveis entre a arte popular e a erudita faz menção a certas produções oriundas da cultura de massa como algo de mau gosto, barato, de fácil entendimento e acesso – contexto que rapidamente ganha como sinônimo a denominação *kitsch*. Porém, a aplicação do termo a partir dessas aproximações acontece, na maioria das vezes, de maneira frívola e precipitada.

Neste capítulo, ainda me mantendo dentro das questões acerca do signo (ou análise do conteúdo nas pinturas), discuto, por meio da teorização de Abraham Moles, Nikolaus Pevsner, Umberto Eco, Clement Greenberg e Michel de Certeau, quais são as aproximações de significado e utilização para o verbete *kitsch*. Moles nos apresenta uma visão mais sociológica e histórica do termo, juntamente com Pevsner que reflete sobre a sociedade industrial do século XIX e as artes; Eco avalia a prática *kitsch* associada às produções culturais como um todo e Greenberg constrói um paralelo de comparação entre a questão da produção artística popular versus os ímpetus criativos da vanguarda. A partir dos quatro primeiros autores, analiso as efetivas justaposições entre o *kitsch* e a cultura de massa e, por intermédio de Michel de Certeau, finalizo a reflexão acerca destes conceitos e do signo nas pinturas, adentrando uma definição mais subjetiva, e suas associações com minha produção prática.

2.1 O conceito universal de *kitsch*

Recorrentemente dentro da universidade – em alguns cursos como, por exemplo, artes ou comunicação – em conversas corriqueiras ou teorizações que tratam de manifestações artísticas populares, o termo *kitsch* é trazido à tona associado com a questão do mau gosto. Este é meu ponto de partida para a discussão acerca do assunto, pois essa definição é a mais utilizada em debates sobre o tema.

O autor francês Abraham Moles dedica uma publicação inteira ao assunto. Em seu livro “O *Kitsch*”, Moles busca esmiuçar várias possibilidades conexas a esse termo e suas eventuais manifestações. Acima de tudo, Moles pontua sua fala utilizando, além do fator lúdico e explicativo em torno do assunto, um alto teor de perene defesa ideológica em torno do tema e logo no primeiro parágrafo já lança mão de uma conceituação acerca do termo:

Trata-se de um conceito universal, familiar, importante, que corresponde, em primeiro lugar, a uma época da gênese estética, a um estilo marcado pela ausência de estilo, a uma função de conforto acrescentada às funções tradicionais, ao supérfluo do progresso.²³

Este fragmento, por mais ambíguo²⁴ e subjetivo que seja, direciona alguns caminhos que serão seguidos pelo autor em suas tentativas de definição do *kitsch*.

O surgimento do termo *kitsch* no sentido moderno, segundo Moles, é associado à Alemanha, mais precisamente à Munique, em meados de 1860. *Kitschen*, uma palavra bem conhecida na região sul do país e significa ‘atrapalhar’, mas pode ter como expressão idiomática um significado mais particular: criar novos móveis a partir de velhas matrizes. *Verkitschen*, outra palavra associada à gênese do termo, significa trapacear, receptar, “vender

²³ MOLES, Abraham. *O Kitsch: a arte da felicidade*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.10.

²⁴ O autor nos apresenta dois paradoxos: ao dizer que o conceito é simultaneamente “universal e familiar”, e que é “um estilo marcado pela ausência de estilo”

alguma coisa em lugar do que havia sido combinado”²⁵. Moles defende que, desde sua concepção, o assunto já vem carregado de aspectos pejorativos e que por meio da associação com essas palavras alemãs o termo fica permeado de um contexto de inautenticidade, o que distancia as manifestações *kitsch* de produções culturais que possam ser originais ou ter uma legitimidade aparente. Essa definição de Moles é bem particular e difere em determinados sentidos da explanação que Umberto Eco apresenta sobre o surgimento do tema, como veremos em outro momento no texto.

2.2 O *kitsch* e a sociedade de consumo

Para o entendimento dessas manifestações artísticas e para o distanciamento acerca da ideia de uma cultura que seria considerada ilegítima, o autor propõe que a investigação sobre o que compõe o *kitsch* deve partir da época do surgimento do termo e caminhar rumo ao período *pós-moderno* por meio de averiguação baseada primordialmente no sentido sociológico e econômico.

A partir da segunda metade do século XIX, a reflexão e o contato do homem com o que ele entendia como cultura mudou consideravelmente. Suas manifestações a partir deste tema, conseqüentemente, também mudaram. As produções manuais e o espaço do sujeito enquanto artesão, dentro da sociedade, foram gradativamente solapados pela grande indústria. A sociedade burguesa, constituída após a revolução industrial e aquecida pela migração dos habitantes do campo para as cidades (fazendo assim surgir as grandes metrópoles), fez nascer práticas mercantis até então nunca vistas com determinada força e densidade.

O indivíduo e a sociedade na qual vive, adquiriu outros tipos de inter-relação. Um novo tipo de diálogo e novos costumes foram estabelecidos entre o ser e seu meio, este ciclo passa a ser ajustado pela relação do sujeito com os

²⁵ MOLES, Abraham. *O Kitsch: a arte da felicidade*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.10.

produtos que ele consome. O homem passou a se relacionar com seu tempo e com seu ambiente por meio dos objetos e dos bens de consumo de uma maneira estreita e dependente.

A cultura que se conhecia até então, permeada por produções influenciadas pela ciência, pela história natural e outras manifestações oriundas do conhecimento e da pesquisa do ser humano, foi sendo substituída em determinada instância por um ambiente artificial com bens e serviços tomando o primeiro plano na construção das sociedades modernas. Estes são produtos e objetos pensados pelos homens e que os refletem, mas que agora representam as facetas de construção de identidade das novas sociedades “a forma do prato ou da mesa é a própria expressão da sociedade”²⁶. Os objetos adquirem uma codificação e linguajar próprios de signos e significados associados a eles, e estabelecem uma nova maneira de comunicação com novas formatações de mensagens.

2.3 Artes industriais e artes decorativas

O autor inglês Nikolaus Pevsner, em seu livro “Academias de arte”, avalia o surgimento e desenvolvimento das escolas de arte, a partir do período do renascimento, e acaba tangenciando o mote da industrialização europeia em meados do século XIX²⁷, fazendo uma análise direcionada acerca das influências dessa industrialização sobre a produção artística à época.

O autor aponta que, no início do século XVIII, na Europa, o ensino das artes era dividido entre algumas academias de arte, as guildas (associação de artesão do mesmo ramo que exerciam a mesma atividade profissional) e ateliês de mestres de ofício, onde os estudantes podiam ter contato com técnicas direcionadas de artesanato, como tapeçaria, manufaturas em porcelana e ourivesaria. Fora as academias de arte, que ainda eram manifestações incipientes

²⁶ *Ibid.*, p.13.

²⁷ Período apontado, tanto por Moles quanto por Eco, para o eventual surgimento do *kitsch* como fenômeno.

na Europa no início do século XVIII, as oficinas e guildas, que direcionavam o ensino artístico para um tipo de conhecimento mais técnico, existiam desde épocas antes do renascimento.

A partir do ano de 1750, acontece uma “repentina proliferação das academias e escolas de arte (...) principalmente, ou exclusivamente, para atender interesses comerciais”²⁸, pois havia um empenho em aperfeiçoar a técnica dos artesãos, inserindo-os em um ambiente acadêmico. Esse ímpeto não se concretizou e acabou por distanciar ainda mais, em dois círculos, os artistas dos artesãos. Esta contenda entre arte e artesanato foi promulgada até o início do século XIX quando os processos industriais, já bem desenvolvidos, acabaram por criar um contexto em que este distanciamento se torna um cisma, que acaba por cooptar os artesãos para outro circuito industrial com novos paradigmas e exigências.

(...) os primórdios da mecanização acabam por matar o artesanato. Inventaram-se máquinas para imitar os gestos que compunham a dignidade do trabalho manual, só o que contava era a velocidade, e os fabricantes geralmente não tinham nenhuma outra ambição senão a de aumentar os lucros – lucros que, por sinal, deviam parecer fabulosos para um homem ainda educado nas tradições de ateliê.²⁹

Nesse contexto europeu pós-revolução industrial, temos a segmentação entre ambientes de ensino direcionados para interesses diversos e a segmentação da arte entre: belas artes e artes decorativas de um lado e no oposto artes aplicadas e artes industriais. O público, por conseguinte, vai sendo compelido a fazer escolhas polarizadas e se distanciando da arte decorativa e do ambiente de museus e galerias. Essa divisão é apenas uma etapa de um processo que ficaria totalmente claro algumas décadas depois, quando as artes industriais arregimentavam cada vez mais público (massa), e a dita arte decorativa servia às camadas de menor número, incluindo as elites. Esse cenário compõe a gênese da formatação de um sentimento de encontro, identificação e

²⁸ PEVSNER, Nikolaus. *Academias e arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.287.

²⁹ *Ibid.*, p.289.

pertencimento, que segundo Moles, o indivíduo começa a ter pelos objetos que os cercam.

Cerca de cem anos depois, a partir da segunda metade do século XX, a mecanização venceu completamente a corrida contra o artesanal, e detém o monopólio técnico dentro das sociedades já completamente industrializadas. O consumo passou a figurar como principal atividade dentro do cotidiano do homem moderno, e futuramente pós-moderno, e este cenário artificial de plástico e vidro que qualifica a objetificação da sociedade em várias instâncias é o novo rumo a ser seguido.

Dentro deste novo panorama atribuído socialmente, temos novas relações sendo promulgadas entre os indivíduos e os produtos, e novas relações entre as produções culturais e o comércio, a arte e o artesanato, visto que imersa nessas situações, a Europa assiste um processo dinâmico de industrialização de suas cidades. Tudo isto leva ao surgimento de novas concepções das relações sociais como um todo e muda a cara do continente, e, conseqüentemente, de suas produções artísticas.

2.4 O estilo de vida *kitsch*

Neste panorama histórico e sociológico de ascensão e sedimentação da cultura burguesa é que Moles insere o *kitsch*. Mais do que uma gama de objetos, uma manifestação artística ou um estilo, o autor defende que o *kitsch* inserido nas sociedades contemporâneas é uma atitude, um estilo de vida que transcende os suportes e que se revela como um “estado de espírito”³⁰, que eventualmente pode ser cristalizado em objetos e produções culturais. O *kitsch* como uma “secreção artística derivada da venda dos produtos de uma sociedade em grandes lojas”³¹ estará sempre associado à arte, mas sempre obedecendo e sendo colocado em situações gradativas de valoração frente a esta. Tal associação é inevitável e perene, segundo o autor, pois o *kitsch* lida com a

³⁰ MOLES, Abraham. O Kitsch: a arte da felicidade. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.11.

³¹ *Ibid.*, p.10.

criação e veiculação de objetos dentro de uma determinada sociedade, conceito que é amplamente seguido e pode ser associado com a produção de objetos de arte.

Dentro dessa argumentação, Moles sobrepõe várias conceituações acerca do *kitsch*, a fim de clarear o máximo possível todas as instâncias do que pode vir a ser a experiência dessa manifestação e a sua relação com o que se entendia por arte até então. O cerne para o entendimento disso, porém, é a aceitação das novas relações entre o homem e as coisas, atribuídas pela sociedade a partir do século XIX. O autor defende que o consumo sempre foi parte estrutural das civilizações, mas que a partir deste período tomou outra dimensão se apresentando como um fator imprescindível na convivência cotidiana do homem.

O fenômeno *Kitsch* baseia-se em uma civilização consumidora que produz para consumir e cria para produzir, em um ciclo cultural onde a noção fundamental é a da aceleração. Digamos que o *homem consumidor* está ligado aos elementos materiais de seu ambiente e que o valor de todas as coisas altera-se em virtude dessa sujeição.³²

A atitude *kitsch* então, segundo Moles, é a maneira com a qual o indivíduo se relaciona com um quadro material de objetos pertencentes ao seu cotidiano, o que faz com que este crie uma sensação de pertencimento com o seu ambiente. Esta afinidade, porém, baseada na mediação entre o homem e seu ambiente pelos objetos, produz uma ideia de relação estável, mas que se mantém baseada em produtos efêmeros.

Este mapa material transcende a composição dos produtos como meros objetos e “promove a ideia de bens e serviços consumíveis assim como a própria cultura”. O objeto de consumo é impregnado da cultura do seu meio. O homem não mais compra simplesmente um produto e sim o que o contexto deste pode lhe proporcionar, a mensagem é amalgamada ao objeto. A prática do consumo adquire outros valores e o ato da compra “é muito mais do que uma simples

³² *Ibid.*, p.21.

aquisição pela qual o homem pretende inscrever-se no eterno”³³. Consumir é exercer uma função dentro de uma sociedade e, conseqüentemente, garantir o seu lugar nas principais estruturas dela. “Consumir é a nova alegria das massas, consome-se Mozart, museus, sol, consome-se as Ilhas Canárias (...)”³⁴.

Dentro desta perspectiva apresentada por Moles, a função do objeto perde seu lugar em primeiro plano e passa a ser um detalhe. Antes de tudo, a aquisição de um produto é guiada por escolhas que ultrapassam sua funcionalidade e vão em direção de uma representação que este pode revelar em determinados contextos. Esta análise universalizada do *kitsch* pelo autor francês nos dá uma ideia mais bem estruturada dos contextos inseridos e despertados por este fenômeno, que o próprio Moles defende ser um estilo de vida.

Esta análise universalizada remete a outros campos que são tocados pela marca da atitude *kitsch*, e durante todo o percurso do livro, o autor se predispõe a associar os resultados desse estilo de vida a várias instâncias do cotidiano contemporâneo em um recorte de análise sociológica. Entretanto, isso faz com que Moles se distancie da reflexão aprofundada entre o *kitsch* e a arte propriamente dita, e sobre como esse fenômeno tem semelhanças ou disparidades com o que a sociedade conhecia como arte até meados do século XIX e qual o entrosamento dessa relação entre homem, consumo e arte no auge do período *pós-moderno*.

2.5 As estampas e a sociedade de consumo

Esta atitude *kitsch*, como estilo de vida que enaltece a efemeridade e o consumo, suscitada por Moles, é incluída nas minhas pinturas como uma referência que pode ser traduzida pelo modo exemplificado por Wöllheim como textualidade. Isso acaba por diminuir a distância entre as minhas pinturas e o público fruidor. Por meio dos tecidos apropriados para a formatação das telas, nas quais figuram estamparias com manchas de pele de onça, zebra ou das araras

³³ *Ibid.*, p.24.

³⁴ *Ibid.*, p.24.

flutuando sobre coqueiros, grande parte das pessoas cria uma identificação e aproximação das suas vidas com as pinturas e das pinturas com um produto. Isso ocorre exatamente pelo fato dos tecidos estampados aparecerem em vários locais diferentes, desde as lojas populares de tecido às lojas requintadas de roupas sapatos e adereços, passando por lojas de móveis e afins, algo que é aplicado e aparece em várias camadas da sociedade consumista e que alcança diferentes tipos de pessoas.

Dentro dos assuntos abordados e suscitados pela minha produção em pintura, a apropriação e utilização desses tecidos estampados como fundo de tela, em um primeiro momento, servia somente para corroborar uma questão de estrutura estética a ser alcançada pelas pinturas: o embate entre as imagens coloridas, cheias de padrões e industrialmente realizadas e as manchas gestuais produzidas por mim ao construir as imagens que sobrepõem estes fundos. Porém, estes contextos trazidos pelos tecidos de utilização popular foram sendo conjugados às pinturas até um momento em que não pude mais negar a influência dessas questões sobre o *kitsch* no trabalho, e associei-as à pesquisa como mais um ponto conceitual e não apenas estético.

Existe uma reflexão sobre as pinturas virarem produtos e serem anexadas por um público à sua lista de consumíveis que se associa a estas reflexões de Moles. Como um primeiro fator da problemática *kitsch* associada ao meu trabalho que se liga aos fatores econômicos e sociológicos, trazidos pelo autor a partir dessa ponderação acerca da mudança de paradigma e relações entre o homem e os produtos. Porém, dentro dessas questões, temos outro ponto a ser discutido acerca da problemática *kitsch*, que é exatamente como isso se reflete em produções culturais mais amplas (e não apenas em produções de massa) e sobre sua veiculação em espaços institucionalizados (galerias, museus).

Umberto Eco nos auxilia, neste momento, por oferecer uma avaliação do *kitsch* como uma prática sempre vinculada a fenômenos artísticos, e por analisar meticulosamente as intersecções entre esses dois campos, que primeiramente se apresentam díspares, mas que podem participar da mesma prática cultural em determinados momentos.

2.6 Eco, o *kitsch* e o mau gosto

Em seu livro “Apocalípticos e Integrados”, o autor italiano Umberto Eco, tal qual Abraham Moles, inicia sua reflexão sobre o assunto fazendo uma incursão aos diversos significados que o termo *kitsch* pode apresentar, iniciando essas ponderações a partir dos significados estritos da palavra.

Eco nos apresenta mais duas definições acerca do vocábulo *kitsch*: uma referente à prática dos turistas norte-americanos ao frequentar Munique na segunda metade do século XIX³⁵, sedentos por adquirir quadros, mas não dispostos a pagar altos valores, pediam apenas os esboços (*sketch*). Isso poderia ser referido à significação do termo *kitsch* com uma analogia a objetos artísticos consumidos por compradores desejosos de facilidades financeiras e estéticas. O outro termo vem do verbo *kitschen*, que significa “tirar a lama da rua” e que mantém em sua órbita outra significação pejorativa da palavra.

Assim, por mais que se distanciem em suas conceituações e direcionamentos, tanto os significados apresentados por Moles quanto esses oferecidos por Eco se unem ao demonstrar uma forte associação do termo *kitsch* com práticas menores, carregadas de intenções escusas, que visam enganar e ludibriar³⁶.

Inicialmente, esses vários significados são aplicados pela indefinição de uma tradução estreita e direta da palavra criada originalmente em alemão, que o ponto de partida para a análise deste termo, segundo Eco, é associá-lo com o mau gosto. Por meio de uma expressão que não detém uma tradução direta e concisa, o autor italiano chega a outro vocábulo que traz em sua órbita várias

³⁵ Tanto Abraham Moles, quanto Umberto Eco trazem acepções sobre o termo *kitsch* oriundas da mesma região, na mesma época, porém com significações diferentes. Moles apresenta uma associação do *kitsch* com o verbo ‘atравancar’ (obstruir), já Eco assemelha com a categoria de esboço, um trabalho artístico não finalizado.

³⁶ Mesmo existindo diferenças entre os dois significados, eles ainda se tangenciam nessa acepção.

possibilidades de significação, como por exemplo, uma manifestação cultural de mau gosto como algo que demonstre “algumas desproporções patentes, a algo que parece fora do lugar: a gravata verde sobre um terno azul”³⁷. Esse exemplo, claramente, nos remete a um tipo de exagero que pauta a situação. Porém, “... o mau gosto é individuado como falta de medida, mas resta, em seguida, definir as regras dessa “medida”, e então nos damos conta de que elas variam de acordo com as épocas e civilizações”³⁸. Por meio dessa afirmação, o principal ponto a ser buscado nessa teorização é direcionar o discurso e considerar o que seria o mau gosto associado ao termo *kitsch* no universo das artes em determinado tempo, a fim de analisar as produções artísticas que participam dessa categoria e nomear o que as difere de outros tipos de produção cultural.

Eco defende que, se a medida existe no cerne do objeto, o exagero dessa medida é, primeiramente, histórico: aplicar um estilo estético em um período histórico ao qual este não pertence nem comunga de características estruturais – imitar um artista do século XVIII em pleno século XX – e circunstancial: colocar um objeto em um local inapropriado – esculturas com expressões de dor e lamúria figurando em um cemitério. Esse último exemplo, que faz a falta de medida ser circunstancial, segundo o autor é o que mais aproxima a situação para o conteúdo do problema (ou no caso de uma possível significação do que é *kitsch*, ou de uma associação desse termo com o mau gosto): direcionar por meio da criação artística e do contexto (o qual ela compõe) a reação e os sentimentos despertados em um determinado público, ao contrário de deixar esse espaço de fruição aberto para que as pessoas criem suas devidas conexões com a obra, e, a partir daí, manifestem respostas aos estímulos indicados de maneiras mais individuais.

A partir desses exemplos, Eco nos apresenta a primeira definição de *kitsch*, ou do mau gosto em arte, como uma “pré-fabricação e imposição de efeitos”³⁹. O *kitsch* se apresenta por meio de suas produções culturais como uma estratégia

³⁷ ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.69.

³⁸ *Ibid.*, p.70.

³⁹ *Ibid.*, p.70.

para "reforçar o estímulo sentimental"⁴⁰ de determinada peça, seja ela literária, visual, cênica ou musical. O *kitsch* como fenômeno alcança todas as áreas do fazer cultural, tendo como ímpeto menos a investigação e individualização do efeito do que a entrega de estilos prontos, reiterados e que apontam determinados efeitos sobre o público. Segundo o autor, o *kitsch* seria uma espécie de "mentira artística"⁴¹. Esse falseamento proporciona para o público uma atitude de sociedade de origem pequeno-burguesa que preza por afirmações sociais por meio da experiência com uma parcela da cultura que, na verdade, nada tem de inédita e se apresenta apenas como um embuste improvisado do que seria a imagem ou a peça original. Essa linha de pensamento apresenta o *kitsch* como uma forma mais rebuscada de uma cultura de massa, ou cultura de consumo, que busca se igualar a manifestações artísticas originais e genuínas.

Fazendo uma rápida análise da história da arte, Eco afirma que, durante alguns períodos, o fato de determinada arte provocar um efeito planejado e direto não a excluía do contexto do fazer artístico, como na Grécia, por exemplo, quando a música ou a tragédia eram feitas para provocar determinadas reações pré-planejadas no público. Em certas sociedades, a arte se fazia tão arraigada no cotidiano da civilização, que sua função se confundia com um leque de outras possibilidades: religiosas, eróticas, lúdicas... Mas, ainda assim, eram manifestações artísticas, embora fossem realizadas buscando (e impondo) determinados efeitos.

2.7 Kitsch e artifícios contemporâneos

Essa característica de geração de efeitos pré-fabricados em uma obra passa a ser determinada como *kitsch* em uma sociedade onde a arte não mais é vista como uma aglutinação de fatores técnicos responsáveis pela realização de atividades diversas⁴² – sociais, religiosas, bélicas... – mas sim, segundo o autor, como uma "forma de conhecimento realizada mediante uma formatividade com

⁴⁰ *Ibid.*, p.73.

⁴¹ *Ibid.*, p.73.

⁴² Noção de arte grega e medieval.

fim em si mesma, que permita uma contemplação desinteressada”⁴³. Nesse sentido, a arte inserida na sociedade pós-moderna vê criar-se em torno dela um circuito munido de várias camadas (sendo que a arte propriamente dita se encontra no centro), às quais se distanciam do núcleo e vão perdendo gradativamente as possibilidades de identificação como objeto de arte. Temos inúmeros contextos nos quais as invenções podem criar efeitos e soarem como produções culturais artísticas, mas que, na verdade, segundo Eco, são representações de uma *artisticidade*⁴⁴ que é proveniente de várias fontes, se realiza de numerosas maneiras, mas não se confunde com arte. Essa *artisticidade* nada mais é, na concepção do autor, que a criação de artifícios que são agregados a um objeto para que ele possa ser elevado à categoria de obra de arte. Esses artifícios podem ser estéticos, sensoriais, técnicos, teóricos e contextuais de uma maneira geral. Mesmo estando compostas de habilidades artísticas, maneira a qual o artista pode tornar a obra desejável, essas produções são meros efeitos da *artisticidade* e não representam uma obra de arte no sentido mais direcionado do termo, pois têm sua existência coligada somente a esse desejo de consumo e aceitação, fazendo com que essas peças se distanciem de uma poética ou de uma mensagem que esteja adequada aos pensamentos e ímpetos do artista produtor da obra em questão.

Necessariamente, então, só a provocação ou a apresentação de efeitos prontos ou pré-estabelecidos não determina uma produção cultural como *kitsch*. O autor italiano defende que o fator determinante que é agregado ao assunto primário da reiteração de efeitos dentro de uma obra é a tese de que ao participar da fruição de uma produção cultural *kitsch* e ser atingido por estes efeitos prontos, o público acreditará estar dentro desse circuito e ter possibilidade de aperfeiçoar uma experiência estética e artística privilegiada. A prática *kitsch* também é constituída de outro fator essencial, que reside na predisposição do artista de arregimentar público e direcionar reações ao produzir determinada obra.

Assim, o que define uma obra como *kitsch* não é só o fator linguístico da mensagem lançada ou do significado relativo ao significante, porém essa

⁴³ *Ibid.*, p.74

⁴⁴ *Ibid.*, p.74.

intencionalidade com que o autor passa a cadeia de mensagens ao público, direcionando, assim, a ideia de uma experiência estética elevada e o contexto que essa intenção cria. Nesse quesito, Eco comunga da ideia de Moles, de que, para se efetivar uma produção cultural *kitsch* é necessário, além da produção cultural em si, a intenção do artista de pertencer a um *kitsch-mensch* (um conjunto que abalza o fenômeno, ou um estilo de vida, uma atitude que é possibilitada por uma rede de afinidades já estabelecidas entre o público as produções culturais e os artistas que as fabricam). Isso permitiu que o *kitsch* fosse um fenômeno realizado após a segunda metade do século XIX, pela mudança de paradigma nas relações entre o homem e os produtos fabricados e consumidos. Ou seja, o fenômeno *kitsch* se dá por meio de uma cadeia de significados estreita e particular, que envolvem o autor, a obra e o público.

Existe a possibilidade de associar o *kitsch* com o mau gosto, pela reiteração de estímulos sentimentais direcionados pelos artistas e consumidos pelo público, e como isso aparecer em produções culturais que são associadas com o que é apresentado como cultura de massa ou um tipo de cultura que abarca multidões.

Na minha produção em pintura, a questão do *kitsch* (como apresentada por Moles e Eco) não seria oriunda nem dos artifícios de *artisticidade*, nem da intenção de fazer o público sentir-se participando de uma experiência elevada, mas, exatamente, no fator de provocar reações e reiterar estímulos no público observador, através de artifícios direcionados (que no caso seria a utilização dos tecidos estampados de apelo popular como fundo das telas).

2.8 Cultura de massa e *kitsch*

Tendo como base a definição de que o *kitsch* faz parte de um fenômeno que visa provocar efeitos, e que esses são gerados por parte de quem produz determinada obra, aproximando essa prática de um falseamento artístico, é possível indicar uma determinada polarização entre uma arte elevada – adequada à poética, à mensagem e às questões formais – e uma arte com apelo popular –

com efeitos direcionados, características de fácil acesso e mensagem tendenciada pelos produtores culturais. Por conseguinte, esse embate ganha uma associação entre as relações de uma arte superior e genuína com a cultura de massa, ou então entre a vanguarda e o *kitsch*.

Citando os primeiros impressos populares oriundos do século XVI, Umberto Eco data desta época o surgimento de papéis que tem como necessidade primária a promoção de respostas emotivas por parte do povo. Publicações que narram eventos do cotidiano, contam anedotas e tem como estratégia principal oferecer sentimentos e paixões fabricadas, para assim despertar no público médio o interesse comercial por esses produtos. Daí para os grandes jornais não existe substancial diferença. As novelas literárias oitocentistas seguem o mesmo rumo de direcionamento de mensagem em prol de reações manipuladas. Sendo assim, a cultura média e popular não vende mais a obra de arte, mas sim, as reações que ela poderia provocar. Desta maneira, os artistas se sentem compelidos por seguirem um caminho de revés, se afastando das manifestações populares e se interessando maciçamente, não pelo resultado ou efeito que determinada obra pode gerar, mas pelas etapas residentes no processo de feitura da obra.

Clement Greenberg, crítico de arte com participação seminal na conceituação do expressionismo abstrato americano do pós-guerra, em seu texto “Vanguarda e *kitsch*”, apresenta o argumento de que uma mesma sociedade com a mesma ordem cultural e organização pode apresentar produções completamente díspares entre si, como “um poema de T.S Elliot e uma canção de cabaré”⁴⁵. Porém, a conexão e as associações que as obras dividem, segundo o autor, existem somente no quesito de que elas foram produzidas pela mesma fonte. A partir dessa afirmação, Greenberg propõe uma investigação, como veremos a seguir, sobre os mecanismos de funcionamento de uma determinada civilização que tem produções culturais tão paradoxais e se é possível uma relação de coexistência e analogia entre elas. Esta análise, segundo o autor, parte da avaliação do relacionamento entre um sujeito unitário (não de um grupo

⁴⁵ GREENBERG, C. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p.27.

ou de uma ideia generalizada de indivíduo) e os entremeios sociais, políticos e históricos nos quais essa relação acontece.

2.9 A apresentação da vanguarda frente ao universo de consumo

2.9.1 Exercício e novidade

No decorrer da ampliação de uma sociedade, segundo Greenberg, é impossível refrear o avanço de novas maneiras de ver o mundo e, conseqüentemente, de produzir cultura. Esse movimento rompe com noções consensuais às quais artistas e escritores recorrentemente utilizam para a criação de suas obras e a comunicação com seu público. Essa quebra de paradigma leva as pessoas a um questionamento acerca das várias camadas que compõem determinada sociedade: religião, autoridade, tradição, entre outros. Dessa maneira, o artista não é mais apto a ponderar sobre o recebimento das mensagens incluídas em sua obra por parte do público fruidor.

Greenberg argumenta que, anteriormente, todas as questões de criação artística e comunicação com determinados públicos eram resolvidas na aplicação padronizada de determinadas regras. Um academicismo seria uma atividade artística criadora – permeada de padronizações e códigos de um virtuosismo formal⁴⁶, repassados pelas figuras dos grandes mestres – que conseguia abarcar toda uma sociedade e arrefecer questionamentos acerca das produções culturais de uma determinada época.

Os mesmos temas variavam mecanicamente em centenas de obras diferentes, e, contudo, nada de novo era produzido: poemas de Estácio, verso mandarim, escultura romana, pintura *beaux-arts*, arquitetura neo-republicana.⁴⁷

Uma grande peculiaridade apresentada pela sociedade burguesa ocidental a partir do século XIX, segundo Greenberg, é a aversão em aceitar as regras da época passada. Essa nova sociedade, com ímpetos de fugir de uma cultura

⁴⁶ Tais quais as análises e exemplificações apresentadas por Richard Wöllheim, que estão inseridas em um período pré-moderno e se baseiam em um circuito estreito de normas e regras de produções artísticas com suas devidas referências.

⁴⁷ GREENBERG, C. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p.28.

acadêmica, empreende um diferente tipo de crítica – a crítica histórica – individualizada ao apresentar uma “consciência superior da história”⁴⁸.

Essa consciência parte do pressuposto de que o principal exercício dessa crítica é pesquisar intensamente os substratos culturais, os seus motivos, suas implicações, as funções das formas aplicadas e as justificativas presentes nas sociedades pregressas (ocidentais e europeias). Assim, as manifestações intelectuais e culturais da quinta e sexta décadas do século XIX, e o que se segue a essa data, apresentam-se como o ápice da linha em uma sucessão temporal das organizações sociais, criando assim, algo inédito até então: a cultura de vanguarda.

Inicialmente, a vanguarda aliava-se a uma sociedade burguesa, mas, tão logo se desprende dela, associou-se à boemia e começou a repudiar suas estruturas e valores, assim como contextos e assuntos relacionados à política e reflexões sobre mudanças e revoluções, que foram completamente entregues a uma sociedade inserida em agitações ideológicas, que passaram a ser consideradas inconvenientes pela arte e pela poesia.

A vanguarda, considerada como a arte em seu exercício de novidade e engenho, joga luz sobre a arte por meio de um exame aprofundado dos seus processos técnicos e intelectuais, privilegiando seus métodos e enaltecendo as escolhas e percursos vividos pelo artista durante a feitura da obra. Nasce a “arte pela arte” e a “poesia pura”, e todo e qualquer tipo de conteúdo de uma obra passa a ser rejeitado pelos artistas⁴⁹. A arte abstrata (ou não objetiva) é alcançada nesse percurso, a sua prática artística passa a compor o cerne do conceito nas produções, fazendo com que elas tendam a amalgamar forma e conteúdo.

⁴⁸ *Ibid.*, p.28.

⁴⁹ Diferente das obras analisadas por Wöllheim, que tinham estritamente a construção de um discurso e a aplicação de referências oriundas de variados momentos, todos inseridos na história da arte.

A cultura de vanguarda, segundo Greenberg, passa a ser a “imitação do processo de imitação”⁵⁰. Esse método ensimesmado e metalinguístico que a arte promulga (refletindo sobre as minúcias e as fases do desenvolvimento de um trabalho artístico) acaba por afastar o grande público, que não mais se interessa ou tem dificuldades para entender as apresentações processuais e as etapas de um método de criação. Isso faz com que, inevitavelmente, a vanguarda se reaproxime da burguesia, mantendo com ela uma relação completamente paradoxal. Porém, à época da escrita deste ensaio (1939), Greenberg reclama que até as elites estão fugindo do acesso à vanguarda, que essa, na verdade, pertence às classes dominantes. A vanguarda está se tornando inoperante por se associar àquilo que combate.

No entanto, esse solapamento gradativo das possibilidades de efetividade da vanguarda não se deve somente à sua dificuldade de fruição por parte de um grande público ou da impaciência das classes dominantes. Um motivo inerente a essa supressão se deve também, segundo Greenberg, ao aparecimento do fenômeno chamado de *kitsch*.

2.9.2 Vanguarda versus Kitsch

Greenberg aponta que, respectivamente ao surgimento das vanguardas na Europa, temos o início de um processo no ocidente industrial o qual os alemães denominaram *kitsch*, e que abarca “(...) a arte e a literatura populares, comerciais, com seus cromos, capas de revista, ilustrações, anúncios, ficção barata e sensacionalista, histórias em quadrinhos, música de cabaré, sapateado, filmes de Hollywood etc, etc.”⁵¹

Segundo o autor, o *kitsch* é um fenômeno oriundo da revolução industrial (tal qual Moles já pontuou anteriormente), época em que os habitantes do campo migram maciçamente para as cidades, na Europa ocidental e na América, pólos onde é implantada a chamada “alfabetização universal”⁵². Esse acontecimento é

⁵⁰ *Ibid.*, p.30.

⁵¹ *Ibid.*, p.32.

⁵² *Ibid.*, p.32.

apresentado como principal fator para que o *kitsch* possa surgir nos horizontes culturais em meados do século XIX e rapidamente se alastrar, apresentar e arraigar novas maneiras de fazer e consumir cultura. Os camponeses recém-chegados no ambiente dos grandes centros aprendem a ler e a escrever por motivos de eficácia de trabalho e relações, mas não conseguem o ócio e a conjuntura necessários para desfrutarem da cultura refinada das cidades.

Até então, a cultura era compartilhada por pessoas que dispunham de tempo e boas condições financeiras para consumir produções artísticas. Esse público era o consumidor da chamada cultura formal, enquanto a massa consumia cultura popular, produzida por eles mesmos. Porém, com a alfabetização universal, segundo o autor, “ler e escrever tornou-se uma habilidade menor, como dirigir um carro”⁵³ o que impossibilitou, segundo o autor, para efeito de medida, avaliar o bom nível cultural de um indivíduo apenas pelo fato deste ser alfabetizado.

Isso fez com que as massas adquirissem um novo tipo de insatisfação e ansiassem por algum tipo de entretenimento, pois perderam o apreço pela cultura popular que continuou fixada nas cidades do interior. Daí vem o surgimento do *kitsch* como algo moldado para as novas demandas do povo em consumir cultura e divertimento de uma maneira simples, direta e não dispendiosa para um trabalhador que passa a maior parte dos horários durante a semana trabalhando e não dispõe de uma boa qualidade financeira.

A partir daí, o que Greenberg apresenta, no seu ensaio, é a defesa de uma polarização que deixa clara a posição do *kitsch* como oposto da vanguarda, por conseguinte, algo mecânico, de qualidade duvidosa, que procura efeitos e sensações falsificadas⁵⁴ e tem como único fim o lucro. O autor não economiza termos para diminuir e disseminar a ideia de que o *kitsch* é uma produção cultural sem qualquer tipo de validade na sociedade moderna e que ainda foi responsável pelo extermínio da cultura popular. O *kitsch*, para Greenberg, se alastrou de tal maneira ao redor do globo que destruiu e pulverizou as culturas nativas,

⁵³ *Ibid.*, p.32.

⁵⁴ Tal qual o primeiro parecer apresentado por Umberto Eco, na página 39 da dissertação.

substituindo-as por capas de revista e costumes pasteurizados que só pretendem o lucro desenfreado. Esse fenômeno, porém, não partilha de planejamentos de governos ou estados, já que parte diretamente do sujeito que frui a obra *kitsch* e assim o faz por este ser palatável, por reconhecer os sinais e signos emanados pela obra, pela mínima distância entre essa determinada produção cultural e os eventos ocorridos na vida do público.

O *kitsch*, assumido como cultura de massa, coloca em evidência somente as reações que determinada peça cultural deve provocar no público. Enquanto a vanguarda imita os processos de imitação (causa), o *kitsch* imita seus efeitos (consequência), (assim como apresentado por Eco em seu texto, no qual ele conceitua a inerente necessidade do *kitsch* de reiterar efeitos) e não dá espaço para uma postura reflexiva por parte do público frente às suas manifestações culturais. Esse parecer de Greenberg faz parte de uma tomada de consciência moderna acerca dos processos artísticos e privilegia o inacabado frente à obra finalizada, no qual esses processos são mais evidentes. A arte tende a se tornar, desta forma, um perene discurso argumentativo sobre a importância das escolhas periféricas que compõem o cerne intelectual (conceito) da peça.

Entretanto, o que Eco pontua em seu texto como uma falha por parte de Greenberg é analisar o surgimento do *kitsch* mediante o aparecimento da arte de vanguarda, no início do século XX, sendo que as manifestações populares que visavam efeitos emocionais e sentimentais datam de antes da própria invenção da imprensa (século XIII). Nessa época, a sensibilidade e a arte produzidas pela elite ainda estavam ligadas a uma corrente de pensamento que perpassa toda uma sociedade. Uma época onde não existem reflexões polarizadas sobre um tipo de arte elevada frente a uma popular. A cultura de massa tem seu embrião datado dessa época, e, conforme as civilizações vão se expandindo e a sociedade se dilatando, ela vai avançando se modificando e cooptando cada vez mais público. Até que, em meados do século XIX, os artistas sentem necessidade de se adequarem a outros meios, aprofundarem suas pesquisas em suas respectivas linguagens artísticas e fazer brilhar uma fagulha que efetivamente propiciará uma combustão após o início do século XX.

O que acontece, segundo Umberto Eco, na verdade, é o caminho inverso ao proposto por Greenberg em seu artigo. As vanguardas surgiram frente ao avanço e domínio quase completo da sociedade pela cultura de massa, que por sua vez se traveste em *kitsch* e começa a se utilizar das descobertas da arte elevada como possibilidades diversas de alcançar outros públicos mais direcionados e ariscos e difundir sua mensagem (reforçar seus efeitos emotivos) em outros campos da cultura. O *kitsch* dilui e sentimentaliza as propostas inovadoras das vanguardas, fazendo com que o público consuma algo requentado, considerando ser um produto de frescor criativo.

Porém, as próprias vanguardas⁵⁵ aproximaram o fazer artístico ao quesito da experiência avaliativa e relacionada ao processo de criar uma obra. Iniciaram uma metodologia que vai ser muito utilizada pelos artistas após a década de 70, que é exatamente derrubar as barreiras e buscar referências em vários locais da sociedade, inclusive na cultura de massa.

2.10 Greenberg e as culturas pré-modernas

Por mais que Greenberg disserte acerca do modernismo como corrente artística e de pensamento, na maior parte dos seus escritos, o autor ainda se encontra muito mais próximo de uma conceituação de um período pré-moderno (tal qual os textos e análises de Richard Wöllheim), do que de um período com uma real abertura, com novos paradigmas a serem quebrados e com novos tipos de reflexão, como é o caso de Danto.

Acima de tudo, existe um forte ímpeto político no discurso de Greenberg, que se mostra aguerrido à causa de não permitir que a influência de vanguardas, e suas ideias acerca das reflexões do processo artístico como mote principal (base do modernismo na pintura), se popularizem e, conseqüentemente, percam os ímpetos e os verdadeiros motivos, que sejam quebradas e raleadas. Esse rompimento de margens, nos ímpetos da vanguarda e na teoria crítica

⁵⁵ Como vimos por intermédio do parecer de Arthur C. Danto no Capítulo 1 da dissertação.

modernista, é apresentado pelas notas de Danto acerca da pós-modernidade, ou da produção artística após a década 70, mais especificamente falando da *pop art*, grupo pelo qual Greenberg nutria uma especial aversão e que, de alguma maneira, promulgou uma espécie de popularização e aplicação de signos e símbolos da cultura de massa, na arte com a genealogia oriunda diretamente das vanguardas.

A fragmentação e o direcionamento da teoria e crítica de arte que proponho nesta dissertação, entre os Capítulos 1 e 2 (fora a questão do *kitsch* como fenômeno), então, passam por três momentos: um pré-moderno, representado pela corrente teórica de Wöllheim; um moderno (mesmo com fortes laivos pré-modernos), apresentado por Greenberg; e um pós-moderno, defendido por Danto. Assim é construída uma estrutura de citações que perpassa três momentos históricos e ajuda a abalizar o meu trabalho em pintura como uma produção artística contemporânea.

2.11 A obra como uma estrutura (permeada de diferentes elementos)

O *kitsch* participa de práticas que tem como núcleo a “provocação de efeitos” e “divulgação de formas consumidas”⁵⁶, respectivamente. A primeira se relaciona com uma questão acerca da maneira como a mensagem é enviada e a segunda trata do destino dessa mensagem e suas reverberações sociológicas. Porém, uma análise mais direcionada e aprofundada acerca das manifestações da cultura de massa e do *kitsch* é necessária, segundo Eco, para que essas produções não caiam no preconceito crítico que as coloca em situações sem validade dentro do campo da cultura em geral, e levem a anunciar os efeitos da cultura de massa como inanalísáveis.

Como ponto de partida para o aprofundamento no estudo da categoria das mensagens na cultura de massa, o autor propõe uma associação que direciona o entendimento sobre a obra de arte como uma representação de estrutura, tanto

⁵⁶ ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.88.

no sentido orgânico do termo – que suscita a ideia de um organismo adequado e adjunto a cada uma de suas frações – quanto nas possibilidades de pensar uma estrutura como uma relação de elementos que interagem de maneiras diversas entre si.

Uma obra de arte como estrutura constitui um sistema de relações entre múltiplos elementos (os elementos materiais constitutivos da estrutura-objeto, o sistema de referências a que a obra reporta, o sistema de reações psicológicas que a obra suscita e coordena etc.) que se constitui a diferentes níveis (o nível dos ritmos visuais e sonoros, o nível do enredo, o nível dos conteúdos ideológicos coordenados, etc.)⁵⁷.

As várias categorias díspares apresentadas por uma obra de arte, e, principalmente, a noção de estrutura como algo orgânico, possibilitam uma relação das diferentes partes presentes em uma obra com outros campos, os quais Eco intitula “contextos estruturais”⁵⁸. Esses contextos estruturais podem ser avaliados como outras áreas do conhecimento humano, ou manifestações culturais de origens diversas.

A obra como estrutura orgânica, porém, pode apresentar uma unidade, mesmo sendo composta por várias categorias (camadas, características). A qualidade estética da obra e a ideia de uma estrutura unitária, segundo o autor, dependem do fato de cada uma dessas camadas de conhecimento ser apresentada pela obra de maneira clara e direta. Isso constitui o *estilo*⁵⁹ da obra, em que são apresentadas as características psicológicas do autor, os contextos sociais e históricos presentes no período no qual a obra foi realizada e a escola artística a qual pertence. Essas características diversas presentes em uma obra e sendo promulgadas de maneira concisa e direta são chamadas de *estilemas*⁶⁰. Partindo do pressuposto de que uma obra é uma teia de relações e camadas apresentadas ao público, cada um dos *estilemas* é parte essencial da unidade de

⁵⁷ *Ibid.*, p.89.

⁵⁸ *Ibid.*, p.89.

⁵⁹ *Ibid.*, p.90.

⁶⁰ *Ibid.*, p.90.

determinada obra, porém, podem ser relacionados ou coligados a outros *estilemas* presentes em outros contextos, levando consigo uma parcela essencial da obra original e estabelecendo novos tipos de semelhança.

Aqui é possível construir uma clara e direta associação entre a ideia de *estilemas* apresentada por Eco, como características que compõem o contexto estrutural da obra e os modos de associação de conteúdos (textualidade e apropriação), às pinturas apresentadas por Wöllheim. Tanto a textualidade como a apropriação associam conteúdos e contextos às pinturas por meio de informações (textos) visuais, de discurso, ou de visões de mundo e referências oriundas de outras fontes culturais e históricas para que a obra possa ser construída como algo recheado de camadas e possibilidades externas que dão força e concisão a um núcleo.

Os dois teóricos, inclusive, citam como primordiais nesse processo, as características psicológicas do autor, que fazem com que suas referências contextuais apresentadas em determinada obra tragam uma profundidade e uma ligação estreita com o ímpeto do compositor de representar, enaltecer ou pontuar determinadas reações e direcionamentos com essas alusões.

No caso das minhas pinturas, os tecidos de apelo popular são inseridos pelo quesito da apropriação e da textualidade, por trazer textos de outros campos do conhecimento, segundo a teoria de Wöllheim, e são também *estilemas* associados e utilizados a fim de deixar a obra com suas referências mais claras, concisas e amarradas.

Os textos trazidos pelas chitas falam sobre a arte e a cultura de massa e, conseqüentemente, suscitam características e discussões acerca do *kitsch*. Utilizo-me disso para enaltecer um eventual embate (não só na contenda figura e fundo) entre a dialética de uma arte popular e outra mais academicizada, ligada à teoria, à crítica e aos ímpetos metalinguísticos que são resquílios das vanguardas do século XX.

Assim, a partir das definições de Umberto Eco, cria-se uma impossibilidade de se pensar a obra (uma pintura, por exemplo) como uma composição de relações autossuficientes, já que ela é composta por referências externas – “os significados das palavras significantes de um poema; as referências naturalistas das imagens de um quadro”⁶¹. Essas referências externas compõem e dirigem a interpretação do público e o direcionam para a percepção de alguns pontos estabelecidos pelo autor da obra e para algumas características presentes no contexto cultural, a partir e onde esta foi produzida, construindo assim uma rede composta por muitas etapas e possibilidades de relação.

Uma obra é, portanto, um *sistema de sistemas*, alguns dos quais não dizem respeito às relações formais internas da obra, mas às relações da obra com seus fruidores e às relações da obra com o contexto histórico cultural de que se origina.⁶²

Desta maneira, uma obra de arte pensada como uma estrutura permeada de relações contém características seminais às quais todo tipo de mensagem que se origina de um autor e se direciona a um receptor também detém. Portanto, segundo Eco, podemos fazer uma clara analogia, a título de análise, entre a estrutura das mensagens linguísticas e as mensagens artísticas, para que possam ser apontados e estabelecidos modos distintivos entre as duas categorias. Essas associações estão presentes na minha dissertação, desde o início, quando Wöllheim explica um dos seus modos de atribuição de conteúdos como algo semelhante a um fator linguístico (proposicional idade).

2.12 Comunicação, signos e texto

Ao tratar dos conteúdos inseridos nas minhas pinturas, digo que estou abordando temas relativos ao *signo*. A semiótica é uma corrente teórica que estuda a gênese, a estrutura e a recepção de variados sistemas de signos associados, por exemplo, fenômenos culturais de ordem diversa (permeados de

⁶¹ *Ibid.*, p.90.

⁶² *Ibid.*, p.91.

informações) e as relações estabelecidas e exercidas pelos seus devidos significados em um princípio de comunicação entre os indivíduos.

Porém, é na reflexão acerca do que pode ser considerado um texto (não necessariamente na semiótica) que trago as referências de fora da história e da crítica da arte para a minha associação com o processo de construção do meu trabalho em pintura.

Michel de Certeau, autor francês, em seu livro *A invenção do cotidiano*⁶³, chega a um consenso sobre o que seria um texto por intermédio da análise do ato de escrever. Segundo Certeau, o ocidente, nos últimos quatro séculos, vem promulgando uma reorganização da escrita, como ação coligada com um ato efetivo de dominar e, conseqüentemente, escrever a história. Estaria, então, o ocidente expandindo suas fronteiras e efetivando essa dominação por intermédio da escrita e do seu “valor mítico”⁶⁴.

No ocidente contemporâneo, existe uma prática que gera um movimento heterogêneo, segundo o autor, que é escrever. Essa prática faz com que o progresso, ou a ideia que se tenha dele, seja “*escriturístico*”⁶⁵, ou que venha de um método de escrita, que pode ser oral ou física. “A origem não é mais aquilo que se narra, mas a atividade multiforme e murmurante de produtos do texto e de produzir a sociedade como texto.”⁶⁶

Os textos, então, são fragmentações e conjunções de informações diversas que compõem a sociedade ocidental contemporânea. Existe texto em todas as instâncias da vida pós-moderna: o texto publicitário, o texto artístico, o texto romântico, cada qual tentando passar sua ideia e contaminar o público.

Porém, ao narrar o ato de escrever, Michel de Certeau descreve algo que poderia muito bem ser associado a um processo criativo que não

⁶³ CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*: 1. artes de fazer. 3ª. Ed, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

⁶⁴ “Entendo por mito um discurso fragmentado que se articula sobre as práticas heterogêneas de uma sociedade que as articula simbolicamente”. *Ibid.*, 224.

⁶⁵ *Ibid.*, p.224.

⁶⁶ *Ibid.*, p.224.

necessariamente tem a ver com papel e caneta, como o ato da pintura, por exemplo.

Primeiro, a página em branco: um espaço 'próprio' circunscreve um lugar de produção para o sujeito. Trata-se de um lugar desenfeitado das ambiguidades do mundo. Estabelece o afastamento e a distância de um sujeito e relação a uma área de atividades. Oferece-se a uma operação parcial mais controlável. Efetua-se um corte no cosmos tradicional, onde o sujeito era possuído pelas vozes do mundo. Coloca-se uma superfície autônoma sob o olhar do sujeito, que assim dá a si mesmo o campo de um fazer próprio.⁶⁷

Somente após esse ciclo de atividades, segundo o autor, que o texto eclode como uma rede de informações e referências, que podem ou não ser organizadas em outro momento, de maneira a lançar determinada ordem. A página em branco seria de outro mundo, e só quando o texto se formata e insere multirreferências faz o pedaço de papel pertencer ao mundo explicável.

Dessa maneira, a conceituação apresentada por Michel de Certeau é associada diretamente aos *textos* incluídos nas pinturas segundo a textualidade e a apropriação de Wöllheim, ou as *estilemas* que constituem a estrutura de uma obra como algo orgânico, segundo Eco. Nada mais são os signos, no caso das minhas pinturas, do que informações associadas à obra que representam, pontuam e direcionam determinadas ideias. Textos que não precisam necessariamente ser constituídos por palavras ou conjunções linguísticas, mas que se comunicam por imagens e associações visuais, segundo a proposta do artista e a reação do público.

2.13 O *kitsch* como um todo

Uma obra que é construída como estrutura orgânica, assim como um texto (segundo a acepção de Michel de Certeau), é algo extremamente complexo, e,

⁶⁷ *Ibid.*, p.225.

certas vezes, o receptor desatento pode decodificar apenas uma parte da mensagem. Ou então, esse mesmo fruidor distraído pode ser cooptado a sobrepor decodificações em sua experiência, sendo que uma parte é sua e as outras são oriundas de fórmulas prontas repassadas por um contexto.

O *kitsch* como fenômeno toma emprestados certos *estilemas* (ou *textos*) de uma arte superior apenas para delinear sua função instrumental (e representar determinados objetos) – a de produzir ou oferecer efeitos direcionados a um determinado tipo de público, que pode ser chamado de massa. O *kitsch* pode ser produzido, necessariamente, sem a intenção de funcionar como um substituto da arte e passar despercebido dentro do circuito de produções culturais de massa, mas, mesmo assim, ele se utiliza, em algum momento, de referências de uma arte elevada.

Assim, o *kitsch* como um todo não é, necessariamente, sempre uma produção que pretende provocar efeitos, pois dessa categoria a arte elevada participa certas vezes. Nem é a arte que se pauta pelo desequilíbrio formal, pois assim teríamos apenas uma obra de composição mal realizada. Muito menos a obra que se apega a *estilemas* oriundos de outros contextos, isso seria uma definição rasa. O *kitsch* em sua totalidade, segundo Eco, é “a obra que para justificar sua função de estimuladora de efeitos, pavoneia-se com os espólios de outras experiências e vende-se como arte, sem reservas”.

Dessa maneira, delinea-se uma fisionomia do *kitsch* como um todo aplicando e analisando todas as possibilidades inseridas dentro dessa prática, que não necessariamente tem ligação direta com a ideia de mau gosto ou se liga sempre com produções culturais de cunho popular.

Frente a esses apontamentos, termino o ciclo no qual disserto acerca do signo nas minhas pinturas e passo para a análise da natureza material presente nas pinturas e nas espessas camadas de tinta a óleo aplicadas nas obras.

CAPÍTULO 3

A TINTA COMO MATÉRIA

Não pode surgir nenhuma obra de arte que não represente uma alienação ao mundo exterior “real” ou “normal”

Asger Jorn

No início dessa dissertação, propus que a análise da minha obra pictórica se divide em alguns pontos cruciais, que são avaliados no texto de maneira direcionada. Esses pontos perpassam e abordam determinadas questões pertinentes à estrutura e realização dos trabalhos (*signo*: conteúdo e matéria; e *gesto*: forma), assim como outras questões suscitadas pelos trabalhos quando estes se encontram já finalizados. Ou seja, a análise se foca no processo de feitura das pinturas e em possíveis avaliações destas quando prontas. Nos dois primeiros capítulos, discuti sobre o quesito da apropriação oriunda de referências que se encontram fora das pinturas, e me ative, assim, a temas relativos ao conteúdo inserido nos trabalhos, como a questão do signo.

Desde o início das séries de pinturas *Revestimentos* e *Retalhos*, um dos pontos estruturais abordados no trabalho é a questão da aplicação gestual da tinta a óleo em pinceladas carregadas de massa, e da utilização e afirmação dessa substância como matéria. Lanço mão dessa fatura técnica para obter resultados nos quais a tinta seja apresentada de maneira mais aparente, como

material orgânico, e construo assim as imagens de uma maneira particular, relacionadas também às referências particulares.

Neste Capítulo 3, por intermédio da artista, historiadora e crítica de arte Svetlana Alpers, dos historiadores Heirich Wölfflin, W. J. T. Mitchell, Bernhard Berenson e do crítico de arte David Sylvester, teço uma reflexão acerca de alguns motes relativos à organicidade, expressividade e construção de narrativas referentes às pinceladas carregadas de tinta. Analiso o trabalho de alguns artistas, frente à aplicação e asseveração da tinta como tema e corporificação nas obras, e sobre como isso é efetivado em determinados contextos coligados ao meu trabalho em pintura.

3.1 Rembrandt, o mestre como base

Em seu livro *O projeto Rembrandt*⁶⁸, Alpers faz uma incursão pela obra do mestre holandês a fim de ponderar sobre alguns pontos relativos à construção das pinturas tais quais: narrativa, fatura técnica e período histórico no qual viveu o pintor. A autora dedica um capítulo inteiro para a análise acerca da questão técnica utilizada pelo artista e o tratamento particular dado pertinente à tinta, frente aos seus contemporâneos.

Inicialmente, Alpers já aponta Rembrandt como um pintor que se diferencia dos seus conterrâneos flamengos e particulariza a feitura de suas obras pela “maneira de aplicar a tinta”⁶⁹. Diferentemente de Vermeer, por exemplo, Rembrandt se distancia da necessidade de construir um aspecto do mundo visível, por intermédio da linguagem utilizada à época nas pinturas, e caminha para outra direção, em que a tinta, ao invés de ser utilizada como um artifício técnico que produz imagens e informações inteligíveis acaba por obscurecer as figuras, “atraindo assim a atenção do observador mais para a matéria em si do que para os objetos que ela representa”⁷⁰.

⁶⁸ ALPERS, Svetlana. *O projeto Rembrandt*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

⁶⁹ *Ibid.*, p.65.

⁷⁰ *Ibid.*, p.65.

Rembrandt sempre foi uma das minhas referências primárias na pintura, desde o início do meu aprendizado no processo técnico, antes mesmo de entrar na universidade, os trabalhos (no caso: reproduções fotográficas das pinturas) do mestre holandês me fascinam exatamente por essa fatura carregada de tinta, apontada por Svetlana Alpers como um diferencial. Inicialmente, pensava que as obras eram realizadas em uma só etapa, porém com o passar dos anos e pesquisas mais aprofundadas, cheguei ao parecer de que a pintura de Rembrandt é um processo de superposição de camadas de tinta.

3.2 Linha *versus* Mancha

Essa maneira particular de aplicação da tinta, promulgada por Rembrandt, que é diferente da maneira da qual seu contemporâneo Jan Vermeer procede, pode ser entendida com outra conotação. Heinrich Wölfflin, historiador da arte suíço, em seu livro *Conceitos Fundamentais da História da Arte*⁷¹, analisa uma possível dicotomia entre dois modos de construção de *realidades visuais*⁷², ou de apreensão do mundo do visível: modo linear e modo pictórico.

O estilo linear, segundo o autor, veio primeiro (sendo efetivado na pintura ocidental, principalmente no século XVI). O que não necessariamente estabelece uma gradação de valores e o coloca acima em qualidade, do estilo pictórico, que se desenvolve já no transcorrer do século XVII. São duas fragmentações ambivalentes, que contemplam cada uma à sua maneira, diferentes visões e recortes do mundo.

⁷¹ WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

⁷² Vasari, pintor e arquiteto italiano que viveu no século XVI, aponta o desenho como o pai de todas as outras artes, assumindo assim, uma dicotomia entre as práticas e linguagens nas artes. Ao defender o desenho como base primária, Vasari escalona valores e coloca a aplicação de cor como uma etapa secundária na realização de uma pintura. Segundo Vasari, outra dicotomia é direcionada através desse primeiro pensamento: os pintores florentinos aproveitavam mais do seu intelecto por utilizar o desenho de maneira mais efetiva, já os venezianos, lançavam mão da parte imaginativa, pois tinham a cor como característica mais forte em suas obras. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura. Textos essenciais*. Vol. 9: O desenho e a cor. 1ª ed., São Paulo: Editora 34, 2004.

O estilo linear desenvolveu valores que o estilo pictórico não mais possui e não mais quer possuir. São duas visões de mundo orientadas de forma diversa quanto ao gosto e interesse pelo mundo: não obstante, cada uma delas é capaz de oferecer uma imagem perfeita do visível.⁷³

O autor aponta uma primeira definição dos estilos, com um significado popular – “o estilo linear vê em linhas, o pictórico em massa”⁷⁴. Assim, a partir de um direcionamento a fim de esclarecer os dois estilos, o linear se apega aos contornos das figuras e dos objetos (tanto nas silhuetas quanto nos contornos internos que estes objetos possam conter), já no pictórico, os contrastes lineares entre os contornos são amainados e os objetos são considerados como manchas que detêm uma continuidade. O estilo linear se mostra mais recortado em partes, e o pictórico, com mais sinuosidade e movimento da imagem como um todo.

A definição e efetivação de cada um dos estilos, segundo Wölfflin, não dependem da questão da consideração da luminosidade presente nas obras (como, por exemplo, pode-se erroneamente associar em um primeiro ímpeto, o estilo pictórico à incidência de luz e sombra em determinada pintura). Tanto o estilo linear quanto o estilo pictórico podem apresentar obras com forte incidência de luz e sombra, a diferença é que no primeiro, todas as características da obra são subordinadas à linha como construção de contorno, e no segundo as manchas fazem com que esses contornos se raleiem ou desapareçam completamente, fundindo as figuras.

Assim, a obra de Rembrandt detém características que a coloca no modo pictórico, enquanto que, nas pinturas de Vermeer, é possível notar uma tendência à construção das figuras pelas suas silhuetas, enaltecendo assim o caráter linear de suas obras.

⁷³ WÖLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.25.

⁷⁴ *Ibid.*, p.26.

3.3 Manchas e volumes

As pinturas de Rembrandt, segundo Alpers, de difícil compreensão frente uma primeira apreciação, contém massas voluptuosas de tinta, com extremo caráter pictórico, e que ali estão justificadas para construir as personagens, os objetos e os cenários, sendo que o artista trabalha o pigmento não somente com a necessidade primária de imprimir cor e estabelecer uma ilusão de ótica. A tinta é utilizada para modelar as formas e construí-las no espaço do suporte pictórico, que é a tela. “A presença visual da tinta interfere no acesso implícito às superfícies do mundo, ou as substitui”⁷⁵, todas as características visuais e detalhamentos encontrados nas imagens passam por diferentes texturas e superfícies que são criadas pela tinta como matéria. Esse tipo de tratamento parece substituir a visão de mundo que compete à criação de imagens dos artistas da época.

Os *empastos* de tinta aplicados por Rembrandt criam uma assiduidade no estilo técnico do pintor, apontado pela autora como extremamente experimental e diversificado. Uma questão existente nas variadas análises da obra do pintor aponta para uma conclusão de que o estilo de pintura veneziana, que utiliza várias camadas de *veladura*⁷⁶, não é adequado à técnica com a qual o artista lança mão para a feitura de seus trabalhos. De maneira diferente, Rembrandt incrusta as figuras em grossas pinceladas de tinta opaca, trabalhando certas vezes com espátulas ou até com os dedos modelando a tinta, marcando as áreas mais claras com grossas camadas a fim de estruturar as figuras que compõem suas telas. Tudo indica que o pintor também lançava mão da técnica da *veladura*, mas de maneira muito particular, a fim de realçar as estruturas e texturas modeladas pela tinta, enaltecendo assim um efeito de solidez.

⁷⁵ ALPERS, Svetlana. *O projeto Rembrandt*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.66.

⁷⁶ A *veladura* é um pigmento que, misturado em altas proporções com uma resina solvente, se torna transparente. Ticiano e os outros venezianos aplicavam uma camada finíssima e transparente (um véu ou *veladura*) de tinta escura por cima de uma camada mais clara, para criar um efeito óptico de cor sobre uma tela de tecido grosseiro. *Ibid.*, p.67.

Distante de Rembrandt, seus contemporâneos artistas apresentavam uma técnica de pintura por intermédio das *veladuras*. Evitando-as em apenas alguns casos isolados: quando queriam alcançar uma textura encontrada em determinada superfície na natureza, se utilizavam de pinceladas singelamente mais carregadas de tinta. Mas, ainda assim, era uma narração da superfície das coisas. Já a pintura de Rembrandt, constrói uma estrutura com a tinta, da onde emergem personagens, objetos e cenários que compõem a pintura. O mestre holandês tinha um processo de pintura vagaroso e compassado, em que várias camadas de tinta densa iam sendo sobrepostas, fazendo com que o resultado final da obra demorasse consideravelmente mais que as pinturas usuais realizadas à época.

Como exemplo dessas reflexões, Alpers nos apresenta a análise do fragmento de uma das pinturas da maturidade de Rembrandt. Na tela *Lucrécia*, datada de 1666, a manga da vestimenta da personagem principal é construída com pinceladas carregadas de tinta amarela e branca, sobrepostas a fim de expor a textura do drapeado do tecido. Esse percurso erigido pela tinta direciona os olhos para a área da mão da personagem, o que cria uma diagonal trazendo a atenção conseqüentemente para o ferimento no abdômen da personagem e sua mão direita que empunha uma faca, o que compele o observador a assistir o ato do suicídio de *Lucrécia*.



Figura 5: Rembrandt. Lucrécia - 1666.
Óleo sobre tela. 105 x 92 cm - The Minneapolis Institute of Arts, EUA.

3.4 Modos de pintura: liso x rugoso

A análise dessas questões revela a existência de uma discussão acalorada em torno das texturas e do tratamento particular dado à tinta por Rembrandt, e também a uma categorização aplicada à época que dividia a apresentação das pinturas em dois modos: o liso e o rugoso.

O modo liso, também conhecido como “bem acabado”, era utilizado pela maior parte dos artistas e fazia com que o público contemplasse a maestria técnica dos pintores, no uso de incontáveis camadas de *veladura*, com um distanciamento menor das telas a fim de perceber os detalhes nas pinturas. Já o tratamento rugoso, ou “mal acabado”, exigia uma contemplação feita de uma determinada distância, pois constituía pinturas carregadas de massas de tinta, com texturas e pinceladas que possuíam uma gestualidade aparente.

O modo rugoso, quando aplicado pelos pintores venezianos⁷⁷, segundo Vasari seria um artifício que transcendia a técnica e utilizava a parte imaginativa dos artistas, que, por meio de pinceladas rápidas e certeiras, construíam figuras que agradavam aos olhos e à fantasia refinada de um público que agora alterou seu gosto para a forma pictórica.

Porém, segundo Alpers, na obra de Rembrandt não encontramos diretamente essa necessidade de agradar a um público de observadores esclarecidos, porque, em meados do século XVII, no norte da Europa, o gosto predominante da corte e de um público de conhecedores seguia pinturas que se distanciavam dessa fatura rugosa. O estilo representado por Rembrandt, então, era determinado como ultrapassado, já que o uso deliberado da tinta em grossas camadas trazia marcas do trabalho do artista no ateliê, e isso não constitua um modo refinado de pintar.

Já Heinrich Wölfflin contrapõe essa ideia de Svetlana Alpers ao defender que o estilo pictórico (que pode ser diretamente associado a essa fatura técnica rugosa) era amplamente aplicado em toda a Europa a partir do início do século XVII, e que associava a esse modo de pintura, também, uma visão pictórica do mundo e das coisas, que transcende as pinturas e que remete a algo “vibrante”⁷⁸.

3.5 Valores artísticos e natureza

Segundo Svetlana Alpers, essa fatura técnica utilizada pelo artista remete também a outro tipo de intenção devido ao fato dela não se adequar a certas correntes hegemônicas de produção artística à época. Essa utilização particular da tinta, realizada por Rembrandt, associa o tratamento da matéria pictórica dado pelo artista ao seu ofício no campo da pintura. Portanto, o trabalho do mestre holandês evade a mera discussão entre fatura lisa e rugosa, ou à inserção desses modos de pintar nas estratégias do mercado da pintura à época. Ele, segundo a

⁷⁷ Segundo os apontamentos teóricos de Heinrich Wölfflin, o modo rugoso aplicado pelos pintores venezianos estaria mais adequado ao modo visual pictórico.

⁷⁸ WÖLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.36.

autora, "fazia de certo tipo de habilidade pictórica o fundamento de uma definição da natureza ou do valor da arte"⁷⁹. Dessa maneira, Rembrandt se inclui em uma tradição de pintores, que por intermédio da técnica e da temática, pretendia, com suas obras, rivalizar ou estabelecer certo tipo de paralelo com a natureza e suas formas.

Para exemplificar essa tradição de pintura, Alpers cita Jan Brueghel, artista belga que procurava constituir uma beleza equânime ou maior do que a representada pela natureza. Brueghel trazia a atenção dos observadores tanto para o tema, e para sua maneira de representá-lo (pinceladas utilizadas), quanto para o suporte em que a pintura residia (painel ou tela). Esse tipo de pintura pertence a uma categoria estruturada para demonstrar habilidades ou satisfazer uma ânsia por conhecimento. As telas de Brueghel, que recorrentemente representavam flores, pertenciam a coleções⁸⁰ de príncipes europeus, que incluíam além de pinturas, joias, conchas, moedas e até certos animais, a fim de criar um microcosmo, ou um recorte direcionado de uma visão de mundo.

Segundo Alpers, além de pertencerem a essas coleções exóticas as pinturas de flores do artista belga seguiam a tendência da criação de um valor de arte, tanto pelos pigmentos caros utilizados na confecção das tintas (que eram escolhidos devido aos altos preços), quanto na intenção de rivalizar a beleza natural com seus exemplares pintados, fazendo o público acreditar que ali estavam flores de verdade. A autora cita Brueghel a fim de isolar a "tese simplista"⁸¹ de apresentação dos modos liso e rugoso e adicionar, na verdade, uma ideia que também interessava a Rembrandt, que seria "a questão da produção de um valor especificamente pictórico". Ou seja, fora todo o embate entre categorias de pintura, o mestre holandês, segundo a autora, considerava a ideia de designar um universo em que suas pinturas criassem *materialidade e corpo*, por intermédio da tinta em si, e não só pelos objetos que ali estão representados.

⁷⁹ ALPERS, Svetlana. *O projeto Rembrandt*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.71.

⁸⁰ Também conhecidas como 'Gabinetes de curiosidades' ou 'Os quartos das maravilhas', continham uma vasta gama de objetos raros ou estranhos, oriundos das viagens dos exploradores, que aconteceram muito efetivamente nos séculos XVI e XVII. Estes objetos pertenciam aos três ramos existentes na biologia à época (*animália, vegetalia e mineralia*), além de realizações humanas, como pintura, escultura e desenho.

⁸¹ *Ibid.*, p.73.

Essas características de *corporificação* através da tinta assumida como matéria fazem parte dos motes cruciais que eu busco, essencialmente na minha pintura, tal qual produção poética e realização técnica, como veremos mais a frente.



Figura 6: Jan Brueghel, o velho. Vaso de flores - 1568
Óleo sobre painel. 101 x 76 cm - Koninklijk Museum, Bélgica.

A utilização de Jan Brueghel - que realiza uma pintura de fatura lisa - como exemplo, nesse caso, se contrapõe às intenções de Rembrandt frente suas obras. Alpers examina uma gravura do mestre holandês, a fim de explicitar as diferenças de intenção entre esses dois artistas. Rembrandt, em determinada água forte, decide representar uma concha, tais quais as que Brueghel costumava pintar associadas aos seus ramalhetes de flores. As conchas, à época, representavam objetos que seriam um exemplo da “natureza agindo como artista” e fascinavam, portanto, os observadores-consumidores tanto de coleções de pinturas quanto daquelas coleções de objetos naturais (os gabinetes de curiosidades). Porém, o mestre holandês, diferentemente do artista belga, evade a necessidade estrita da criação de uma representação ilusória e constrói assim, com hachuras e linhas sobrepostas em várias direções, uma espécie de versão da concha segundo sua

concepção, que não necessariamente se apresenta fidedigna às características apresentadas pelo objeto original.

Essa atitude de Rembrandt, segundo a autora, se presta a “chamar a atenção para a diferença entre a matéria de que é feito o objeto e a imagem dele, entre a aparência e o valor da coisa concreta e entre a aparência e o valor da imagem”⁸². Rembrandt, em determinado momento da vida, também foi um colecionador de pinturas e peças naturais raras, porém nessa água forte (que sofreu várias modificações) o artista não mostra nem um apreço pelo conhecimento direcionado acerca da natureza, nem um aspecto do preço alto que uma concha exótica poderia ter, mas sim “o que poderia se chamar de gosto pela representação”⁸³. O prazer em criar algo através da tinta, por mais que seja uma clara representação de algum objeto, ainda revela de maneira mais intensa as características do material que constrói o objeto na tela do que o material de que ele é constituído originalmente. Assim, Rembrandt, diferentemente de Bueghel ou dos seus outros contemporâneos, valida a tinta, não pelo preço dos pigmentos que a estruturam ou pelas imagens que esta representa, mas sim pela capacidade dela de ser trabalhada, modelada e forjada.

Tal processo, com algumas variantes, se constitui na maneira com a qual eu trabalho a construção das minhas pinturas, que detém um enaltecimento das características orgânicas da tinta e as possibilidades de expansão ou retração desse material pelo meu gesto, minha pincelada. Ao esticar as pinceladas, tenho a ciência de que o material perderá em volume, visto que dificilmente aplico mais de uma camada de tinta, porém se contenho os gestos e vario a orientação da maneira de bater ou passar o pincel sobre a tela, posso sedimentar uma quantidade maior de massa em determinadas áreas da pintura, criando assim uma tensão entre gestos mais expressivos e finos e marcas contidas e maciças

3.6 A percepção: visão e tato

⁸² ALPERS, Svetlana. *O projeto Rembrandt*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.74.

⁸³ *Ibid.*, p.74.

Dessa maneira, ao tratar a tinta como uma substância a ser moldada, Rembrandt acaba por enaltecer pelas superfícies de suas pinturas, além da visão, também o sentido do tato. Diferente dos pintores que emulam texturas de superfícies pelo uso da tinta, o mestre holandês cria essas superfícies com a tinta aplicada sobre a tela.

Rembrandt faz da própria materialidade do pigmento um elemento figurativo. Ele nos leva a ver as qualidades que conhecemos pelo tato – como peso e massa, a substancialidade das coisas⁸⁴.

Lançando mão dessa fatura técnica, o artista não exatamente propõe ou insufla o público a efetivamente tocar em suas pinturas. Porém, com esse tratamento particular e material aplicado à tinta, Rembrandt acaba sugerindo uma associação entre a visão e o tato. Na verdade, suas pinturas sugerem que “a visão é um tipo de tato”⁸⁵.

3.6.1 Mídias híbridas, estímulos também híbridos

Essa sugestão sensorial que parte de Rembrandt em suas pinturas, segundo os apontamentos de Svetlana Alpers, traz a tona o questionamento da probabilidade de existirem mídias puramente visuais, ou que contemplem estritamente um dos cinco sentidos, e eventualmente se isso for possível, se a pintura compete e pertence a essa categoria. O historiador norte americano W.J.T Mitchell defende a não efetividade desse argumento em seu texto (cujo título é direto e autoexplicativo) *Não existem mídias visuais*⁸⁶. Nesse texto, Mitchell inicialmente apresenta a idéia de que “‘Mídias Visuais’ é uma expressão coloquial usada para designar coisas como TV, filmes fotografias, pinturas etc.”⁸⁷ e que essa expressão se faz completamente errônea e equivocada em gênese e

⁸⁴ *Ibid.*, p.76.

⁸⁵ *Ibid.*, p.76.

⁸⁶ MITCHELL, W.J.T in Diana (org.). *Arte, Ciência e Tecnologia. Passado, presente e desafios*. São Paulo: Editora UNESP e Itaú Cultural, 2009.

⁸⁷ *Ibid.*, p.167.

aplicação, pois, inexoravelmente, todas as chamadas mídias acabam “por envolver os outros sentidos (principalmente tato e audição)”⁸⁸. Dessa maneira, considerando esse hibridismo sensorial, todas as mídias também são híbridas, ou mistas, nesse caso.

Mesmo um filme mudo, na concepção de Mitchell, tem seu hibridismo sensorial quando (apesar de apresentar a ausência de sons, cheiros e texturas) eram usualmente acompanhados de execuções musicais ao vivo e os diálogos entre as personagens apareciam de maneira textual. Assim, a mídia que mais apresenta tendência a uma análise acerca desse purismo visual seria a pintura (por conta do fator histórico impregnado na mídia como linguagem), que se apresenta como a “mídia canônica e central da história da arte”⁸⁹.

Mitchell traça um paralelo histórico⁹⁰ que expõe a pintura como uma mídia que caminhou anexada a diferentes tipos de textos e discursos em seu momento pré-modernista⁹¹, até chegar ao modernismo, prezando por um ideal de purificação, aonde o método se emancipa da linguagem narrativa, da alegoria da figuração e até mesmo da representação de objetos nomeáveis a fim de explorar algo chamado ‘pintura pura’ caracterizada por uma ‘opticalidade pura’. Esse argumento⁹² muito propagado à época (a partir de meados da década de 50) ansiava por separar as mídias e dar a devida valoração e característica a cada uma, principalmente à pintura.

Contudo, mesmo com esses ímpetos de simplificação e esvaziamento de narrativas, promulgados pela pintura modernista, Mitchell aponta que, ainda assim, todo o fragmento conceitual e de método modernista, continuou funcionando como uma espécie de texto associado à pintura – que no caso era o texto modernista, mas que continuava sendo uma espécie de retórica. Supondo que, a linguagem verbal conseguisse ser completamente banida da pintura, esta continuaria sendo uma mídia mista pelo simples fato de ser reconhecida como um

⁸⁸ *Ibid.*, p.167.

⁸⁹ *Ibid.*, p.168.

⁹⁰ Tratado aqui, também, no Capítulo 2 da dissertação.

⁹¹ Assim como as pinturas analisadas por Richard Wöllheim, no Capítulo 1 da dissertação.

⁹² Promulgado por Greenberg, como citado no Capítulo 2 da dissertação.

fazer manual. “Mas o que é a percepção de uma pintura como feita à mão senão o reconhecimento de que um sentido não visual está codificado, manifestado e indicado em cada detalhe da sua existência material”⁹³. Então, o autor aponta que mesmo um observador que não detenha nenhum conhecimento acerca da história da arte ou sobre os textos e conceitos que orbitam em torno de alguma determinada pintura, saberá reconhecê-la⁹⁴ como uma peça que é substrato de um trabalho manual humano, e, ao vê-la, o público já vislumbra, mesmo de maneira tímida, o ato de realização desta.

O sentido não visual no caso é, naturalmente, o sentido do toque, que é priorizado em alguns tipos de pintura (quando ‘manuseio’, *impasto*⁹⁵ e a materialidade da tinta são enfatizados), ou fica em segundo plano em outras (quando a superfície suave e formas transparentes e claras produzem o efeito milagroso de tornar visível a atividade manual do pintor) (...) Ver a pintura é ver o toque, ver os gestos manuais do artista, daí o porquê de sermos tão rigorosamente proibidos de tocar a tela.⁹⁶

Mitchell defende, então, com essa ideia de mídias mistas, que é possível sim a existência e defesa de uma pintura com impulsos visuais e táteis simultaneamente, assim como Svetlana Alpers defende a produção de Rembrandt.

Essas mídias mistas não são produzidas apenas pelo enaltecimento e hibridização dos sentidos nas obras, mas estas são mistas pela amalgamação de referências que adentram e compõem essas mídias, como tecnologias, materiais diversos, “habilidades, hábitos, espaços sociais, instituições e mercados”⁹⁷. Isso colide e comunga com a ideia de Umberto Eco de que a obra de arte é uma

⁹³ MITCHELL, W.J.T in DOMINGUES, Diana (org.). *Arte, Ciência e Tecnologia. Passado, presente e desafios*. São Paulo: Editora UNESP e Itaú Cultural, 2009. p.169.

⁹⁴ Richard Wöllheim, como apresentado no Capítulo 1, contrapõe essa ideia ao estabelecer um percurso com várias etapas de entendimento por parte do público para que essa eventual fruição de uma pintura seja realizada.

⁹⁵ A palavra é usada de maneira diferente dependendo do tradutor – *empasto* ou *impasto* – porém nenhuma das duas significações está no dicionário Houaiss.

⁹⁶ MITCHELL, W.J.T in DOMINGUES, Diana (org.). *Arte, Ciência e Tecnologia. Passado, presente e desafios*. São Paulo: Editora UNESP e Itaú Cultural, 2009. p.169.

⁹⁷ *Ibid.*, p.171.

conjunção de referências e funciona como uma estrutura permeada de diferentes aglomerações de conteúdos e alusões.

3.6.2 *Enxergar pelo toque: contato e ilusão*

Assim como W. J. T. Mitchel, que defende o hibridismo das mídias, Svetlana Alpers cita um texto de Descartes⁹⁸ no qual ele apresenta os mecanismos de visão (a maneira como vemos, e não as funções orgânicas do olho) como um cego tateando um espaço com um bastão, pois o olho sofre influência direta da luz disseminada no ar assim como a mão se move conforme os percalços e objetos tocados pelo bastão. A autora, porém, não supõe ou sugere que Rembrandt tivesse o ímpeto de criar ou promulgar uma teoria particular de visão. Alpers pontua que, em algumas de suas obras, o mestre holandês deixa claro sua predileção pelo assunto da cegueira e acima de tudo pelas possibilidades da percepção dos objetos e do mundo através do sentido do tato. Suas camadas de tinta sobrepostas servem para, em etapas de construção, deixar o objeto visível, por isso sua pintura direciona uma reflexão mais para o ato de ver do que para o processo orgânico de formação das imagens no olho.

Heinrich Wölfflin, em sua teoria de estilos de pintura individualizados, com diferentes estruturações de visualidades, diz que o processo de leitura de imagens no estilo linear consiste em um percurso no qual “os olhos são conduzidos ao longo dos limites das formas e induzidos a tatear as imagens”⁹⁹. Porém, com esse parecer, o autor não concorda, necessariamente, nem com os posicionamentos teóricos de Alpers nem com os de Mitchell. Ao associar a visão com o tato em sua teoria, Wölfflin diz que esse processo é enaltecido pelas silhuetas bem marcadas nas pinturas, qualidade do modo linear, que não pertence à obra de Rembrandt que é extremamente pictórica. Entretanto, na sua teorização acerca do segundo modo, em um dado momento, Wölfflin disserta que, mesmo as figuras tendo suas bordas manchadas.

⁹⁸ A Dióptrica (1637).

⁹⁹ WÖLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.26.

...no estilo pictórico, os olhos tronam-se sensíveis às mais variadas texturas, e não há contra senso algum no fato de a sensação visual ainda parecer alimentada pela sensação de tato – aquela outra sensação de táctil, que aprecia o tipo e superfície, os diferentes revestimentos dos objetos.¹⁰⁰

Mesmo com essa aproximação entre o estilo pictórico, a obra de Rembrandt e o sentido do tato, Wölfflin não comunga com os outros dois autores aqui citados, pois diz que esse estilo direciona o público a enxergar além do material, em uma parcela mais subjetiva da aceção da tinta como matéria. Diferentemente das citações de Mitchell e Svetlana¹⁰¹, que suscitam a tinta como matéria aplicada de maneira muito direta, a fim de provocar e amalgamar os sentidos de forma muito concisa, por mais que essa prática contenha uma parcela de subjetividade. Notadamente, em determinado momento Wölfflin diferencia os modos de maneira crucial ao dizer que o linear representa as coisas “como elas são”¹⁰² e o pictórico como elas “parecem ser”¹⁰³. A comparação do tato com o sentido visual, feita por Wölfflin, acontece de maneira adequada à construção de um caráter ilusório, ou seja, como um processo puramente mental, imaginativo.

Esse parecer ilusório oriundo da ponderação acerca da construção e enaltecimento dos sentidos por intermédio das pinturas, tal qual defendido por Wölfflin, e contraposto por Svetlana Alpers e W.J.T Mitchell, comunga com o parecer de Bernhard Berenson, historiador da arte especializado no período da renascença. O autor, ao considerar determinadas obras de pintores italianos em seu livro “The Florentine Painters of the Renaissance”, no capítulo de introdução, avalia o ímpeto desses artistas à época, de construir figuras que suscitassem um caráter táctil por parte do público.

Então, é exatamente nesse ponto que o autor vai de encontro ao parecer de Wölfflin, pois Berenson defende, de maneira mais aprofundada, que o

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.37.

¹⁰¹ Mitchell é muito pragmático ao afirmar que não existem mídias puramente visuais e Svetlana pontua de maneira particular no seu texto o ímpeto de Rembrandt de criar uma espécie de valor visual pela construção das figuras através da tinta á óleo.

¹⁰² *Ibid.*, p.28

¹⁰³ *Ibid.*, p.28.

processo de construção das figuras é uma ilusão suscitada pelo artista e efetivada na mente do público, diferente do parecer de Alpers sobre a matéria na obra de Rembrandt como algo efetivo, que constrói uma realidade corporificada. Esse segundo parecer, que defende a tinta como matéria corporificada no suporte da pintura é o que se adéqua ao meu trabalho, visto que não lanço mão da técnica da veladura e nem estabeleço um processo de construção de índices ilusórios de volume por intermédio de finas camadas de tinta sobrepostas. Os volumes que aparecem na minha pintura são efetivamente as massas de tinta que ali estão colocadas.

Segundo Berenson, a psicologia defende que, quando crianças, nós aprendemos a realizar a descoberta do mundo através do tato, e, imediatamente, associamos essas reações ao sentido da visão. Logo após, conforme a criança se desenvolve, ela esquece completamente a conexão, mas essa continua presente em alguma instância do indivíduo, abalizando assim a vinculação entre os sentidos do tato e da visão “that every time our eyes recognise reality, we are, as a matter of fact, giving tactile values to retinal impressions.”¹⁰⁴.

Assim, segundo o autor, a pintura é a linguagem artística que está permanentemente tentando passar uma ideia de tridimensionalidade por meio de apenas duas dimensões, e o pintor deve realizar conscientemente a tarefa de associar a visão e o tato na imaginação do público, tal qual este realizava em sua primeira infância pelas associações dos sentidos “somehow to stimulate our consciousness of tactile values, so that the picture shall have at least as much power as the object represented, to appeal to our tactile imagination.”¹⁰⁵

Com esse parecer, temos duas correntes diversas que se contrapõem: a de Wölfflin e Berenson que associam os sentidos do tato e da visão como um processo estritamente mental e imaginativo (contrapostas à minha produção), e Alpers e Mitchell que já transcendem essa associação meramente ilusória e

¹⁰⁴ BERENSON, Bernhard. *The florentine painters of the Renaissance*. EUA: Lightning Source, 2008, p.6. “Cada vez que nossos olhos reconhecem a realidade, nós estamos, na verdade, empregando valores táteis às impressões retinianas”. (Tradução Livre)

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.6. “De alguma maneira, para estimular a nossa consciência de valores táteis, para que a imagem tenha ao menos tanto poder quanto o objeto representado, de apelar à nossa imaginação tátil”. (Tradução livre).

passam para o campo da visão associada ao tato como algo matérico e corporificado.

3.6.3 O aprendizado e os cinco sentidos

A referência à percepção das coisas pelo tato, segundo Alpers, aparece na obra de Rembrandt em três pontos: a densidade das massas de tinta; a construção de objetos sólidos nas pinturas; e o quadro representando um objeto. Esses três detalhes diversos se relacionam e estruturam o caráter e o estilo particulares que as pinturas de Rembrandt apresentam: “elas não se encaixam nem no modelo italiano de janela para o mundo, nem no modelo holandês do espelho ou mapa do mundo, pois são produzidas como novos objetos no mundo”¹⁰⁶. As pinturas de Rembrandt, além de suscitarem o tato como percepção por intermédio da maneira com a qual a tinta é aplicada, certas vezes, também tratam do assunto do olhar e do tocar como temas.

Em uma pintura de início de carreira, Rembrandt mostra uma senhora sentada lendo um livro. É bem possível, segundo Alpers, que a senhora que figura na tela se trate da mãe do artista, representando a profetiza Ana. Porém, independente da identidade que a figura simula, a grande questão que reside no quadro é a maneira como Rembrandt narrou esta senhora lendo um livro. Ela tem um olhar fugidio, que se fixa mais no livro como um todo, do que em algum detalhe em especial do que está escrito nas páginas. Sua mão, porém, toca gentilmente sobre as páginas do livro, emulando o que poderíamos dizer hoje ser uma cega lendo e aprendendo através de um livro escrito no método braile.

O tato, para Rembrandt, é uma maneira mais efetiva de aprender, que poderia ser exemplificado como se, para olharmos algo, necessitássemos de um período de tempo que é severamente encurtado pelo toque no objeto. Esta e algumas outras telas, mesmo com temáticas diversas (religiosas, cotidianas ou históricas), apresentam a função do tato como algo seminal para o conhecimento.

¹⁰⁶ ALPERS, Svetlana. *O projeto Rembrandt*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.77.

Desse modo, podemos concluir que “na representação de Rembrandt, a apreensão do mundo se faz pelo tato”¹⁰⁷.



Figura 7: Rembrandt. Uma velha senhora - 1631.
Óleo sobre tela. 60 x 48 cm - Rijksmuseum, Amsterdan.

Essa maneira do público requerer e suscitar o tato, por meio da narrativa construída, das figuras representadas e das situações nas quais estas se encontram, é diferente do sentido do tato que é provocado pelas camadas de tinta aplicadas na tela. A tinta como matéria provoca uma sensação táctil pelos empastes de tinta, que conclamam ao toque, já o aspecto narrativo direciona uma situação na qual alguma personagem se utiliza da representação do sentido do tato. Nessa segunda categoria, encontramos uma longa tradição na história da pintura, que apresenta obras nas quais a narrativa constrói representações visuais tentando englobar e exaltar os cinco sentidos, como, por exemplo, a pintura de Caravaggio, na qual figura um rapaz envolto por frutas e flores (paladar

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.81.

e olfato) e no meio desse arranjo surge um pequeno lagarto, que morde o dedo do mancebo (tato), fazendo-o emitir algum ruído de espanto (audição). Nessa tradição de pinturas pode-se incluir Jan Brueghel, nas suas representações de vasos de flores sortidas, que tangem e representam o sentido do olfato.



Figura 8: Caravaggio. Menino mordido por um lagarto – 1593 - 94. Óleo sobre tela.– 66 x 49.5 cm - National Gallery - Londres

Assim, Svetlana Alpers alcança por meio da obra de Rembrandt, um ponto de reflexão, de que na história da arte existe uma efetiva associação e hibridização entre diferentes sentidos¹⁰⁸, que vai desde as escolhas dos temas até o tratamento técnico que o artista dá a eles.

3.7 Pincelada como estrutura sólida

¹⁰⁸ Compondo mais uma vez com a ideia de W.J.T Mitchell de que não existem mídias meramente visuais.

Na Europa, à época de Rembrandt, existia uma “tradição de rivalidade entre pintores e escultores”¹⁰⁹. Os pintores tentavam concorrer com os escultores ao introduzir figuras em suas pinturas que fossem de aspecto tão fisicamente sólido, tridimensional e persuasivo quanto uma escultura. Eles se apropriavam¹¹⁰ dessas peças a fim de representá-las nas pinturas como réplicas, utilizando somente de formas bidimensionais, representadas pelo desenho e a cor.

Prezando pelo revés dessa prática, Rembrandt tentou, por intermédio da sobreposição de relevos de tinta em suas obras, erigir uma pintura sólida que se aproximasse ao máximo possível do objeto representado. Alpers aponta Rembrandt como um “escultor frustrado”¹¹¹ e usa essa reflexão para enaltecer na obra do pintor holandês um caráter *construtivo*, frente a um caráter *expressivo*. Essa característica construtiva da pintura de Rembrandt direciona o pintor a proceder tal qual um escultor meticuloso, porém a diferença é que um escultor ao trabalhar sua peça, retira camadas, um pintor as sobrepõe. De qualquer maneira o artista passa a pensar e refletir ao aplicar suas camadas de tinta, uma sobre a outra, em prol de um corpo final que atenda e represente seus anseios. Diferentemente de Chaim Soutine, artista lituano do começo do século XX, que, ao reproduzir uma pintura de Rembrandt, *Boi esquartejado*, o fez de maneira expressiva, convulsiva e mais dinâmico, no sentido de realização com menos camadas de tinta, tentando enaltecer o gesto e não sobrepujá-lo. Segundo Alpers, Rembrandt “nunca aplicou a tinta de maneira tão solta e expressiva em nenhuma de suas obras”¹¹². Assim como Rembrandt, Pablo Picasso, artista espanhol, em determinado período de sua carreira¹¹³ (1907 – 1910) também atendeu a esses ímpetus construtivos e, por mais que não possa parecer, promulgou uma obra

¹⁰⁹ ALPERS, Svetlana. *O projeto Rembrandt*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.87.

¹¹⁰ Tais quais os modos apresentados por Wollheim, no Capítulo 1 dessa dissertação.

¹¹¹ ALPERS, Svetlana. *O projeto Rembrandt*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.87.

¹¹² *Ibid.*, p.88.

¹¹³ “O abandono da semelhança (no início do cubismo) apontava em duas direções: decoração ou escultura. O caminho da decoração – que Matisse, por exemplo, escolheu – levava à abstração: reluzentes arranjos de cores chapadas e brilhantes que tinham por objetivo incitar nossos sentidos à dança e nos fazer sorrir. Picasso, no entanto, o menos sentimental e o mais escultórico de todos os artistas modernos, tomou outro rumo, desejoso de registrar o tátil por meio da tinta. Embora afirmasse que suas experiências cubistas se iniciaram na pura pintura composicional, também dizia que representavam outras coisas que não elas mesmas. No fundo dos desdobramentos cubistas da forma, visto como se chacoalhasse através do tempo, havia algo substancial e concreto. A representação multidimensional e simultânea de diferentes aspectos de uma figura era, de algum modo, um retrato fiel dessa figura.” In: SCHAMA, Simon. *O poder da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.393-4.

com estruturas construtivas muito semelhantes com a do mestre holandês, no sentido de estabelecer as partes e trabalhar nelas como um escultor a desbastar sua peça.

3.8 Pintura matérica e contemporaneidade

O crítico de arte David Sylvester, em seu livro *Sobre a Arte Moderna*¹¹⁴, faz uma compilação de textos críticos e ensaios sobre artistas variados. Em um desses capítulos, Sylvester dedica um texto para a obra do pintor germano-inglês Frank Auerbach, e nele disserta sobre pontos que podem ser associados ao pensamento de Svetlana Alpers em sua avaliação acerca da obra de Rembrandt Van Rijn e sobre como Auerbach aplica a tinta na construção e estruturação de suas pinturas.

Primeiramente, Sylvester já aponta que uma característica comum na pintura europeia realizada após a década de sessenta e desempenhada por alguns artistas seria “a tinta aplicada de modo tão espesso a ponto de fazer a pintura parecer um baixo relevo”¹¹⁵. Nesse sentido, a pintura de Auerbach segue essa “tendência geral” e participa da mesma aplicação de cores usadas pelos seus contemporâneos artistas.

A grande diferença de sua obra, portanto, (e que vai de encontro à fatura técnica utilizada por Rembrandt) reside na maneira com a qual o pintor constrói esses relevos e texturas, já que os pintores da sua geração – como Tápies, Dubuffet ou Fautrier – lançam mão de uma fatura técnica em que “o material que eles usam é uma espécie de cimento que é trabalhado e talvez entalhado para ter então a cor adicionada”. Auerbach constrói todos os seus relevos por meio de incontáveis camadas espessas de tinta a óleo sobrepostas. Dessa maneira, a matéria prima das pinturas de Auerbach se resume a tinta a óleo, que, tal qual a análise de Svetlana Alpers para a obra de Rembrandt, constrói todos os signos inteligíveis da obra, desde cenários e objetos às personagens e figuras.

¹¹⁴ SYLVESTER, David. *Sobre arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.195.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.195.

Outra associação com Rembrandt é a de que as pinturas de Auerbach são frutos de um processo vagaroso e minucioso de superposição de empastes de tinta a óleo, em que, na maioria das vezes, o artista apaga completamente as figuras que estavam nas camadas inferiores, fazendo surgir variações destas novamente em um processo acumulativo. Isso faz com que, mesmo com essas camadas sobrepostas, o material utilizado por Auerbach apresente um resultado final mais fluído e, certas vezes, transparente, diferente da opacidade da massa rígida aplicada por outros pintores da mesma época.

3.9 A tinta como matéria em si

A diferença entre o tempo de execução e os materiais aplicados nas pinturas, segundo Sylvester, gera distintas consequências nas obras finalizadas. Frank Auerbach e seus contemporâneos diferem pelo fato de tentar estabelecer efeitos semelhantes com materiais diversos, constituindo assim ritmos diferentes de produção.

A pintura matérica é subjetiva e simbólica, representa uma ideia de materialidade do mundo ou da relação entre o homem e as coisas palpáveis, que se podem ser moldadas pela mão e pelo gesto do indivíduo, e se tornam subsídio para a criação: a matéria prima viva e concreta. As substâncias e resultados da pintura matérica sugerem a ilusão de uma vida e alma pertencente e incrustada nesses materiais, e conseqüentemente narram e mostram objetivamente o resultado do tempo transcorrido neles após a finalização da obra. Diferentes texturas encontradas nas pinturas são como as estruturas da alvenaria de um prédio, com vigas e paredes, que podem apresentar, no decorrer de um período, rachaduras e fendas. A pintura matérica realizada com esse material espesso e opaco, essa espécie de cimento, segundo Sylvester, lida com a ideia dos períodos vividos e o tempo transcorrido pela pintura corporificada.

No caso de Dubuffet, por exemplo, a produção das pinturas ocorre de maneira rápida e dinâmica; por conta da utilização desse material espesso e de

secagem rápida, já na produção de Auerbach, a tinta a óleo requer um processo que ocorre ao longo de meses de trabalho. Isso acarreta uma “implicação essencial”¹¹⁶ em Dubuffet e em outros artistas representantes de uma faceta conhecida como pintura matérica. Ocorre que “a espessura do material tem um inequívoco propósito em si mesma, enquanto em Auerbach nada mais é do que um subproduto de outro propósito”¹¹⁷.

Essa instância subjetiva (e simbólica) da pintura matérica, realizada após a década de sessenta, pode ser associada com o ímpeto criativo dos pintores pertencentes à corrente simbolista do final do século XIX. Pois estes, como cita o poeta, pintor e crítico de arte Albert Aurier, atinham-se a representar e dissertar acerca de determinadas ideias e fragmentações de realidades (do mundo) através de simbologias que fugissem de um discurso objetivo e pragmático, dando vazão, assim, a representações subjetivas. O processo ensimesmado dos artistas simbolistas, segundo Aurier, deveria ser, acima de tudo sintético, subjetivo e sempre adequado às ideias que o pintor quer representar (*ideísta*¹¹⁸).

Esse artifício ensimesmado acabada por lidar com a pintura através dos seus próprios meios, característica simbolista que acomete também os pintores matéricos (de ordem modernista), que realizam obras que tratam de ideias subjetivas, as incorporando na pintura de maneira metalinguística (tratando sobre o próprio material utilizado para a realização da obra).

De facto foi entre os artistas do Simbolismo que apareceu primeiro uma noção de autonomia absoluta da arte. A afirmação teve uma ressonância particular numa sociedade que, em geral, esperava que a arte fosse edificante. O modernismo apoderou-se dessa doutrina e exigiu que a arte, como a matemática, fosse reconhecida como um reino separado, sem relação com o contexto em que aparecia. Contudo, em vários aspectos, é visível que existe uma continuidade real entre a arte daquela época e a nossa. Se não conseguirmos perceber isso, talvez seja por acreditarmos que o Modernismo marcou uma ruptura radical e definitiva com o passado. Mas isso é ainda outro mito: o mito que fundou o próprio Modernismo.¹¹⁹

¹¹⁶ *Ibid.*, p.196.

¹¹⁷ *Ibid.*, p.196.

¹¹⁸ “A finalidade normal e última da pintura, já o disse, não pode ser a representação direta dos objetos – e isso se aplica também às outras artes. Sua finalidade é exprimir as Ideias, traduzindo-as numa linguagem especial.” G. Albert Aurier in CHIPP, H.B. *Teorias da arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.86.

¹¹⁹ GIBSON, Michael. *O Simbolismo*. Bélgica: Taschen, 2000, p.28.

Enquanto a pintura de Dubuffet, assumida como matéria, narra o assunto apresentado no suporte como algo a ser carcomido pelo andamento, apresentado às intempéries do tempo, a pintura de Auerbach fala sobre o processo de criação, as milhares de camadas sobrepostas no transcorrer do tempo durante a criação, não após o término desta.

Na obra de Auerbach, tal qual aponta Sylvester, temos essa significação simbólica diversa sobre o tempo transcorrido. A reflexão suscitada por suas pinturas é mais sobre a feitura da obra – com suas dezenas de camadas de tinta sobrepostas “acumulações de declarações, uma soma de negações e qualificações”¹²⁰ – do que o período pelo qual ela viveu desde que foi finalizada como estrutura. A aplicação de tinta na obra de Auerbach, então, não funciona em detrimento de outros propósitos, mas para representar e fazer a função de matéria em si: “a tinta nos mobiliza não como substância simbólica, mas como veículo de uma visão de realidade”¹²¹.

Nesse ponto se tangenciam os dois pareceres, o de Sylvester e o de Svetlana Alpers, acerca da obra dos pintores Rembrandt e Auerbach. A construção das pinturas desses dois artistas tem um caráter estrutural, que se calca por meio da justaposição de camadas e do trabalho do próprio artista sobre a tinta, assumida em si, tanto como matéria quanto como significação da pintura. Além do que, os dois pintores fazem a imagem emergir da textura do material aplicado em grande densidade e pontuam, durante todas as duas carreiras, a importância da pintura como construção e efetivação dos caracteres básicos da imagem construída como algo pulsante e diferente dos objetos ou dos outros componentes do mundo tangível.

3.10 Matéria e experimentação

¹²⁰ SYLVESTER, David. *Sobre arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.196.

¹²¹ *Ibid.*, p.196.

Nesse período de realização da pintura matérica (década de 60) existia, porém, um questionamento acerca da existência do caráter experimental na pintura à época. Luiz Camillo Osório (crítico de arte), em seu texto *Iberê Camargo e a dimensão experimental da pintura*¹²², aponta esse questionamento da experimentação na pintura como um prolongamento do gesto Duchampiano e da negação da arte retiniana, localizado no início do século XX. Essa máxima acendeu novas probabilidades para o exercício artístico, que sobrepuja linguagens e opções de construções plásticas e fez com que o assunto poético fosse considerado “menos da ordem do fazer e mais da ordem do escolher”¹²³. Assim, a dimensão expressiva das obras teve uma considerável derrocada. Porém, Luiz Camillo Osório aponta que essa instância mais racionalizada das artes, à época de Duchamp, não fez surgir um cisma entre a linguagem da pintura e as possibilidades de experimentação, isso ocorreu devido ao contexto pululante (social, política e culturalmente) presente após a década de 60, que segundo o autor foi um divisor de águas.

Nessa época, juntamente com os adventos tecnológicos, os artistas estavam mais focados em um processo de formalização e reprodução técnica de imagens do que, necessariamente, a criação destas. A experimentação residia mais em uma prática que negava padrões ortodoxos de suporte e materiais do que efetivamente uma pesquisa poética livre de amarras e em prol de mudanças substanciais no cerne artístico. A aceção de novos materiais e as tentativas de fuga do espaço pictórico, segundo Luiz Camillo Osório, pontuavam as pesquisas dos artistas do período. Nesse ponto o autor insere a obra de Iberê Camargo como um fator preponderante na prática de experimentação como processo de pintura, que cabe também como associação ao tratamento desprendido ao material clássico tinta a óleo (usado tanto por Rembrandt quanto por Auerbach).

Segundo o autor, a obra de Iberê após a virada da década de 50 foi abrindo o campo gestual, acumulando e assumindo a tinta a óleo como matéria pictórica na superfície ortodoxa da tela, que iria ficar cada vez mais texturada ou

¹²² SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogo com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

¹²³ *Ibid.*, p.67

segundo o autor, “enervada”¹²⁴. Iberê cria uma pintura em que a poética está localizada na experimentação, que, na verdade, é um empenho mais experiencial do que técnico propriamente dito. O adensamento da tinta como matéria e a concretização da pintura como algo corporificado vão em direção e comunga com os nossos dois outros exemplos (Rembrandt e Auerbach), criando assim uma pintura que se relaciona a uma dimensão sensível que se loca necessariamente no tempo, não no espaço.

Então, se estabelecemos uma comparação aberta entre os pintores matéricos, que, segundo Sylvester, se utilizam de um material considerado como uma espécie de cimento, para obter resultados volumétricos em um curto espaço de tempo – estes estão produzindo uma obra que mantém suas questões muito mais localizadas na forma e no espaço do que no tempo, por mais que esses pintores considerem o tempo como algo essencial em suas obras após a finalização das mesmas.

Diferentemente de Rembrandt, Auerbach e Iberê Camargo, que levam suas produções poéticas para um campo em que se exige a realização de várias etapas técnicas (experimentação) para possivelmente construir ou erigir a pintura como um corpo matérico, algo palpável no mundo. Isso estaria completamente ligado ao tempo como característica preponderante na produção dos artistas, o tempo decorrido na feitura da obra e na sedimentação de todas as camadas de tinta, umas sobre as outras. No caso de Iberê, esse método passava por inúmeros *apagamentos*¹²⁵, devido ao seu convulsivo processo de colocar e retirar material do plano pictórico da tela até atingir um período de satisfação com a obra.

¹²⁴ *Ibid.*, p.73.

¹²⁵ “Realmente, uma certa fatalidade – quase um fatalismo – ronda toda a sua pintura (de Iberê Camargo). Essas camadas espessas de tinta revelam um solo rude que não se deixa abstrair e que nos envolve inapelavelmente em sua trama. Resta a possibilidade de reparar esse destino por meio de um trabalho árduo e sábio, que confira às coisas uma face menos impositiva e ameaçadora. Mas sempre ficará algo daquela condenação. Para sempre deverá permanecer essa convivência entre uma realidade pegajosa – que dificulta movimentos e decisões – e uma atividade que insiste em afeiçoá-la. Fazer, refazer, raspar, repintar, até que se alcança algum equilíbrio, até que a matéria das coisas se deixe minimamente ordenar por uma pintura magistral.” In. NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho: ensaios sobre a arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pág. 78-9.

3.11 Tinta, matéria e expressividade

Nas minhas pinturas, por mais que eu traga Rembrandt, Auerbach e Iberê (minha única referência nacional) como citações primárias, utilizo também pinceladas carregadas de tinta a óleo para construir as figuras no espaço pictórico. Porém, diferentemente desses artistas, o meu processo criativo não é permeado de variadas e incontáveis etapas. Não estabeleço um percurso construtivo no qual sobreponho camadas e dou vazão ao aspecto mais estrutural de construção das imagens, mas sim, faço da minha pintura como processo algo muito dinâmico. Para que não precise voltar a trabalhar a tela depois de seca, por opção, aplico pinceladas carregadas de tinta para que o gesto que ali foi impresso figure na versão final do quadro.

Mesmo que essa visão construtiva não se aplique ao meu processo de pintura, utilizo os três pintores como referência, considerando a gestualidade aplicada por eles nas camadas superiores de suas pinturas, aquelas que ficam mais aparentes, e que não foram encobertas por outras pinceladas ou camadas de tinta. O ímpeto é transformar a pintura em algo real, em gestos únicos e bem marcados. A pincelada expressiva com tinta carregada é a materialização literal de uma ideia, a *corporificação* de um desejo. Minha pintura, diferente da acepção de Luiz Camillo Osório para a obra de Iberê, tem relação direta com o espaço e não necessariamente com o tempo desprendido para realizá-la.

Assim, explanados os pontos que compõem a estrutura das minhas pinturas, sigo, no próximo capítulo, para um memorial de meus trabalhos, avaliando as diferentes etapas pelas quais o percurso produtivo artístico passou e analisando três peças de maneira minuciosa.

CAPÍTULO 3

A TINTA COMO MATÉRIA

Não pode surgir nenhuma obra de arte que não represente uma alienação ao mundo exterior “real” ou “normal”

Asger Jorn

No início dessa dissertação, propus que a análise da minha obra pictórica se divide em alguns pontos cruciais, que são avaliados no texto de maneira direcionada. Esses pontos perpassam e abordam determinadas questões pertinentes à estrutura e realização dos trabalhos (*signo*: conteúdo e matéria; e *gesto*: forma), assim como outras questões suscitadas pelos trabalhos quando estes se encontram já finalizados. Ou seja, a análise se foca no processo de feitura das pinturas e em possíveis avaliações destas quando prontas. Nos dois primeiros capítulos, discuti sobre o quesito da apropriação oriunda de referências que se encontram fora das pinturas, e me ative, assim, a temas relativos ao conteúdo inserido nos trabalhos, como a questão do signo.

Desde o início das séries de pinturas *Revestimentos* e *Retalhos*, um dos pontos estruturais abordados no trabalho é a questão da aplicação gestual da tinta a óleo em pinceladas carregadas de massa, e da utilização e afirmação dessa substância como matéria. Lanço mão dessa fatura técnica para obter resultados nos quais a tinta seja apresentada de maneira mais aparente, como material orgânico, e construo assim as imagens de uma maneira particular, relacionadas também às referências particulares.

Neste Capítulo 3, por intermédio da artista, historiadora e crítica de arte Svetlana Alpers, dos historiadores Heirich Wölfflin, W. J. T. Mitchell, Bernhard Berenson e do crítico de arte David Sylvester, teço uma reflexão acerca de alguns motes relativos à organicidade, expressividade e construção de narrativas referentes às pinceladas carregadas de tinta. Analiso o trabalho de alguns artistas, frente à aplicação e asseveração da tinta como tema e corporificação nas obras, e sobre como isso é efetivado em determinados contextos coligados ao meu trabalho em pintura.

3.1 Rembrandt, o mestre como base

Em seu livro *O projeto Rembrandt*¹²⁶, Alpers faz uma incursão pela obra do mestre holandês a fim de ponderar sobre alguns pontos relativos à construção das pinturas tais quais: narrativa, fatura técnica e período histórico no qual viveu o pintor. A autora dedica um capítulo inteiro para a análise acerca da questão técnica utilizada pelo artista e o tratamento particular dado pertinente à tinta, frente aos seus contemporâneos.

Inicialmente, Alpers já aponta Rembrandt como um pintor que se diferencia dos seus contemporâneos flamengos e particulariza a feitura de suas obras pela “maneira de aplicar a tinta”¹²⁷. Diferentemente de Vermeer, por exemplo, Rembrandt se distancia da necessidade de construir um aspecto do mundo visível, por intermédio da linguagem utilizada à época nas pinturas, e caminha para outra direção, em que a tinta, ao invés de ser utilizada como um artifício técnico que produz imagens e informações inteligíveis acaba por obscurecer as figuras, “atraindo assim a atenção do observador mais para a matéria em si do que para os objetos que ela representa”¹²⁸.

¹²⁶ ALPERS, Svetlana. *O projeto Rembrandt*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

¹²⁷ *Ibid.*, p.65.

¹²⁸ *Ibid.*, p.65.

Rembrandt sempre foi uma das minhas referências primárias na pintura, desde o início do meu aprendizado no processo técnico, antes mesmo de entrar na universidade, os trabalhos (no caso: reproduções fotográficas das pinturas) do mestre holandês me fascinam exatamente por essa fatura carregada de tinta, apontada por Svetlana Alpers como um diferencial. Inicialmente, pensava que as obras eram realizadas em uma só etapa, porém com o passar dos anos e pesquisas mais aprofundadas, cheguei ao parecer de que a pintura de Rembrandt é um processo de superposição de camadas de tinta.

3.2 Linha *versus* Mancha

Essa maneira particular de aplicação da tinta, promulgada por Rembrandt, que é diferente da maneira da qual seu conterrâneo Jan Vermeer procede, pode ser entendida com outra conotação. Heinrich Wölfflin, historiador da arte suíço, em seu livro *Conceitos Fundamentais da História da Arte*¹²⁹, analisa uma possível dicotomia entre dois modos de construção de *realidades visuais*¹³⁰, ou de apreensão do mundo do visível: modo linear e modo pictórico.

O estilo linear, segundo o autor, veio primeiro (sendo efetivado na pintura ocidental, principalmente no século XVI). O que não necessariamente estabelece uma gradação de valores e o coloca acima em qualidade, do estilo pictórico, que se desenvolve já no transcorrer do século XVII. São duas fragmentações ambivalentes, que contemplam cada uma à sua maneira, diferentes visões e recortes do mundo.

¹²⁹ WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

¹³⁰ Vasari, pintor e arquiteto italiano que viveu no século XVI, aponta o desenho como o pai de todas as outras artes, assumindo assim, uma dicotomia entre as práticas e linguagens nas artes. Ao defender o desenho como base primária, Vasari escalona valores e coloca a aplicação de cor como uma etapa secundária na realização de uma pintura. Segundo Vasari, outra dicotomia é direcionada através desse primeiro pensamento: os pintores florentinos aproveitavam mais do seu intelecto por utilizar o desenho de maneira mais efetiva, já os venezianos, lançavam mão da parte imaginativa, pois tinham a cor como característica mais forte em suas obras. In. LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura. Textos essenciais*. Vol. 9: O desenho e a cor. 1ª ed., São Paulo: Editora 34, 2004.

O estilo linear desenvolveu valores que o estilo pictórico não mais possui e não mais quer possuir. São duas visões de mundo orientadas de forma diversa quanto ao gosto e interesse pelo mundo: não obstante, cada uma delas é capaz de oferecer uma imagem perfeita do visível.¹³¹

O autor aponta uma primeira definição dos estilos, com um significado popular – “o estilo linear vê em linhas, o pictórico em massa”¹³². Assim, a partir de um direcionamento a fim de esclarecer os dois estilos, o linear se apega aos contornos das figuras e dos objetos (tanto nas silhuetas quanto nos contornos internos que estes objetos possam conter), já no pictórico, os contrastes lineares entre os contornos são amainados e os objetos são considerados como manchas que detêm uma continuidade. O estilo linear se mostra mais recortado em partes, e o pictórico, com mais sinuosidade e movimento da imagem como um todo.

A definição e efetivação de cada um dos estilos, segundo Wölfflin, não dependem da questão da consideração da luminosidade presente nas obras (como, por exemplo, pode-se erroneamente associar em um primeiro ímpeto, o estilo pictórico à incidência de luz e sombra em determinada pintura). Tanto o estilo linear quanto o estilo pictórico podem apresentar obras com forte incidência de luz e sombra, a diferença é que no primeiro, todas as características da obra são subordinadas à linha como construção de contorno, e no segundo as manchas fazem com que esses contornos se raleiem ou desapareçam completamente, fundindo as figuras.

Assim, a obra de Rembrandt detém características que a coloca no modo pictórico, enquanto que, nas pinturas de Vermeer, é possível notar uma tendência à construção das figuras pelas suas silhuetas, enaltecendo assim o caráter linear de suas obras.

¹³¹ WÖLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.25.

¹³² *Ibid.*, p.26.

3.3 Manchas e volumes

As pinturas de Rembrandt, segundo Alpers, de difícil compreensão frente a uma primeira apreciação, contém massas voluptuosas de tinta, com extremo caráter pictórico, e que ali estão justificadas para construir as personagens, os objetos e os cenários, sendo que o artista trabalha o pigmento não somente com a necessidade primária de imprimir cor e estabelecer uma ilusão de ótica. A tinta é utilizada para modelar as formas e construí-las no espaço do suporte pictórico, que é a tela. “A presença visual da tinta interfere no acesso implícito às superfícies do mundo, ou as substitui”¹³³, todas as características visuais e detalhes encontrados nas imagens passam por diferentes texturas e superfícies que são criadas pela tinta como matéria. Esse tipo de tratamento parece substituir a visão de mundo que compete à criação de imagens dos artistas da época.

Os *empastos* de tinta aplicados por Rembrandt criam uma assiduidade no estilo técnico do pintor, apontado pela autora como extremamente experimental e diversificado. Uma questão existente nas variadas análises da obra do pintor aponta para uma conclusão de que o estilo de pintura veneziana, que utiliza várias camadas de *veladura*¹³⁴, não é adequado à técnica com a qual o artista lança mão para a feitura de seus trabalhos. De maneira diferente, Rembrandt incrusta as figuras em grossas pinceladas de tinta opaca, trabalhando certas vezes com espátulas ou até com os dedos modelando a tinta, marcando as áreas mais claras com grossas camadas a fim de estruturar as figuras que compõem suas telas. Tudo indica que o pintor também lançava mão da técnica da *veladura*, mas de maneira muito particular, a fim de realçar as estruturas e texturas modeladas pela tinta, enaltecendo assim um efeito de solidez.

Distante de Rembrandt, seus contemporâneos artistas apresentavam uma técnica de pintura por intermédio das *veladuras*. Evitando-as em apenas alguns

¹³³ ALPERS, Svetlana. *O projeto Rembrandt*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.66.

¹³⁴ A *veladura* é um pigmento que, misturado em altas proporções com uma resina solvente, se torna transparente. Ticiano e os outros venezianos aplicavam uma camada finíssima e transparente (um véu ou *veladura*) de tinta escura por cima de uma camada mais clara, para criar um efeito óptico de cor sobre uma tela de tecido grosseiro. *Ibid.*, p.67.

casos isolados: quando queriam alcançar uma textura encontrada em determinada superfície na natureza, se utilizavam de pinceladas singelamente mais carregadas de tinta. Mas, ainda assim, era uma narração da superfície das coisas. Já a pintura de Rembrandt, constrói uma estrutura com a tinta, da onde emergem personagens, objetos e cenários que compõem a pintura. O mestre holandês tinha um processo de pintura vagaroso e compassado, em que várias camadas de tinta densa iam sendo sobrepostas, fazendo com que o resultado final da obra demorasse consideravelmente mais que as pinturas usuais realizadas à época.

Como exemplo dessas reflexões, Alpers nos apresenta a análise do fragmento de uma das pinturas da maturidade de Rembrandt. Na tela *Lucrecia*, datada de 1666, a manga da vestimenta da personagem principal é construída com pinceladas carregadas de tinta amarela e branca, sobrepostas a fim de expor a textura do drapeado do tecido. Esse percurso erigido pela tinta direciona os olhos para a área da mão da personagem, o que cria uma diagonal trazendo a atenção consequentemente para o ferimento no abdômen da personagem e sua mão direita que empunha uma faca, o que compele o observador a assistir o ato do suicídio de Lucrecia.



Figura 5: Rembrandt. *Lucrecia* - 1666.

Óleo sobre tela. 105 x 92 cm - The Minneapolis Institute of Arts, EUA.

3.4 Modos de pintura: liso x rugoso

A análise dessas questões revela a existência de uma discussão acalorada em torno das texturas e do tratamento particular dado à tinta por Rembrandt, e também a uma categorização aplicada à época que dividia a apresentação das pinturas em dois modos: o liso e o rugoso.

O modo liso, também conhecido como “bem acabado”, era utilizado pela maior parte dos artistas e fazia com que o público contemplasse a maestria técnica dos pintores, no uso de incontáveis camadas de *veladura*, com um distanciamento menor das telas a fim de perceber os detalhes nas pinturas. Já o tratamento rugoso, ou “mal acabado”, exigia uma contemplação feita de uma determinada distância, pois constituía pinturas carregadas de massas de tinta, com texturas e pinceladas que possuíam uma gestualidade aparente.

O modo rugoso, quando aplicado pelos pintores venezianos¹³⁵, segundo Vasari seria um artifício que transcendia a técnica e utilizava a parte imaginativa dos artistas, que, por meio de pinceladas rápidas e certeiras, construía figuras que agradavam aos olhos e à fantasia refinada de um público que agora alterou seu gosto para a forma pictórica.

Porém, segundo Alpers, na obra de Rembrandt não encontramos diretamente essa necessidade de agradar a um público de observadores esclarecidos, porque, em meados do século XVII, no norte da Europa, o gosto predominante da corte e de um público de conhecedores seguia pinturas que se distanciavam dessa fatura rugosa. O estilo representado por Rembrandt, então, era determinado como ultrapassado, já que o uso deliberado da tinta em grossas camadas trazia marcas do trabalho do artista no ateliê, e isso não constitua um modo refinado de pintar.

¹³⁵ Segundo os apontamentos teóricos de Heinrich Wölfflin, o modo rugoso aplicado pelos pintores venezianos estaria mais adequado ao modo visual pictórico.

Já Heinrich Wölfflin contrapõe essa ideia de Svetlana Alpers ao defender que o estilo pictórico (que pode ser diretamente associado a essa fatura técnica rugosa) era amplamente aplicado em toda a Europa a partir do início do século XVII, e que associava a esse modo de pintura, também, uma visão pictórica do mundo e das coisas, que transcende as pinturas e que remete a algo “vibrante”

¹³⁶

3.5 Valores artísticos e natureza

Segundo Svetlana Alpers, essa fatura técnica utilizada pelo artista remete também a outro tipo de intenção devido ao fato dela não se adequar a certas correntes hegemônicas de produção artística à época. Essa utilização particular da tinta, realizada por Rembrandt, associa o tratamento da matéria pictórica dado pelo artista ao seu ofício no campo da pintura. Portanto, o trabalho do mestre holandês evade a mera discussão entre fatura lisa e rugosa, ou à inserção desses modos de pintar nas estratégias do mercado da pintura à época. Ele, segundo a autora, “fazia de certo tipo de habilidade pictórica o fundamento de uma definição da natureza ou do valor da arte”¹³⁷. Dessa maneira, Rembrandt se inclui em uma tradição de pintores, que por intermédio da técnica e da temática, pretendia, com suas obras, rivalizar ou estabelecer certo tipo de paralelo com a natureza e suas formas.

Para exemplificar essa tradição de pintura, Alpers cita Jan Brueghel, artista belga que procurava constituir uma beleza equânime ou maior do que a representada pela natureza. Brueghel trazia a atenção dos observadores tanto para o tema, e para sua maneira de representá-lo (pinceladas utilizadas), quanto para o suporte em que a pintura residia (painel ou tela). Esse tipo de pintura pertence a uma categoria estruturada para demonstrar habilidades ou satisfazer uma ânsia por conhecimento. As telas de Brueghel, que recorrentemente

¹³⁶ WÖLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.36.

¹³⁷ ALPERS, Svetlana. *O projeto Rembrandt*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.71.

representavam flores, pertenciam a coleções¹³⁸ de príncipes europeus, que incluíam além de pinturas, joias, conchas, moedas e até certos animais, a fim de criar um microcosmo, ou um recorte direcionado de uma visão de mundo.

Segundo Alpers, além de pertencerem a essas coleções exóticas as pinturas de flores do artista belga seguiam a tendência da criação de um valor de arte, tanto pelos pigmentos caros utilizados na confecção das tintas (que eram escolhidos devido aos altos preços), quanto na intenção de rivalizar a beleza natural com seus exemplares pintados, fazendo o público acreditar que ali estavam flores de verdade. A autora cita Brueghel a fim de isolar a “tese simplista”¹³⁹ de apresentação dos modos liso e rugoso e adicionar, na verdade, uma ideia que também interessava a Rembrandt, que seria “a questão da produção de um valor especificamente pictórico”. Ou seja, fora todo o embate entre categorias de pintura, o mestre holandês, segundo a autora, considerava a ideia de designar um universo em que suas pinturas criassem *materialidade e corpo*, por intermédio da tinta em si, e não só pelos objetos que ali estão representados.

Essas características de *corporificação* através da tinta assumida como matéria fazem parte dos motes cruciais que eu busco, essencialmente na minha pintura, tal qual produção poética e realização técnica, como veremos mais a frente.

¹³⁸ Também conhecidas como ‘*Gabinetes de curiosidades*’ ou ‘*Os quartos das maravilhas*’, continham uma vasta gama de objetos raros ou estranhos, oriundos das viagens dos exploradores, que aconteceram muito efetivamente nos séculos XVI e XVII. Estes objetos pertenciam aos três ramos existentes na biologia à época (*animália*, *vegetalia* e *mineralia*), além de realizações humanas, como pintura, escultura e desenho.

¹³⁹ *Ibid.*, p.73.



Figura 6: Jan Brueghel, o velho. Vaso de flores - 1568
Óleo sobre painel. 101 x 76 cm - Koninklijk Museum, Bélgica.

A utilização de Jan Brueghel - que realiza uma pintura de fatura lisa - como exemplo, nesse caso, se contrapõe às intenções de Rembrandt frente suas obras. Alpers examina uma gravura do mestre holandês, a fim de explicitar as diferenças de intenção entre esses dois artistas. Rembrandt, em determinada água forte, decide representar uma concha, tais quais as que Brueghel costumava pintar associadas aos seus ramalhetes de flores. As conchas, à época, representavam objetos que seriam um exemplo da “natureza agindo como artista” e fascinavam, portanto, os observadores-consumidores tanto de coleções de pinturas quanto daquelas coleções de objetos naturais (os gabinetes de curiosidades). Porém, o mestre holandês, diferentemente do artista belga, evade a necessidade estrita da criação de uma representação ilusória e constrói assim, com hachuras e linhas sobrepostas em várias direções, uma espécie de versão da concha segundo sua concepção, que não necessariamente se apresenta fidedigna às características apresentadas pelo objeto original.

Essa atitude de Rembrandt, segundo a autora, se presta a “chamar a atenção para a diferença entre a matéria de que é feito o objeto e a imagem dele, entre a aparência e o valor da coisa concreta e entre a aparência e o valor da

imagem”¹⁴⁰. Rembrandt, em determinado momento da vida, também foi um colecionador de pinturas e peças naturais raras, porém nessa água forte (que sofreu várias modificações) o artista não mostra nem um apreço pelo conhecimento direcionado acerca da natureza, nem um aspecto do preço alto que uma concha exótica poderia ter, mas sim “o que poderia se chamar de gosto pela representação”¹⁴¹. O prazer em criar algo através da tinta, por mais que seja uma clara representação de algum objeto, ainda revela de maneira mais intensa as características do material que constrói o objeto na tela do que o material de que ele é constituído originalmente. Assim, Rembrandt, diferentemente de Bueghel ou dos seus outros contemporâneos, valida a tinta, não pelo preço dos pigmentos que a estruturam ou pelas imagens que esta representa, mas sim pela capacidade dela de ser trabalhada, modelada e forjada.

Tal processo, com algumas variantes, se constitui na maneira com a qual eu trabalho a construção das minhas pinturas, que detém um enaltecimento das características orgânicas da tinta e as possibilidades de expansão ou retração desse material pelo meu gesto, minha pincelada. Ao esticar as pinceladas, tenho a ciência de que o material perderá em volume, visto que dificilmente aplico mais de uma camada de tinta, porém se contenho os gestos e vario a orientação da maneira de bater ou passar o pincel sobre a tela, posso sedimentar uma quantidade maior de massa em determinadas áreas da pintura, criando assim uma tensão entre gestos mais expressivos e finos e marcas contidas e maciças

3.6 A percepção: visão e tato

Dessa maneira, ao tratar a tinta como uma substância a ser moldada, Rembrandt acaba por enaltecer pelas superfícies de suas pinturas, além da visão, também o sentido do tato. Diferente dos pintores que emulam texturas de superfícies pelo uso da tinta, o mestre holandês cria essas superfícies com a tinta aplicada sobre a tela.

¹⁴⁰ ALPERS, Svetlana. *O projeto Rembrandt*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.74.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.74.

Rembrandt faz da própria materialidade do pigmento um elemento figurativo. Ele nos leva a ver as qualidades que conhecemos pelo tato – como peso e massa, a substancialidade das coisas¹⁴².

Lançando mão dessa fatura técnica, o artista não exatamente propõe ou insufla o público a efetivamente tocar em suas pinturas. Porém, com esse tratamento particular e material aplicado à tinta, Rembrandt acaba sugerindo uma associação entre a visão e o tato. Na verdade, suas pinturas sugerem que “a visão é um tipo de tato”¹⁴³.

3.6.1 Mídias híbridas, estímulos também híbridos

Essa sugestão sensorial que parte de Rembrandt em suas pinturas, segundo os apontamentos de Svetlana Alpers, traz a tona o questionamento da probabilidade de existirem mídias puramente visuais, ou que contemplem estritamente um dos cinco sentidos, e eventualmente se isso for possível, se a pintura compete e pertence a essa categoria. O historiador norte americano W.J.T Mitchell defende a não efetividade desse argumento em seu texto (cujo título é direto e autoexplicativo) *Não existem mídias visuais*¹⁴⁴. Nesse texto, Mitchell inicialmente apresenta a idéia de que “Mídias Visuais’ é uma expressão coloquial usada para designar coisas como TV, filmes fotografias, pinturas etc.”¹⁴⁵ e que essa expressão se faz completamente errônea e equivocada em gênese e aplicação, pois, inexoravelmente, todas as chamadas mídias acabam “por envolver os outros sentidos (principalmente tato e audição)”¹⁴⁶. Dessa maneira, considerando esse hibridismo sensorial, todas as mídias também são híbridas, ou mistas, nesse caso.

¹⁴² *Ibid.*, p.76.

¹⁴³ *Ibid.*, p.76.

¹⁴⁴ MITCHELL, W.J.T in Diana (org.). *Arte, Ciência e Tecnologia. Passado, presente e desafios*. São Paulo: Editora UNESP e Itaú Cultural, 2009.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.167.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.167.

Mesmo um filme mudo, na concepção de Mitchell, tem seu hibridismo sensorial quando (apesar de apresentar a ausência de sons, cheiros e texturas) eram usualmente acompanhados de execuções musicais ao vivo e os diálogos entre as personagens apareciam de maneira textual. Assim, a mídia que mais apresenta tendência a uma análise acerca desse purismo visual seria a pintura (por conta do fator histórico impregnado na mídia como linguagem), que se apresenta como a “mídia canônica e central da história da arte”¹⁴⁷.

Mitchell traça um paralelo histórico¹⁴⁸ que expõe a pintura como uma mídia que caminhou anexada a diferentes tipos de textos e discursos em seu momento pré-modernista¹⁴⁹, até chegar ao modernismo, prezando por um ideal de purificação, aonde o método se emancipa da linguagem narrativa, da alegoria da figuração e até mesmo da representação de objetos nomeáveis a fim de explorar algo chamado ‘pintura pura’ caracterizada por uma ‘opticalidade pura’. Esse argumento¹⁵⁰ muito propagado à época (a partir de meados da década de 50) ansiava por separar as mídias e dar a devida valoração e característica a cada uma, principalmente à pintura.

Contudo, mesmo com esses ímpetos de simplificação e esvaziamento de narrativas, promulgados pela pintura modernista, Mitchell aponta que, ainda assim, todo o fragmento conceitual e de método modernista, continuou funcionando como uma espécie de texto associado à pintura – que no caso era o texto modernista, mas que continuava sendo uma espécie de retórica. Supondo que, a linguagem verbal conseguisse ser completamente banida da pintura, esta continuaria sendo uma mídia mista pelo simples fato de ser reconhecida como um fazer manual. “Mas o que é a percepção de uma pintura como feita à mão senão o reconhecimento de que um sentido não visual está codificado, manifestado e indicado em cada detalhe da sua existência material”¹⁵¹. Então, o autor aponta que mesmo um observador que não detenha nenhum conhecimento acerca da história da arte ou sobre os textos e conceitos que orbitam em torno de alguma

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.168.

¹⁴⁸ Tratado aqui, também, no Capítulo 2 da dissertação.

¹⁴⁹ Assim como as pinturas analisadas por Richard Wöllheim, no Capítulo 1 da dissertação.

¹⁵⁰ Promulgado por Greenberg, como citado no Capítulo 2 da dissertação.

¹⁵¹ MITCHELL, W.J.T in DOMINGUES, Diana (org.). *Arte, Ciência e Tecnologia. Passado, presente e desafios*. São Paulo: Editora UNESP e Itaú Cultural, 2009. p.169.

determinada pintura, saberá reconhecê-la¹⁵² como uma peça que é substrato de um trabalho manual humano, e, ao vê-la, o público já vislumbra, mesmo de maneira tímida, o ato de realização desta.

O sentido não visual no caso é, naturalmente, o sentido do toque, que é priorizado em alguns tipos de pintura (quando 'manuseio', *impasto*¹⁵³ e a materialidade da tinta são enfatizados), ou fica em segundo plano em outras (quando a superfície suave e formas transparentes e claras produzem o efeito milagroso de tornar visível a atividade manual do pintor) (...) Ver a pintura é ver o toque, ver os gestos manuais do artista, daí o porquê de sermos tão rigorosamente proibidos de tocar a tela.¹⁵⁴

Mitchell defende, então, com essa ideia de mídias mistas, que é possível sim a existência e defesa de uma pintura com impulsos visuais e táteis simultaneamente, assim como Svetlana Alpers defende a produção de Rembrandt.

Essas mídias mistas não são produzidas apenas pelo enaltecimento e hibridização dos sentidos nas obras, mas estas são mistas pela amalgamação de referências que adentram e compõem essas mídias, como tecnologias, materiais diversos, "habilidades, hábitos, espaços sociais, instituições e mercados"¹⁵⁵. Isso colide e comunga com a ideia de Umberto Eco de que a obra de arte é uma conjunção de referências e funciona como uma estrutura permeada de diferentes aglomerações de conteúdos e alusões.

3.6.2 *Enxergar pelo toque: contato e ilusão*

¹⁵² Richard Wöllheim, como apresentado no Capítulo 1, contrapõe essa ideia ao estabelecer um percurso com várias etapas de entendimento por parte do público para que essa eventual fruição de uma pintura seja realizada.

¹⁵³ A palavra é usada de maneira diferente dependendo do tradutor – *empasto* ou *impasto* – porém nenhuma das duas significações está no dicionário Houaiss.

¹⁵⁴ MITCHELL, W.J.T in DOMINGUES, Diana (org.). *Arte, Ciência e Tecnologia. Passado, presente e desafios*. São Paulo: Editora UNESP e Itaú Cultural, 2009. p.169.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.171.

Assim como W. J. T. Mitchel, que defende o hibridismo das mídias, Svetlana Alpers cita um texto de Descartes¹⁵⁶ no qual ele apresenta os mecanismos de visão (a maneira como vemos, e não as funções orgânicas do olho) como um cego tateando um espaço com um bastão, pois o olho sofre influência direta da luz disseminada no ar assim como a mão se move conforme os percalços e objetos tocados pelo bastão. A autora, porém, não supõe ou sugere que Rembrandt tivesse o ímpeto de criar ou promulgar uma teoria particular de visão. Alpers pontua que, em algumas de suas obras, o mestre holandês deixa claro sua predileção pelo assunto da cegueira e acima de tudo pelas possibilidades da percepção dos objetos e do mundo através do sentido do tato. Suas camadas de tinta sobrepostas servem para, em etapas de construção, deixar o objeto visível, por isso sua pintura direciona uma reflexão mais para o ato de ver do que para o processo orgânico de formação das imagens no olho.

Heinrich Wölfflin, em sua teoria de estilos de pintura individualizados, com diferentes estruturações de visualidades, diz que o processo de leitura de imagens no estilo linear consiste em um percurso no qual “os olhos são conduzidos ao longo dos limites das formas e induzidos a tatear as imagens”¹⁵⁷. Porém, com esse parecer, o autor não concorda, necessariamente, nem com os posicionamentos teóricos de Alpers nem com os de Mitchell. Ao associar a visão com o tato em sua teoria, Wölfflin diz que esse processo é enaltecido pelas silhuetas bem marcadas nas pinturas, qualidade do modo linear, que não pertence à obra de Rembrandt que é extremamente pictórica. Entretanto, na sua teorização acerca do segundo modo, em um dado momento, Wölfflin disserta que, mesmo as figuras tendo suas bordas manchadas.

...no estilo pictórico, os olhos tronam-se sensíveis às mais variadas texturas, e não há contra senso algum no fato de a sensação visual ainda parecer alimentada pela sensação de tato – aquela outra sensação de táctil, que aprecia o tipo e superfície, os diferentes revestimentos dos objetos.¹⁵⁸

¹⁵⁶ A Dióptrica (1637).

¹⁵⁷ WÖLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.26.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.37.

Mesmo com essa aproximação entre o estilo pictórico, a obra de Rembrandt e o sentido do tato, Wölfflin não comunga com os outros dois autores aqui citados, pois diz que esse estilo direciona o público a enxergar além do material, em uma parcela mais subjetiva da acepção da tinta como matéria. Diferentemente das citações de Mitchell e Svetlana¹⁵⁹, que suscitam a tinta como matéria aplicada de maneira muito direta, a fim de provocar e amalgamar os sentidos de forma muito concisa, por mais que essa prática contenha uma parcela de subjetividade. Notadamente, em determinado momento Wölfflin diferencia os modos de maneira crucial ao dizer que o linear representa as coisas “como elas são”¹⁶⁰ e o pictórico como elas “parecem ser”¹⁶¹. A comparação do tato com o sentido visual, feita por Wölfflin, acontece de maneira adequada à construção de um caráter ilusório, ou seja, como um processo puramente mental, imaginativo.

Esse parecer ilusório oriundo da ponderação acerca da construção e enaltecimento dos sentidos por intermédio das pinturas, tal qual defendido por Wölfflin, e contraposto por Svetlana Alpers e W.J.T Mitchell, comunga com o parecer de Bernhard Berenson, historiador da arte especializado no período da renascença. O autor, ao considerar determinadas obras de pintores italianos em seu livro “The Florentine Painters of the Renaissance”, no capítulo de introdução, avalia o ímpeto desses artistas à época, de construir figuras que suscitassem um caráter táctil por parte do público.

Então, é exatamente nesse ponto que o autor vai de encontro ao parecer de Wölfflin, pois Berenson defende, de maneira mais aprofundada, que o processo de construção das figuras é uma ilusão suscitada pelo artista e efetivada na mente do público, diferente do parecer de Alpers sobre a matéria na obra de Rembrandt como algo efetivo, que constrói uma realidade corporificada. Esse segundo parecer, que defende a tinta como matéria corporificada no suporte da pintura é o que se adéqua ao meu trabalho, visto que não lanço mão da técnica

¹⁵⁹ Mitchell é muito pragmático ao afirmar que não existem mídias puramente visuais e Svetlana pontua de maneira particular no seu texto o ímpeto de Rembrandt de criar uma espécie de valor visual pela construção das figuras através da tinta á óleo.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.28

¹⁶¹ *Ibid.*, p.28.

da veladura e nem estabeleço um processo de construção de índices ilusórios de volume por intermédio de finas camadas de tinta sobrepostas. Os volumes que aparecem na minha pintura são efetivamente as massas de tinta que ali estão colocadas.

Segundo Berenson, a psicologia defende que, quando crianças, nós aprendemos a realizar a descoberta do mundo através do tato, e, imediatamente, associamos essas reações ao sentido da visão. Logo após, conforme a criança se desenvolve, ela esquece completamente a conexão, mas essa continua presente em alguma instância do indivíduo, abalizando assim a vinculação entre os sentidos do tato e da visão “that every time our eyes recognise reality, we are, as a matter of fact, giving tactile values to retinal impressions.”¹⁶².

Assim, segundo o autor, a pintura é a linguagem artística que está permanentemente tentando passar uma ideia de tridimensionalidade por meio de apenas duas dimensões, e o pintor deve realizar conscientemente a tarefa de associar a visão e o tato na imaginação do público, tal qual este realizava em sua primeira infância pelas associações dos sentidos “somehow to stimulate our consciousness of tactile values, so that the picture shall have at least as much power as the object represented, to appeal to our tactile imagination.”¹⁶³

Com esse parecer, temos duas correntes diversas que se contrapõem: a de Wölfflin e Berenson que associam os sentidos do tato e da visão como um processo estritamente mental e imaginativo (contrapostas à minha produção), e Alpers e Mitchell que já transcendem essa associação meramente ilusória e passam para o campo da visão associada ao tato como algo matérico e corporificado.

3.6.3 O aprendizado e os cinco sentidos

¹⁶² BERENSON, Bernhard. *The florentine painters of the Renaissance*. EUA: Lightning Source, 2008, p.6. “Cada vez que nossos olhos reconhecem a realidade, nós estamos, na verdade, empregando valores táteis às impressões retinianas”. (Tradução Livre)

¹⁶³ *Ibid.*, p.6. “De alguma maneira, para estimular a nossa consciência de valores táteis, para que a imagem tenha ao menos tanto poder quanto o objeto representado, de apelar à nossa imaginação tátil”. (Tradução livre).

A referência à percepção das coisas pelo tato, segundo Alpers, aparece na obra de Rembrandt em três pontos: a densidade das massas de tinta; a construção de objetos sólidos nas pinturas; e o quadro representando um objeto. Esses três detalhes diversos se relacionam e estruturam o caráter e o estilo particulares que as pinturas de Rembrandt apresentam: “elas não se encaixam nem no modelo italiano de janela para o mundo, nem no modelo holandês do espelho ou mapa do mundo, pois são produzidas como novos objetos no mundo”¹⁶⁴. As pinturas de Rembrandt, além de suscitarem o tato como percepção por intermédio da maneira com a qual a tinta é aplicada, certas vezes, também tratam do assunto do olhar e do tocar como temas.

Em uma pintura de início de carreira, Rembrandt mostra uma senhora sentada lendo um livro. É bem possível, segundo Alpers, que a senhora que figura na tela se trate da mãe do artista, representando a profetiza Ana. Porém, independente da identidade que a figura simula, a grande questão que reside no quadro é a maneira como Rembrandt narrou esta senhora lendo um livro. Ela tem um olhar fugidio, que se fixa mais no livro como um todo, do que em algum detalhe em especial do que está escrito nas páginas. Sua mão, porém, toca gentilmente sobre as páginas do livro, emulando o que poderíamos dizer hoje ser uma cega lendo e aprendendo através de um livro escrito no método braile.

O tato, para Rembrandt, é uma maneira mais efetiva de aprender, que poderia ser exemplificado como se, para olharmos algo, necessitássemos de um período de tempo que é severamente encurtado pelo toque no objeto. Esta e algumas outras telas, mesmo com temáticas diversas (religiosas, cotidianas ou históricas), apresentam a função do tato como algo seminal para o conhecimento. Desse modo, podemos concluir que “na representação de Rembrandt, a apreensão do mundo se faz pelo tato”¹⁶⁵.

¹⁶⁴ ALPERS, Svetlana. *O projeto Rembrandt*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.77.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.81.



Figura 7: Rembrandt. Uma velha senhora - 1631.
Óleo sobre tela. 60 x 48 cm - Rijksmuseum, Amsterdan.

Essa maneira do público requerer e suscitar o tato, por meio da narrativa construída, das figuras representadas e das situações nas quais estas se encontram, é diferente do sentido do tato que é provocado pelas camadas de tinta aplicadas na tela. A tinta como matéria provoca uma sensação táctil pelos empastes de tinta, que conclamam ao toque, já o aspecto narrativo direciona uma situação na qual alguma personagem se utiliza da representação do sentido do tato. Nessa segunda categoria, encontramos uma longa tradição na história da pintura, que apresenta obras nas quais a narrativa constrói representações visuais tentando englobar e exaltar os cinco sentidos, como, por exemplo, a pintura de Caravaggio, na qual figura um rapaz envolto por frutas e flores (paladar e olfato) e no meio desse arranjo surge um pequeno lagarto, que morde o dedo do mancebo (tato), fazendo-o emitir algum ruído de espanto (audição). Nessa tradição de pinturas pode-se incluir Jan Brueghel, nas suas representações de vasos de flores sortidas, que tangem e representam o sentido do olfato.



Figura 8: Caravaggio. Menino mordido por um lagarto – 1593 - 94.
Óleo sobre tela.– 66 x 49.5 cm - National Gallery - Londres

Assim, Svetlana Alpers alcança por meio da obra de Rembrandt, um ponto de reflexão, de que na história da arte existe uma efetiva associação e hibridização entre diferentes sentidos¹⁶⁶, que vai desde as escolhas dos temas até o tratamento técnico que o artista dá a eles.

3.7 Pincelada como estrutura sólida

Na Europa, à época de Rembrandt, existia uma “tradição de rivalidade entre pintores e escultores”¹⁶⁷. Os pintores tentavam concorrer com os escultores ao introduzir figuras em suas pinturas que fossem de aspecto tão fisicamente

¹⁶⁶ Compondo mais uma vez com a ideia de W.J.T Mitchell de que não existem mídias meramente visuais.

¹⁶⁷ ALPERS, Svetlana. *O projeto Rembrandt*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.87.

sólido, tridimensional e persuasivo quanto uma escultura. Eles se apropriavam¹⁶⁸ dessas peças a fim de representá-las nas pinturas como réplicas, utilizando somente de formas bidimensionais, representadas pelo desenho e a cor.

Prezando pelo revés dessa prática, Rembrandt tentou, por intermédio da sobreposição de relevos de tinta em suas obras, erigir uma pintura sólida que se aproximasse ao máximo possível do objeto representado. Alpers aponta Rembrandt como um “escultor frustrado”¹⁶⁹ e usa essa reflexão para enaltecer na obra do pintor holandês um caráter *construtivo*, frente a um caráter *expressivo*. Essa característica construtiva da pintura de Rembrandt direciona o pintor a proceder tal qual um escultor meticuloso, porém a diferença é que um escultor ao trabalhar sua peça, retira camadas, um pintor as sobrepõe. De qualquer maneira o artista passa a pensar e refletir ao aplicar suas camadas de tinta, uma sobre a outra, em prol de um corpo final que atenda e represente seus anseios. Diferentemente de Chaim Soutine, artista lituano do começo do século XX, que, ao reproduzir uma pintura de Rembrandt, *Boi esquartejado*, o fez de maneira expressiva, convulsiva e mais dinâmico, no sentido de realização com menos camadas de tinta, tentando enaltecer o gesto e não sobrepujá-lo. Segundo Alpers, Rembrandt “nunca aplicou a tinta de maneira tão solta e expressiva em nenhuma de suas obras”¹⁷⁰. Assim como Rembrandt, Pablo Picasso, artista espanhol, em determinado período de sua carreira¹⁷¹ (1907 – 1910) também atendeu a esses ímpetus construtivos e, por mais que não possa parecer, promulgou uma obra com estruturas construtivas muito semelhantes com a do mestre holandês, no sentido de estabelecer as partes e trabalhar nelas como um escultor a desbastar sua peça.

¹⁶⁸ Tais quais os modos apresentados por Wollheim, no Capítulo 1 dessa dissertação.

¹⁶⁹ ALPERS, Svetlana. *O projeto Rembrandt*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.87.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.88.

¹⁷¹ “O abandono da semelhança (no início do cubismo) apontava em duas direções: decoração ou escultura. O caminho da decoração – que Matisse, por exemplo, escolheu – levava à abstração: reluzentes arranjos de cores chapadas e brilhantes que tinham por objetivo incitar nossos sentidos à dança e nos fazer sorrir. Picasso, no entanto, o menos sentimental e o mais escultórico de todos os artistas modernos, tomou outro rumo, desejoso de registrar o tátil por meio da tinta. Embora afirmasse que suas experiências cubistas se iniciaram na pura pintura composicional, também dizia que representavam outras coisas que não elas mesmas. No fundo dos desdobramentos cubistas da forma, visto como se chacoalhasse através do tempo, havia algo substancial e concreto. A representação multidimensional e simultânea de diferentes aspectos de uma figura era, de algum modo, um retrato fiel dessa figura.” In: SCHAMA, Simon. *O poder da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.393-4.

3.8 Pintura matérica e contemporaneidade

O crítico de arte David Sylvester, em seu livro *Sobre a Arte Moderna*¹⁷², faz uma compilação de textos críticos e ensaios sobre artistas variados. Em um desses capítulos, Sylvester dedica um texto para a obra do pintor germano-inglês Frank Auerbach, e nele disserta sobre pontos que podem ser associados ao pensamento de Svetlana Alpers em sua avaliação acerca da obra de Rembrandt Van Rijn e sobre como Auerbach aplica a tinta na construção e estruturação de suas pinturas.

Primeiramente, Sylvester já aponta que uma característica comum na pintura europeia realizada após a década de sessenta e desempenhada por alguns artistas seria “a tinta aplicada de modo tão espesso a ponto de fazer a pintura parecer um baixo relevo”¹⁷³. Nesse sentido, a pintura de Auerbach segue essa “tendência geral” e participa da mesma aplicação de cores usadas pelos seus contemporâneos artistas.

A grande diferença de sua obra, portanto, (e que vai de encontro à fatura técnica utilizada por Rembrandt) reside na maneira com a qual o pintor constrói esses relevos e texturas, já que os pintores da sua geração – como Tápies, Dubuffet ou Fautrier – lançam mão de uma fatura técnica em que “o material que eles usam é uma espécie de cimento que é trabalhado e talvez entalhado para ter então a cor adicionada”. Auerbach constrói todos os seus relevos por meio de incontáveis camadas espessas de tinta a óleo sobrepostas. Dessa maneira, a matéria prima das pinturas de Auerbach se resume a tinta a óleo, que, tal qual a análise de Svetlana Alpers para a obra de Rembrandt, constrói todos os signos inteligíveis da obra, desde cenários e objetos às personagens e figuras.

Outra associação com Rembrandt é a de que as pinturas de Auerbach são frutos de um processo vagaroso e minucioso de superposição de empastes de

¹⁷² SYLVESTER, David. *Sobre arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.195.

¹⁷³ *Ibid.*, p.195.

tinta a óleo, em que, na maioria das vezes, o artista apaga completamente as figuras que estavam nas camadas inferiores, fazendo surgir variações destas novamente em um processo acumulativo. Isso faz com que, mesmo com essas camadas sobrepostas, o material utilizado por Auerbach apresente um resultado final mais fluído e, certas vezes, transparente, diferente da opacidade da massa rígida aplicada por outros pintores da mesma época.

3.9 A tinta como matéria em si

A diferença entre o tempo de execução e os materiais aplicados nas pinturas, segundo Sylvester, gera distintas consequências nas obras finalizadas. Frank Auerbach e seus contemporâneos diferem pelo fato de tentar estabelecer efeitos semelhantes com materiais diversos, constituindo assim ritmos diferentes de produção.

A pintura matérica é subjetiva e simbólica, representa uma ideia de materialidade do mundo ou da relação entre o homem e as coisas palpáveis, que se podem ser moldadas pela mão e pelo gesto do indivíduo, e se tornam subsídio para a criação: a matéria prima viva e concreta. As substâncias e resultados da pintura matérica sugerem a ilusão de uma vida e alma pertencente e incrustada nesses materiais, e conseqüentemente narram e mostram objetivamente o resultado do tempo transcorrido neles após a finalização da obra. Diferentes texturas encontradas nas pinturas são como as estruturas da alvenaria de um prédio, com vigas e paredes, que podem apresentar, no decorrer de um período, rachaduras e fendas. A pintura matérica realizada com esse material espesso e opaco, essa espécie de cimento, segundo Sylvester, lida com a ideia dos períodos vividos e o tempo transcorrido pela pintura corporificada.

No caso de Dubuffet, por exemplo, a produção das pinturas ocorre de maneira rápida e dinâmica; por conta da utilização desse material espesso e de secagem rápida, já na produção de Auerbach, a tinta a óleo requer um processo que ocorre ao longo de meses de trabalho. Isso acarreta uma “implicação

essencial”¹⁷⁴ em Dubuffet e em outros artistas representantes de uma faceta conhecida como pintura matérica. Ocorre que “a espessura do material tem um inequívoco propósito em si mesma, enquanto em Auerbach nada mais é do que um subproduto de outro propósito”¹⁷⁵.

Essa instância subjetiva (e simbólica) da pintura matérica, realizada após a década de sessenta, pode ser associada com o ímpeto criativo dos pintores pertencentes à corrente simbolista do final do século XIX. Pois estes, como cita o poeta, pintor e crítico de arte Albert Aurier, atinham-se a representar e dissertar acerca de determinadas ideias e fragmentações de realidades (do mundo) através de simbologias que fugissem de um discurso objetivo e pragmático, dando vazão, assim, a representações subjetivas. O processo ensimesmado dos artistas simbolistas, segundo Aurier, deveria ser, acima de tudo sintético, subjetivo e sempre adequado às ideias que o pintor quer representar (*ideísta*¹⁷⁶).

Esse artifício ensimesmado acabada por lidar com a pintura através dos seus próprios meios, característica simbolista que acomete também os pintores matéricos (de ordem modernista), que realizam obras que tratam de ideias subjetivas, as incorporando na pintura de maneira metalinguística (tratando sobre o próprio material utilizado para a realização da obra).

De facto foi entre os artistas do Simbolismo que apareceu primeiro uma noção de autonomia absoluta da arte. A afirmação teve uma ressonância particular numa sociedade que, em geral, esperava que a arte fosse edificante. O modernismo apoderou-se dessa doutrina e exigiu que a arte, como a matemática, fosse reconhecida como um reino separado, sem relação com o contexto em que aparecia. Contudo, em vários aspectos, é visível que existe uma continuidade real entre a arte daquela época e a nossa. Se não conseguirmos perceber isso, talvez seja por acreditarmos que o Modernismo marcou uma ruptura radical e definitiva com o passado. Mas isso é ainda outro mito: o mito que fundou o próprio Modernismo.¹⁷⁷

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.196.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.196.

¹⁷⁶ “A finalidade normal e última da pintura, já o disse, não pode ser a representação direta dos objetos – e isso se aplica também às outras artes. Sua finalidade é exprimir as Ideias, traduzindo-as numa linguagem especial.” G. Albert Aurier in CHIPP, H.B. *Teorias da arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.86.

¹⁷⁷ GIBSON, Michael. *O Simbolismo*. Bélgica: Taschen, 2000, p.28.

Enquanto a pintura de Dubuffet, assumida como matéria, narra o assunto apresentado no suporte como algo a ser carcomido pelo andamento, apresentado às intempéries do tempo, a pintura de Auerbach fala sobre o processo de criação, as milhares de camadas sobrepostas no transcorrer do tempo durante a criação, não após o término desta.

Na obra de Auerbach, tal qual aponta Sylvester, temos essa significação simbólica diversa sobre o tempo transcorrido. A reflexão suscitada por suas pinturas é mais sobre a feitura da obra – com suas dezenas de camadas de tinta sobrepostas “acumulações de declarações, uma soma de negações e qualificações”¹⁷⁸ – do que o período pelo qual ela viveu desde que foi finalizada como estrutura. A aplicação de tinta na obra de Auerbach, então, não funciona em detrimento de outros propósitos, mas para representar e fazer a função de matéria em si: “a tinta nos mobiliza não como substância simbólica, mas como veículo de uma visão de realidade”¹⁷⁹.

Nesse ponto se tangenciam os dois pareceres, o de Sylvester e o de Svetlana Alpers, acerca da obra dos pintores Rembrandt e Auerbach. A construção das pinturas desses dois artistas tem um caráter estrutural, que se calca por meio da justaposição de camadas e do trabalho do próprio artista sobre a tinta, assumida em si, tanto como matéria quanto como significação da pintura. Além do que, os dois pintores fazem a imagem emergir da textura do material aplicado em grande densidade e pontuam, durante todas as duas carreiras, a importância da pintura como construção e efetivação dos caracteres básicos da imagem construída como algo pulsante e diferente dos objetos ou dos outros componentes do mundo tangível.

3.10 Matéria e experimentação

Nesse período de realização da pintura matérica (década de 60) existia, porém, um questionamento acerca da existência do caráter experimental na

¹⁷⁸ SYLVESTER, David. *Sobre arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.196.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.196.

pintura à época. Luiz Camillo Osório (crítico de arte), em seu texto *Iberê Camargo e a dimensão experimental da pintura*¹⁸⁰, aponta esse questionamento da experimentação na pintura como um prolongamento do gesto Duchampiano e da negação da arte retiniana, localizado no início do século XX. Essa máxima acendeu novas probabilidades para o exercício artístico, que sobrepôs linguagens e opções de construções plásticas e fez com que a assunto poético fosse considerado “menos da ordem do fazer e mais da ordem do escolher”¹⁸¹. Assim, a dimensão expressiva das obras teve uma considerável derrocada. Porém, Luiz Camillo Osório aponta que essa instância mais racionalizada das artes, à época de Duchamp, não fez surgir um cisma entre a linguagem da pintura e as possibilidades de experimentação, isso ocorreu devido ao contexto pululante (social, política e culturalmente) presente após a década de 60, que segundo o autor foi um divisor de águas.

Nessa época, juntamente com os adventos tecnológicos, os artistas estavam mais focados em um processo de formalização e reprodução técnica de imagens do que, necessariamente, a criação destas. A experimentação residia mais em uma prática que negava padrões ortodoxos de suporte e materiais do que efetivamente uma pesquisa poética livre de amarras e em prol de mudanças substanciais no cerne artístico. A aceção de novos materiais e as tentativas de fuga do espaço pictórico, segundo Luiz Camillo Osório, pontuavam as pesquisas dos artistas do período. Nesse ponto o autor insere a obra de Iberê Camargo como um fator preponderante na prática de experimentação como processo de pintura, que cabe também como associação ao tratamento desprezado ao material clássico tinta a óleo (usado tanto por Rembrandt quanto por Auerbach).

Segundo o autor, a obra de Iberê após a virada da década de 50 foi abrindo o campo gestual, acumulando e assumindo a tinta a óleo como matéria pictórica na superfície ortodoxa da tela, que iria ficar cada vez mais texturada ou segundo o autor, “enervada”¹⁸². Iberê cria uma pintura em que a poética está localizada na experimentação, que, na verdade, é um empenho mais experiencial

¹⁸⁰ SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogo com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

¹⁸¹ *Ibid.*, p.67

¹⁸² *Ibid.*, p.73.

do que técnico propriamente dito. O adensamento da tinta como matéria e a concretização da pintura como algo corporificado vão em direção e comunga com os nossos dois outros exemplos (Rembrandt e Auerbach), criando assim uma pintura que se relaciona a uma dimensão sensível que se loca necessariamente no tempo, não no espaço.

Então, se estabelecemos uma comparação aberta entre os pintores matéricos, que, segundo Sylvester, se utilizam de um material considerado como uma espécie de cimento, para obter resultados volumétricos em um curto espaço de tempo – estes estão produzindo uma obra que mantém suas questões muito mais localizadas na forma e no espaço do que no tempo, por mais que esses pintores considerem o tempo como algo essencial em suas obras após a finalização das mesmas.

Diferentemente de Rembrandt, Auerbach e Iberê Camargo, que levam suas produções poéticas para um campo em que se exige a realização de várias etapas técnicas (experimentação) para possivelmente construir ou erigir a pintura como um corpo matérico, algo palpável no mundo. Isso estaria completamente ligado ao tempo como característica preponderante na produção dos artistas, o tempo decorrido na feitura da obra e na sedimentação de todas as camadas de tinta, umas sobre as outras. No caso de Iberê, esse método passava por inúmeros *apagamentos*¹⁸³, devido ao seu convulsivo processo de colocar e retirar material do plano pictórico da tela até atingir um período de satisfação com a obra.

3.11 Tinta, matéria e expressividade

¹⁸³ “Realmente, uma certa fatalidade – quase um fatalismo – ronda toda a sua pintura (de Iberê Camargo). Essas camadas espessas de tinta revelam um solo rude que não se deixa abstrair e que nos envolve inapelavelmente em sua trama. Resta a possibilidade de reparar esse destino por meio de um trabalho árduo e sábio, que confira às coisas uma face menos impositiva e ameaçadora. Mas sempre ficará algo daquela condenação. Para sempre deverá permanecer essa convivência entre uma realidade pegajosa – que dificulta movimentos e decisões – e uma atividade que insiste em afeiçoá-la. Fazer, refazer, raspar, repintar, até que se alcança algum equilíbrio, até que a matéria das coisas se deixe minimamente ordenar por uma pintura magistral.” In. NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho: ensaios sobre a arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pág. 78-9.

Nas minhas pinturas, por mais que eu traga Rembrandt, Auerbach e Iberê (minha única referência nacional) como citações primárias, utilizo também pinceladas carregadas de tinta a óleo para construir as figuras no espaço pictórico. Porém, diferentemente desses artistas, o meu processo criativo não é permeado de variadas e incontáveis etapas. Não estabeleço um percurso construtivo no qual sobreponho camadas e dou vazão ao aspecto mais estrutural de construção das imagens, mas sim, faço da minha pintura como processo algo muito dinâmico. Para que não precise voltar a trabalhar a tela depois de seca, por opção, aplico pinceladas carregadas de tinta para que o gesto que ali foi impresso figure na versão final do quadro.

Mesmo que essa visão construtiva não se aplique ao meu processo de pintura, utilizo os três pintores como referência, considerando a gestualidade aplicada por eles nas camadas superiores de suas pinturas, aquelas que ficam mais aparentes, e que não foram encobertas por outras pinceladas ou camadas de tinta. O ímpeto é transformar a pintura em algo real, em gestos únicos e bem marcados. A pincelada expressiva com tinta carregada é a materialização literal de uma ideia, a *corporificação* de um desejo. Minha pintura, diferente da acepção de Luiz Camillo Osório para a obra de Iberê, tem relação direta com o espaço e não necessariamente com o tempo desprendido para realizá-la.

Assim, explanados os pontos que compõem a estrutura das minhas pinturas, sigo, no próximo capítulo, para um memorial de meus trabalhos, avaliando as diferentes etapas pelas quais o percurso produtivo artístico passou e analisando três peças de maneira minuciosa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação foram investigados aspectos estruturais do meu trabalho poético, que utiliza a pintura como linguagem, e que discute pontos encontrados no cerne desta produção – tanto conceituais quanto práticos – ambos abordados no texto, a fim de criar uma linha avaliativa, ou um arcabouço que narre de maneira inteligível as etapas do processo de feitura dessas obras que compõem a série na qual venho trabalhando há quatro anos. Essa incursão aqui promovida, se pauta pela organicidade suscitada pelo título, exatamente pelo fato de coligar e acoplar várias correntes de pensamento e maneiras de explorar determinados tipos de conhecimento, através de diversas referências, fazendo as se unir e compor as partes essenciais na narração do meu trabalho.

Para compor esse estudo, estabeleci um escalonamento de etapas que se iniciam no texto, com a apresentação de teorias, reflexões e avaliações da apropriação como método artístico; passando logo após, para o assunto do kitsch (e seus possíveis flertes com a alta cultura e a cultura popular); depois, a gestualidade e a corporificação da tinta como matéria foram abordados; e por fim, teci uma amarração entre todos esses assuntos e a minha produção, trazendo exemplificações diretas e narrando mais concisamente sobre o meu processo de trabalho.

Estes são assuntos primordiais que estão inseridos no meu trabalho e a maneira com a qual lido com eles e os abordo no texto constrói etapas concatenadas que direcionam a compreensão dos motes que compõem a espinha dorsal dessas séries de pintura. Isso culmina com a abordagem e amostra desses trabalhos, estabelecendo e ditando assim, um ritmo propício ao conhecimento dos conceitos relacionados e o entendimento das partes práticas

aplicadas nas minhas pinturas, tal qual uma narração aprofundada sobre todas as fases que pertencem ao processo de pintar uma tela, desde a concepção da ideia até sua finalização, passando por cada detalhe e camada presente entre estes dois momentos, que representam início e o fim de um procedimento expressivo, sentimental e racional.

Após o processo e dois anos e meio, entre aulas, leituras e escritos, me sinto realizado com esse compêndio aqui apresentado, e enxergo uma abertura considerável de possibilidades, tanto na minha vida de produção acadêmica, quanto nas opções e caminhos que a minha produção artística pode seguir. Primeiramente, pois este texto representa um recorte descritivo peremptório, acerca de um período decisivo na minha vida no qual iniciei, desenvolvi e alcancei a construção de uma série de pinturas que se faz extremamente associado com minhas referências e anseios. Além de servir como registro de uma fase da minha vida como artista visual, essa dissertação, acima de tudo, funciona como um norte para o meu trabalho, indicando, demonstrando e analisando uma gama de assuntos que são intrinsecamente importantes para minha produção, e que sugerem outras fontes, com outros assuntos coligados que podem ser explorados e estudados em um momento ulterior.

O trabalho poético, assim como a pesquisa sobre ele continuarão a ser realizados, pretendo seguir estudando e agrupando mais assuntos a este corpo de trabalhos aqui apresentado, e necessariamente o expondo por galerias e museus. Acredito que a exposição dos trabalhos artísticos é uma etapa essencial para que estes continuem pulsando e representando ideias, contaminando e sendo contaminados por camadas de conhecimento.

Um quadro não é pensado e fixado de antemão. Enquanto o produzimos ele segue a mobilidade do pensamento. Depois de terminado ele continua a mudar, conforme o estado daquele que o contempla. Um quadro vive sua vida como um ser vivo, sofre as mudanças que a vida cotidiana nos impões. Isso é natural, já que um quadro só vive graças àquele que o contempla.¹⁸⁴

¹⁸⁴ PICASSO, Pablo in CHIPP, H. B. *Teorias da arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.272.

Tal qual esse parecer de Picasso a propósito uma pintura, acredito na associação entre um quadro e algo vivente. Um ser que é gerado por essas várias etapas necessárias, e que tem a sua existência continuada, mesmo depois da derradeira pincelada marcar a superfície da tela. Dessa maneira, a partir desse parecer e dessa crença, nada mais justo para a minha produção – além de executá-la, mostrá-la e dar a possibilidade dela viver e ser contaminada por outros ambientes e seres – do que de narrar a sua existência e construir um parecer textual que indique e narre os mínimos detalhes dos lances habituais vividos por esses seres: que são minhas pinturas.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- ALPERS, Svetlana. *O projeto Rembrandt*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ASHTON, Dore. PITTMAN, Lari. *Cecily Brown*. EUA: Random House, 2008.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. 9ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BERENSON, Bernhard. *The florentine painters of the Renaissance*. EUA: Lightning Source, 2008.
- BOCKEMUHL, Michael. *Rembrandt. O mistério da aparição*. Alemanha: Taschen, 2001.
- BOLAÑO, Roberto. *2666*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *Quadros literários fin-de-siècle: um estudo de às avessas de Joris-KARL Huysmans.*, Rio de Janeiro: Sete letras, 2005.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1, artes de fazer*. 3ª. Ed, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- CHIPP, H.B. *Teorias da arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da Arte. A Arte Contemporânea e os Limites da História*. 1ª. Ed, São Paulo: Odysseus, 2006.
- DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar comum: uma filosofia da arte*. 1ª. Ed, São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DUNOW, Esti. LOUDMER, Guy. PERLS, Klaus. TUCHMAN, Maurice. Chaim Soutine. *Catalogue Raisonné*. Alemanha, 2001.
- ECO, Umberto. *A história da feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FEAVER, William. *Frank Auerbach*. EUA: Rizzoli, 2009.

FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006,

GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GIBSON, Michael. *O Simbolismo*. Bélgica: Taschen, 2000

GODFREY, Tony. *Painting Today*. Londres: Phaidon, 2009.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *A história da arte*. São Paulo: LTC, 2000.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *Arte e Ilusão: Um estudo da psicologia da representação*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KRAUSS, Rosalind. E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura. Textos essenciais*. Vol. 5, 6, 7, 8, 9, 10. 1ª ed, São Paulo: Editora 34, 2004.

LONGHI, Roberto. *Breve mas verídica história da pintura italiana*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MITCHELL, W.J.T, Não existem mídias visuais, in DOMINGUES, Diana (org.). *Arte, Ciência e Tecnologia. Passado, presente e desafios*. São Paulo: Editora UNESP e Itaú Cultural, 2009,

MOLES, Abraham. *O Kitsch: a arte da felicidade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira*. Rio de Janeiro: Ática, 1997.

NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho: ensaios sobre a arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: A ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias e arte, Passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogo com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SCHNABEL, Julian. *Julian Schnabel*. EUA: Abrams, 2003.

SPERONE, Gian Enzo. VOENA, Marco. SCHNABEL, Julian. MOOS, David (org.) *Julian Schnabel, 1976 – 2007 - Summer*. UK: Skira, 2008.

SYLVESTER, David. *Sobre arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

VICENTINI, Daniela. CASTILHOS Laura. RIBEIRO, Paulo. *Tríptico para Iberê*. 1ª. Ed, São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

DOMINGUES, Diana (org.). *Arte, Ciência e Tecnologia. Passado, presente e desafios*. São Paulo: Editora UNESP e Itaú Cultural, 2009,

WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

WÖLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WRIGHT, Barnaby. GARLAKE, Margaret. MOORHOUSE, Paul. *Frank Auerbach: The London building sites – 1952/1962*. EUA: Washington University Ed., 2010.

ANEXO



Retrato de R.V.S
Óleo sobre tela
100 x 80 cm
2007



Retrato de J.F
Óleo sobre tela
100 x 80 cm
2007



Retrato de J.D
Óleo sobre tela
100 x 80 cm
2008



Retrato de W.C
Óleo sobre tela
100 x 80 cm
2009



Retrato de T.N
Óleo sobre tela
100 x 80 cm
2009



Retrato de P.W
Óleo sobre tela
110 x 110 cm
2010



Retrato de K.W
Óleo sobre tela
110 x 110 cm
2010



Retrato de L.W
Óleo sobre tela
110 x 110 cm
2010



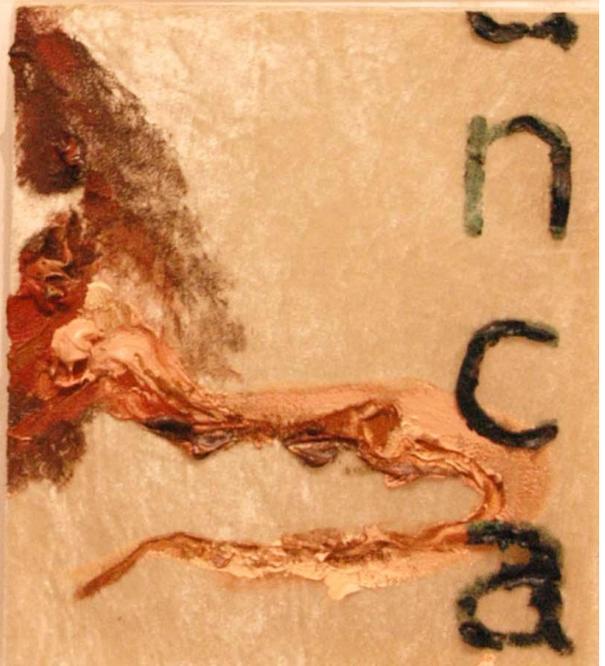
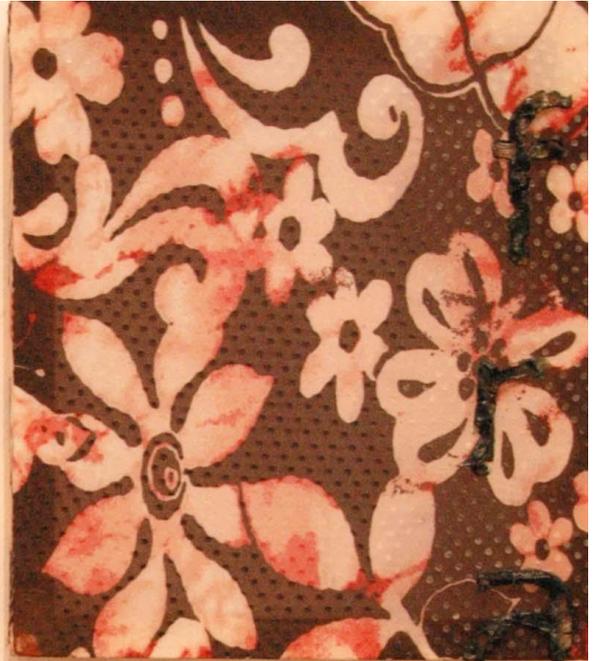
RASO
Óleo sobre tecidos variados
91,5 x 106,5 cm
2010



SABOR
Óleo sobre tecidos variados
91,5 x 106,5 cm
2010



FRANCA
Óleo sobre tecidos variados
61 x 71 cm
2010



FRANCA
Óleo sobre tecidos variados
71 x 61 cm
2010

ANEXO



Retrato de R.V.S
Óleo sobre tela
100 x 80 cm
2007



Retrato de J.F
Óleo sobre tela
100 x 80 cm
2007



Retrato de J.D
Óleo sobre tela
100 x 80 cm
2008



Retrato de W.C
Óleo sobre tela
100 x 80 cm
2009



Retrato de T.N
Óleo sobre tela
100 x 80 cm
2009



Retrato de P.W
Óleo sobre tela
110 x 110 cm
2010



Retrato de K.W
Óleo sobre tela
110 x 110 cm
2010



Retrato de L.W
Óleo sobre tela
110 x 110 cm
2010



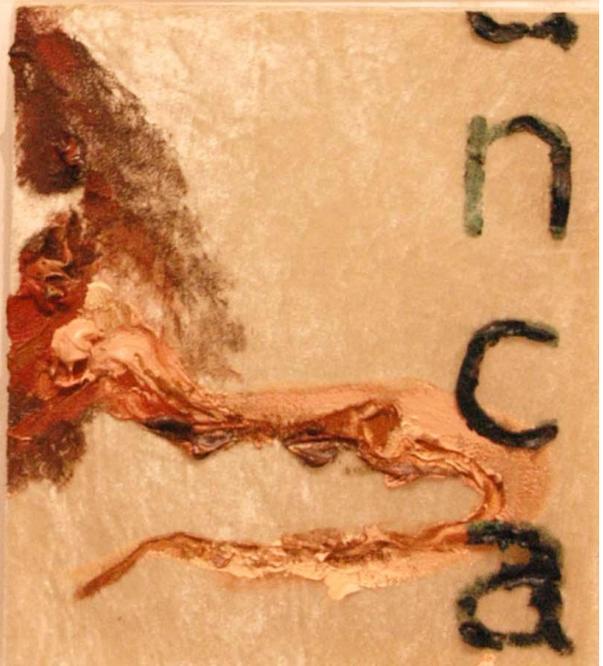
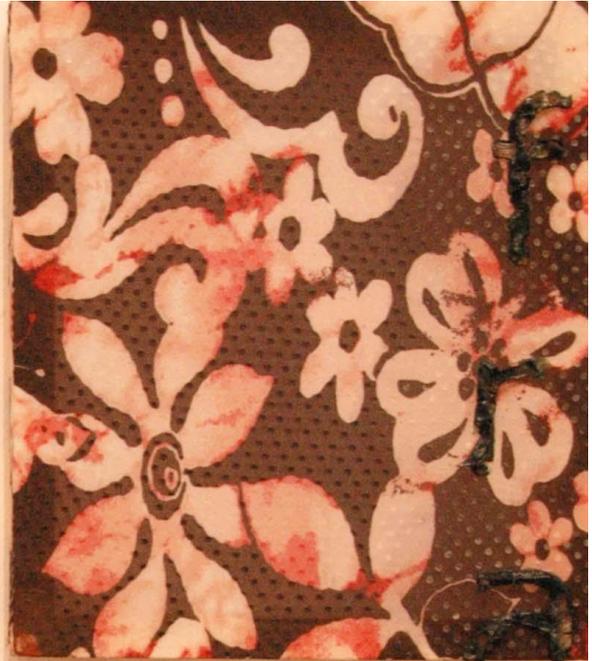
RASO
Óleo sobre tecidos variados
91,5 x 106,5 cm
2010



SABOR
Óleo sobre tecidos variados
91,5 x 106,5 cm
2010



FRANCA
Óleo sobre tecidos variados
61 x 71 cm
2010



FRANCA
Óleo sobre tecidos variados
71 x 61 cm
2010