

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais

Trabalho de Conclusão de Curso
2º/2022

tudo é sempre outra coisa
MARCELO CAMARA

Aluno **Marcelo de Oliveira e Silva – 170150593**
Orientador **Elder Rocha**

Brasília, fevereiro de 2023

RESUMO

Este trabalho apresenta minha pesquisa artística, que se dá em desenho e pintura e que tem como ponto de partida imagens de referência, principalmente da história da arte. Tem-se uma abordagem interessada no pensamento da representação, ao mesmo tempo que atenta ao modo como se dá a interlocução com a obra, aos movimentos do olhar e a como apreendemos a imagem. Leva-se em conta o aspecto não-linear da leitura das obras, permitindo, no fazer, uma maior soltura e liberdade do gesto, num processamento do próprio modo de ver, abrindo o trabalho à abstração. O retorno às imagens realizadas no passado histórico, mais especificamente do Renascimento e Barroco, oferece um distanciamento que permite uma reflexão mais direta acerca da representação, seus mecanismos e propósitos. Portanto, tem-se uma pesquisa artística interessada no desejo do olhar, no processamento que se faz da imagem e nas possibilidades da representação e do gesto na pintura e no desenho.

Palavras-chave

Pintura, desenho, abstração, figuração, olhar, gesto, história da arte.

ABSTRACT

This work presents my artistic research, which takes place in drawing and painting and which has as its starting point reference images, mainly from the history of art. There is an approach interested in the thought of representation, at the same time that it is attentive to the way in which the interlocution with the work occurs, to the movements of the eye and to how we apprehend the image. The non-linear aspect of reading the works is taken into account, allowing, in the making, a greater fluency and freedom of gesture, in a processing of the way of looking itself, opening the work to abstraction. The return to images made in the historical past, more specifically from the Renaissance and Baroque, offers a distancing that allows a more direct reflection on representation, its mechanisms and purposes. Therefore, the artistic research is interested in the desire of looking, in the processing of the image and in the possibilities of representation and gesture in painting and drawing.

Keywords

Painting, drawing, abstraction, figuration, looking, gesture, art history.

[...] a pintura nunca foi simples jogo, puro divertimento, elemento decorativo arbitrário. A imagem é pensamento, tanto quanto aquele que se exprime por palavras; ela é, sempre, reflexão sobre o mundo e os homens.

Tzvetan Todorov, *Goya à sombra das luzes*, 2014, p. 13

Narciso é o inventor da pintura porque ele suscita uma imagem que ele deseja e não pode nem deve tocar. Ele é incessantemente tomado pelo desejo de abraçar essa imagem e a necessidade de se manter à distância para poder vê-la.

Daniel Arasse, *Nada se vê*, 2019, p. 129

Tudo o que pensamos foi pensado *depois*; o que sentimos é caótico; o que somos não está claro.

Thomas Bernhard, *Meus prêmios*

Aliás, tudo é sempre outra coisa – segredo da poesia [...]

Mario Quintana, *O último poema*

LISTA DE FIGURAS

- 1,2 Pablo Picasso **Série 347** (1968). Gravuras, 26,2 x 35,7 cm cada. Col. *O erotismo na arte*, Ed. Art Nova.
- 3 Marcelo Camara **Sem título** (2015). Óleo sobre tela.
- 4 Marcelo Camara **Sem título** (2016). Óleo sobre tela.
- 5 Marcelo Camara **Sem título** (2017). Acrílica e óleo sobre lona.
- 6 Marcelo Camara **Plateia** (2017). Óleo sobre lona, 85 x 110 cm.
- 7 Marcelo Camara **Sem título** (2017). Óleo sobre lona, 125 x 80 cm.
- 8 Marcelo Camara **Cupinzeiro** (2018). Acrílica sobre lona, 62 x 91 cm.
- 9 Marcelo Camara **Flex** (2018). Acrílica sobre lona, 63 x 48 cm.
- 10 Marcelo Camara **Sem título** (2018). Óleo sobre lona, 47 x 35 cm.
- 11 El Greco **Laocoonte** (1610-1614). Óleo sobre tela, 142 x 193 cm.
- 12 Marcelo Camara **Testemunha** (2020). Óleo sobre lona, 110 x 85 cm.
- 13 Marcelo Camara **O ovo, a velha e o osso da mandíbula** (2019). Óleo sobre lona, 202 x 165 cm.
- 14 Albrecht Dürer **Autorretrato nu** [*Self-portrait in the nude*] (c. 1505). Tinta e grafite sobre papel, 29 x 15 cm.
- 15 Andrea Mantegna **Crucificação**, painel do Retábulo de São Zenão (1457-1459). Têmpera sobre painel, 67 x 93 cm.
- 16,17 Gerhard Richter **Anunciação após Ticiano** [*Verkündigung nach Tizian*] (1973). Óleo sobre tela, 125 x 200 cm cada.
- 18-20 Gerhard Richter **Anunciação após Ticiano** [*Verkündigung nach Tizian*] (1973). Óleo sobre tela, 150 x 250 cm cada.
- 21 Marlene Dumas **Pasolini** (2012). Óleo sobre tela, 40 x 30 cm.
- 22 Marlene Dumas **Nuclear family** (2013). Óleo sobre tela, 200 x 180 cm.
- 23 Jorge Guinle **Sem título**, s/d. Óleo sobre papel, 12 x 11,5 cm.
- 24 Jorge Guinle **Pelo olho da fechadura** (1984). Óleo sobre tela, 180 x 150 cm.
- 25 Cecily Brown **S.A.P.** (2004). Óleo sobre linho, 206 x 205 cm.
- 26 Joan Mitchell **Folio 3**, de *Poems* (1992). Litografia, 48 x 35,9 cm.
- 27 Joan Mitchell **The lake** (1981). Óleo sobre tela, 129,5 x 388,6 cm.
- 28 Marcelo Camara **Corra** (2021). Óleo sobre lona, 52 x 52 cm.
- 29 Marcelo Camara **Barrote** (2021). Óleo sobre lona, 21 x 92 cm, políptico.
- 30 Marcelo Camara **III.I / III.II** (2021), *Série 24 Variações sobre Mantegna*. Óleo sobre lona, 40 x 55 cm aprox. cada.
- 31 Marcelo Camara **VI.I / VI.II** (2021), *Série 24 Variações sobre Mantegna*. Óleo sobre lona, 40 x 55 cm aprox. cada.
- 32 Marcelo Camara **Dragão** (2021). Óleo sobre lona, 108 x 83 cm.
- 33 Marcelo Camara **Sem título, Parte I (Pintura em 3 partes)**, (2021). Óleo sobre lona, 40 x 35 cm.
- 34 Marcelo Camara **Irmã I** (2022). Óleo sobre lona, 75 x 56 cm.
- 35 Marcelo Camara **Irmã II** (2022). Óleo sobre lona, 61 x 75 cm.
- 36 Marcelo Camara **Lagostim I** (2022). Óleo sobre lona, 45 x 35 cm.
- 37 Marcelo Camara **Lagostim II** (2022). Óleo sobre lona, 46 x 35 cm.
- 38 Marcelo Camara **Roda** (2022). Óleo sobre lona, 69 x 60 cm.
- 39 Marcelo Camara **Roc**. (2022). Óleo sobre lona, 92 x 116 cm.
- 40 Marcelo Camara **Pele de caça** (2022). Óleo sobre lona, 59 x 46 cm.
- 41 Marcelo Camara **Rubão** (2022). Óleo sobre lona, 61 x 50 cm.
- 42 Marcelo Camara **B.M.** (2022). Óleo sobre lona, 116 x 148 cm.
- 43 Marcelo Camara **Man** (2022). Óleo sobre lona, 50 x 41 cm.
- 44 Marcelo Camara **Peixe de sombra** (2022). Óleo sobre lona, 165 x 165 cm.
- 45 Marcelo Camara **Au** (2022). Óleo sobre lona, 88 x 77 cm.
- 46 Marcelo Camara **Sem título** (2020). Acrílica e nanquim sobre papel, 29,7 x 42 cm.
- 47 Marcelo Camara **Sem título** (2020). Nanquim, esferográfica e marcador sobre papel, 29,7 x 42 cm.
- 48 Marcelo Camara **Sem título** (2021), *Série SINUS*. Lápis de cor, hidrocor, esferográfica e marcador s/ papel, 21 x 15 cm cada.
- 49 Marcelo Camara **Sem título** (2020). Lápis de cor e marcador sobre papel, 21 x 29,7 cm.
- 50 Marcelo Camara **Sem título** (2022). Nanquim sobre papel, 42 x 59,4 cm.
- 51 Marcelo Camara **Sem título** (2023). Marcador, esferográfica e grafite sobre papel, 20,5 x 14 cm cada.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 6

I. O PERCURSO 7

- i. o escritório (7)
- ii. o distanciamento e o início da prática (8)

II. AS IMAGENS 11

- i. o desejo da experiência (11)
- ii. o desenho do olhar (12)
- iii. o que se lê e a abertura da imagem (15)
- iv. o brilho da reminiscência (18)
- v. olhar a janela (21)

III. OS PARES 25

- o que outros artistas me mostram (25)

IV. O PROCESSAMENTO 33

CONCLUSÃO 38

ANEXOS 39

- pinturas (39)
- desenhos (50)

REFERÊNCIAS 54

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo apresentar a minha pesquisa artística, descrevendo suas bases, seu desenvolvimento ao longo do tempo, sua relação com aspectos teóricos e o modo como ocorre na prática. Minha produção consiste na investigação do fazer da pintura e do desenho, com foco no gesto e na representação, numa reflexão acerca do entrelaçamento entre figuração e abstração. Na criação dos trabalhos, utilizo como ponto de partida imagens de referência – principalmente da história da arte – em um processo ligado intimamente ao desejo do olhar e seus movimentos e às maneiras de abordar as imagens das quais nos vemos diante.

No primeiro capítulo volto-me à prática do desenho na minha infância e ao modo como se deu o contato com as imagens da história da arte naquela época; em seguida apresento como isso se desdobrou até o início de uma produção artística.

O segundo capítulo explora diferentes pontos da relação com a imagem: (i) o desejo e o imaginário que as representações suscitam; (ii) o modo como o olhar explora e apreende a obra; (iii) a natureza indeterminada e aberta da imagem, que demanda um papel ativo do olhar; (iv) o interesse contemporâneo nas produções da história da arte; (v) as características que se destacam e atraem nas obras desse passado.

No terceiro capítulo escrevo sucintamente sobre cinco artistas com os quais me identifico, apontando como tanto suas obras quanto seus pensamentos relativos ao fazer artístico me auxiliam a pensar minha própria abordagem.

Por fim, o quarto capítulo apresenta de forma mais direta e livre pontos relevantes do trabalho, práticos e conceituais, que se tornam mais evidentes na vivência do ateliê.

I. O PERCURSO

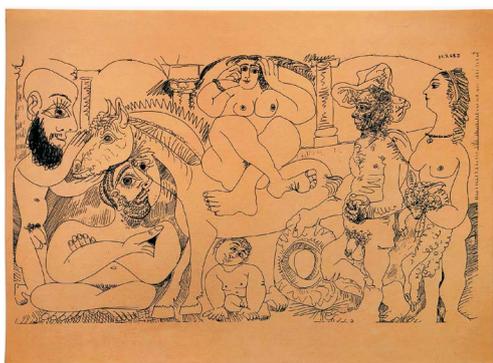
i. o escritório

O desenho sempre esteve comigo. Queria ser desenhista, eu dizia, nos tempos em que as aspirações não precisavam de grandes justificativas. Como futuro e ideia, mesmo pra mim, parecia impalpável. Mas isso não importava, pois havia a sensação concreta de estar diante do papel com lápis na mão, imerso num tempo que corria diferente. Ali existia imagem e imaginação. Na casa do meu avô materno era onde isso ocorria. O escritório, onde eu me sentava com folhas de papel postas sobre um banco à minha frente, silenciosamente constituía um mundo próprio. E parte do que compunha aquele ambiente era uma grande estante de madeira, ocupada por muitos livros: literatura, livros de arte, extensas coleções, enciclopédias etc. E aquela presença contaminava de maneira determinante o espaço e conseqüentemente minha experiência nele.

Meu avô também desenhava e pintava, gravava, entalhava. Trabalhava como desenhista de arquitetura, tendo se mudado para Brasília com a família no início da cidade. Ele possuía enorme habilidade para o desenho e, mais do que isso, possuía gosto por desenhar. Estar rodeado por suas figuras e por sua presença criativa era fascinante e estimulava em mim o mesmo gosto por aquela atividade que parecia excepcional. E em seus desenhos mais descontraídos, e talvez íntimos, havia uma certa subversão, algo inesperado, por vezes cômico, por vezes erótico; uma graça estimulante, vinda da disposição a pisar fora da linha, a provocar, trazendo à superfície ares de uma natureza quase proibida. Mesmo depois de sua morte, ocorrida quando eu ainda era muito novo, aquele escritório continuou sendo um lugar de interesse. E, à medida que os anos se passavam, o contato com os livros da estante foi crescendo, num processo sempre novo de exploração e descoberta.

O autor espanhol Rafael Argullol, em seu livro *Una Educación Sensorial* (2002), fala de seu despertar ao erotismo na adolescência através das imagens de sua apostila de história da arte, e observo que minha relação com aqueles livros se deu de maneira semelhante. Desejava encontrar as imagens guardadas sob a sobriedade das capas e das lombadas cegas. O jovem eu, instigado pelo traço do erótico e proibido que

poderia haver ali, buscava os desenhos, as ilustrações entre as páginas escritas, as reproduções de pinturas nas coleções sobre arte. Furtivamente, eu circulava entre os volumes, sozinho, num momento de suspensão, levado pela promessa e expectativa da imagem. Das mais marcantes lembranças é a descoberta da série de gravuras eróticas de Picasso [figs. 1-2]. Uma coleção com dezenas de reproduções, em pranchas de diferentes cores, de gravuras do artista, às quais retornei inúmeras vezes. Pois retornar à imagem era também excitante, como se a experiência fosse sempre feita nova, nunca esgotada; processo de um contínuo rever, reexplorar.



1-2 | **Pablo Picasso**
Gravuras da *Série 347*, 1968
Coleção *O erotismo na arte*, ed. Artanova

Percebo que o que ocorria ali, então, era o surgimento de um lugar íntimo que acolhia e alimentava a imaginação – e não apenas restrito ao erotismo e a um entendimento da sexualidade. Tornou-se nítida a diferenciação entre um espaço interno de liberdade e um espaço voltado para o exterior de medida e contenção. Se, por um lado, tal diferenciação contribuiu para que existisse um olhar mais atento à imagem de si diante do outro; por outro, ela ajudou a consolidar aquele universo íntimo que abrigava o potencial da ficção e sua experimentação. Ali era possível adentrar cenários e paisagens, habitá-las, testemunhando as figuras, presenças e gestos. Tratava-se de um meio à parte da realidade, sendo esse afastamento a própria condição para que se resguardasse aquele terreno singular e generoso. Desse modo, cultivava-se interiormente um lugar de exercício de liberdade e transgressão, que era

reavivado nos momentos em que me punha diante daquelas imagens e, contiguamente, quando estava novamente com papel e lápis na mão.

ii. o distanciamento e o início da prática

A prática do desenho continuou presente no meu dia a dia, por mais informal e despreziosa que fosse. O hábito provou ter aplicações úteis nos anos em que cursei

Arquitetura e Urbanismo, na UnB, num período em que qualquer aproximação com as artes deveria permanecer no âmbito do lazer ou da curiosidade passageira. Próximo do final do curso, fui como estudante de intercâmbio para a França, onde morei durante um ano. A partir dessa experiência pude ter uma visão mais honesta das minhas prioridades e dos meus interesses, sendo fator determinante para tal transformação o distanciamento que me foi propiciado. A mudança de perspectiva fez surgir um outro olhar sobre o que parecia estável e definido, num intenso processo reflexivo. Em comum com aquele momento, hoje vejo que o estranhamento/questionamento daquilo com o que sou confrontado permanece como característica do meu fazer; um modo de operar que parte de algo semelhante a uma desconfiança curiosa, tomando para mim o caminho da exploração.

Apesar de o desenho ter sempre me acompanhado, até o final da graduação em Arquitetura e Urbanismo eu não possuía prática com o fazer da pintura. E o início se deu de maneira bastante experimental, realizando grandes quantidades de trabalhos – pinturas de observação; a partir de fotografias (minhas e de outros); de imagens encontradas na internet; naturezas-mortas; retratos; paisagens; cenas imaginadas; cenas a partir de leituras; a partir de *frames* de filmes etc – numa busca por entender o que, para mim, interessava e fazia sentido produzir [figs. 3-10]. Aos poucos, as tentativas foram direcionando o rumo do trabalho, no qual sobressaía o pensamento



3 | **Sem título**, 2015
Óleo sobre tela



4 | **Sem título**, 2016
Óleo sobre tela



5 | **Sem título**, 2017
Acrílica e óleo sobre lona



6 | **Plateia**, 2017
Acrílica sobre lona



7 | **Sem título**, 2017
Óleo sobre lona



8 | **Cupinzeiro**, 2018
Acrílica sobre lona



9 | **Flex**, 2018
Acrílica sobre lona



10 | **Sem título**, 2018
Óleo sobre lona

sobre a forma de representar e o uso de imagens de referência. Uma inquietação levava a explorar a figuração de modos variados. Gradualmente, tornou-se evidente que o que mais interessava ali não era o tema ou a narrativa que a imagem continha, mas, como que dando um passo atrás, a reflexão sobre a representação em si. E a investigação passou a ser sobre *como* realizar a pintura; como proceder diante das imagens de referência e quais seriam elas.

Em pintura, as respostas para os impasses com os quais nos deparamos só podem ser encontradas na persistência do fazer. Assim, com o tempo, percebi que utilizar imagens da história da arte como referência para as pinturas me fornecia elementos pertinentes aos meus objetivos. Talvez pelo tempo histórico e pela distância que sentia demarcada, havia ali um ambiente menos turbulento, mais silencioso, com o qual tornou-se possível, então, estruturar um procedimento de trabalho que me permitia focar na questão de *como fazer*, debruçado, ao mesmo tempo, sobre o olhar para a imagem e seus efeitos. Com isso, a investigação pôde começar a se desenvolver com mais profundidade. Nessa disposição é que minha pesquisa artística seguiu e segue se desdobrando.

II. AS IMAGENS

i. o desejo da experiência

Apesar de se tratar de um trabalho muito atento ao fazer, ou seja, atento à própria prática da pintura, a reflexão acerca das imagens utilizadas como referência é de primeira importância. O modo como ocorre a ação, diante da tela ou do papel, depende do objeto ao qual o olhar está voltado e da relação que se estabelece entre eles. Dessa maneira, foi necessário parar e observar o que me atraía nas imagens. E, ainda, como aquela interação, aquele encontro, ocorria.

Ao longo das transformações, descobertas e experimentações do trabalho, esteve presente, de forma mais ou menos evidente, um aspecto erótico, tanto nas referências coletadas quanto no que obtinha como pintura ou desenho final. Conforme disse, notei, em certo ponto, a pertinência de utilizar obras da história da arte como referência para o que produzia e, ao adentrar esse âmbito, direcionei-me àquelas que também me apresentavam essa característica [fig. 11]. Tinha, assim, em minhas mãos, inúmeras representações de cenas com corpos masculinos nus, nas quais mantinha-me atento aos toques e aos modos como interagem. Estar diante de imagens de tal natureza havia sido sempre para mim um momento ímpar de exercício do meu desejo. Em alguma medida, havia o resgate e a realização, mesmo que interna, de uma vontade latente.

Quando diante da imagem, havia a incitação do olhar e de seu caráter tátil:



11 | El Greco
Laocoonte, 1610-1614
Óleo sobre tela, 142 x 193 cm

percorrendo a superfície, ancorando-se brevemente lá e cá, deixando-se logo levar pela continuação da exploração e pela expectativa de prazer a ela associada; um olhar voraz, tentando dar conta de tudo; nada lhe podia escapar. Pode-se, ademais, dizer que havia uma sedução pelo imaginário que as cenas nutriam, e, como consequência, a vontade de tornar-se presente junto a elas – e nesse ponto percebe-se, novamente, como esse anseio tem o potencial de se estender para além do caráter erótico, abrindo um campo alargado de

possibilidades; diz respeito a um espaço que acolhe o gesto imaginativo.

De algum jeito, o desenrolar do contato estabelecido com a imagem acaba por instaurar uma realidade, constitui uma vivência, por mais distinta que seja. Em *A Invenção da Paisagem*, Anne Cauquelin nos fala como o “véu de imagens” por meio do qual apreendemos a realidade constitui um artifício necessário para que “se assegure a perenidade, para que dure o prazer, a tensão da vida” (2007, p. 110). Assim compreendemos como a imagem e seu caráter de ficção intrínseco possui efeito de e na realidade, ou seja, como aquela vivência permite que, de certa maneira, se prolongue o prazer e a tensão que nos estimulam. E essa característica está presente no vínculo que é criado com as imagens que me atraem e com as quais trabalho.

Deter-se numa obra é fazer e refazer a experiência do desejo: desejo do corpo, da liberdade de olhar e tocar. E, por não ser uma atividade compartilhada, mas sempre individual, é, logo, íntima. Assim, permite-se estar ali de maneira outra, no próprio tempo, trilhando os próprios caminhos, fazendo as próprias entradas e saídas, os mergulhos e as subidas à superfície. Fala, no fim, da liberdade. E, naquele instante, percebendo-se livre, então, o que fazemos? O que olho e o que faço daquilo que vejo?

ii. o desenho do olhar

Eis por que o dilema da figuração e da não-figuração está mal colocado: é ao mesmo tempo verdadeiro e sem contradição que nenhuma uva jamais foi o que é na pintura mais figurativa, e que nenhuma pintura, mesmo abstrata, pode eludir o ser, que a uva de Caravaggio é a uva mesma. Essa precessão do que é sobre o que se vê e faz ver, do que se vê e faz ver sobre o que é, é a própria visão.

Maurice Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, 2004, p. 54

Tratamos como fato dado a nossa faculdade de ver. Agimos com ingenuidade em relação a essa operação, raramente parando para atentar a como ela se dá. E, em função disso, talvez não tenhamos uma compreensão muito precisa de como acontece. Devido ao modo, descrito até aqui, como me relacionava com as imagens que me atraíam, foi crucial aproximar-me do ato do olhar. Afinal, toda a experiência tinha como cerne o caráter visual do objeto, e estava, portanto, ligada ao entendimento que eu possuía acerca daquele procedimento.

Como dito anteriormente, quando nos defrontamos com uma imagem, o foco se desloca pela imagem, faz caminhos sobre ela e, aos poucos, vai construindo para si uma leitura daquilo que vê. A apreensão não se dá de maneira completa, definitiva; percorremos a superfície no tempo, perpassando os diferentes lugares: amplos, contidos, intensos, esparsos. Em alguns pontos o olhar é retido, alarga-se o momento, expande-se o fragmento, na busca por absorver, trazer para si, aquele acontecimento específico. E, a depender da ocasião e do objeto, o movimento não se faz apenas com os olhos: o próprio corpo é chamado à intimidade com a imagem, e aproximando-nos repetimos o que o olhar fazia por si: imerge, explora, volta a se distanciar, num processo de constante vaivém, *zoom in* e *zoom out*; somos atraídos pelos detalhes e jogamo-nos de volta ao todo, ao campo mais amplo; sensações e associações aparecem, afirmando-se e imprimindo suas marcas na memória. Trata-se de um processo sem fim demarcado – assim como não determina um ponto de início – transferindo ao espectador tais escolhas, podendo ser sempre inteiramente retomado. E cada imagem, com seus atributos específicos (por exemplo, a dimensão da obra) conduzirá a diferentes experiências.

Muito relevante é notar o aspecto descontínuo do olhar. A leitura não é linear, é antes um encadeamento de saltos, toques em partes por vezes díspares, que se alternam. O que diz respeito, então, à construção da percepção da imagem no tempo e contribui para um enfraquecimento de qualquer pretensão de sentido único ou rígido no que se observa. As obras que parecem querer nos transmitir uma narrativa, determinar um direcionamento do que e como ver, elas também estão sujeitas a esse olhar errático que caracteriza a interação – assim como a toda a bagagem individual que é suscitada. Isso não significa que não seja válida ou legítima a obra que tem como objetivo oferecer, por meio da representação figurativa, uma leitura transparente ao observador. Contudo, antes disso, podemos verificar como o ato do olhar interessado, por si só, apresenta-se como um processo fecundo e estimulante; e que, por isso, depende precisamente da entrega à experiência.

Desse encontro com a imagem resulta um acúmulo de movimentos, feitos a partir da ação do olhar individual. E essas investidas frente à obra podem ser entendidas como trajetórias, trilhas, traços: linhas que se desenham sobre a tela, múltiplas e difusas. Meu interesse diante das imagens dizia respeito precisamente à maneira de percorrê-las, de habitá-las. Logo, visto que no momento da prática do desenho o foco estava em

como realizá-lo, gradualmente passei a tentar incorporar a avidez e a desenvoltura, presentes no olhar, à mão, fornecendo graus maiores de liberdade ao gesto. Como consequência, o que produzia, à medida que admitia um crescente distanciamento da representação figurativa – em função da experimentação mais íntima da percepção visual –, mostrava-se carregado daquela energia difusa observada na atitude do olhar [fig. 12].

Nesse procedimento, a ação se torna um momento de reinstauração do toque, daquele, num primeiro momento, feito sobre a imagem, efetuado agora sobre o papel, a tela. Uma

tentativa de apreender e fazer concreto tal movimento, e, mais profundamente, de me apropriar da franqueza e do desembaraço de seu modo de ser. As marcas realizadas trazem em si qualidades variadas: sejam lentas, largas, velozes, cortantes, ásperas, suaves, quietas ou ruidosas. Dada a profusão dos elementos e o menor apego a uma figuração precisa, aproxima-se, portanto, do que podemos considerar uma abstração; neste caso, um trabalho no qual a soltura do gesto, a sobreposição e a repetição são componentes de importância determinante.

No entanto, a valorização do gesto e o desfazimento de uma representação tradicional não implica um automatismo, ou o abandono da preocupação em orquestrar aquilo que é disposto na tela; persiste um olhar atento e reflexivo, um pensamento consciente, interessado na possibilidade do figurar e suas aparições. Surge, pois, a necessidade de um balanço, ainda que subjetivo, envolvendo diferentes abordagens; uma negociação entre ação e representação. E, por isso, é também exigido um outro modo de encarar a imagem.



12 | *Testemunha*, 2020
Óleo sobre lona, 110 x 85 cm

iii. o que se lê e a abertura da imagem

Cada leitor é, quando lê, o próprio leitor de si mesmo.

Marcel Proust

Um modo de dizer que o quadro [...] não tem que representar, mas ser, *trabalhar* (no sentido quase freudiano do termo, mas também no duplo sentido da agonia e do parto). Esse trabalho só se faz, então, na incessante dialética de uma *decomposição* fecunda e de uma *produção* que nunca encontra descanso nem resultado fixo, justamente porque sua força reside na abertura inquieta, na capacidade de insurreição perpétua e de autodecomposição da forma [...].

Georges Didi-Huberman, *Diante do tempo*, 2015, p. 220

Consequência do que foi descrito até aqui, o aspecto da legibilidade de cada imagem é também modificado – e é preciso pontuar o quanto essa “legibilidade” pode ser entendida para além da assimilação de narrativa ou leitura estrita de elementos visuais; ou seja, é necessário conceber uma leitura aberta, processo visto menos como decodificação, e mais como uma forma de interação, na qual o encontro entre as partes é, em si, o instante de articulação de sentidos.

Criticando a necessidade de buscar elementos externos à obra para conseguir “explicá-la”, Daniel Arasse escreve: “Dir-se-ia que você parte dos textos, que você precisa de textos para interpretar os quadros, como se não confiasse nem no seu olhar para ver, nem nos quadros para lhe mostrarem, por eles mesmos, o que o pintor quis exprimir” (2009, p. 19). Assim, ele enfatiza a confiança com a qual devemos agir ao encarar as obras. Como se o reconhecimento da própria emancipação e autonomia trouxesse ao mesmo tempo um fator de insegurança e intimidação. E que, em vista disso, buscar ferramentas e apoios externos para ser capaz de formular uma interpretação serviria “para acalmar os ânimos, para apagar o fogo que corria o risco de iluminar essa ou aquela anomalia, pois ela obrigaria a olhar mais de perto e a constatar que não é tudo tão simples, tão evidente quanto vocês gostariam que fosse” (ARASSE, 2009, p. 25). Pois na postura direta e franca é onde o que é relevante, porém incômodo e desestabilizador, pode existir; e não nas estruturas seguras e conhecidas.

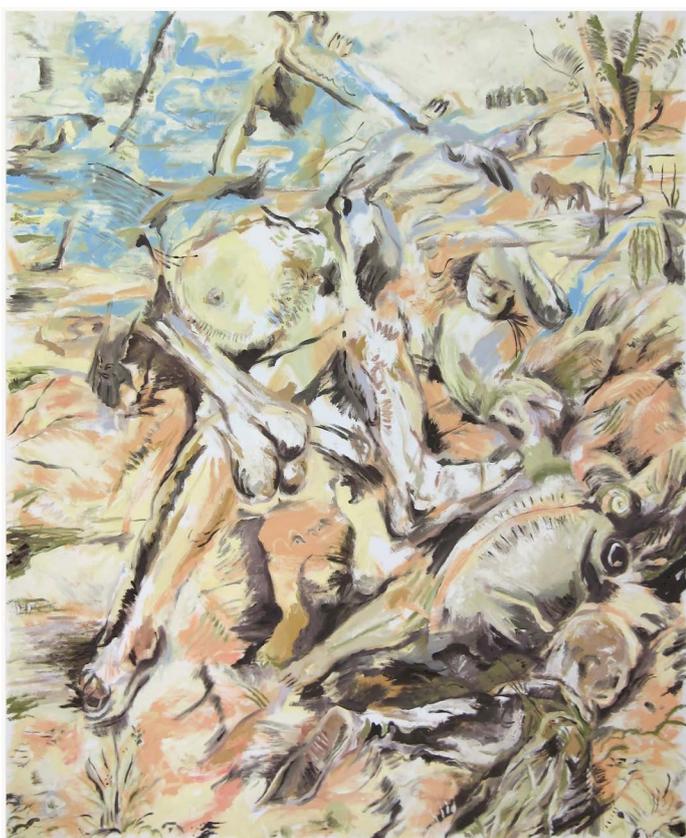
Michael Archer, partindo da reflexão sobre a arte contemporânea, aponta que “olhar arte não significa ‘consumi-la’ passivamente, mas tornar-se parte de um

mundo ao qual tanto aquela arte quanto o espectador pertencem. O ato de olhar não é passivo; ele não deixa as coisas inalteradas” (1997, p. 214, tradução minha). Ou seja, é demandada do observador uma posição ativa e interessada. E, similarmente, Roberto Conduru diz que, “permanecendo na iminência de figurar”, as obras de Jorge Guinle “demandam uma reflexão ativa. Entrar na dinâmica imagética que instauram com cores e gestos é embarcar em um jogo de incertezas intermitentes e criativas, de dúvidas estimulantes que cobram interação, ação” (2009, p. 57).

Da mesma forma, meu trabalho, habitando um lugar de abstração – elaborada a partir da relação entre o olhar voltado à referência e uma abordagem mais livre e expressiva do gesto –, exige um comprometimento com a obra. Sendo o aspecto indeterminado da representação parte de seu modo de existir, a imagem propõe e se dispõe a ser investigada, percorrida, habitada, questionada, numa troca onde não se busca uma finalidade específica [fig. 13]. Didi-Huberman, acerca do pensamento de Carl Einstein, escreve que “a visão de que nos fala Einstein não é, portanto, uma faculdade, mas uma exigência, trabalho: ela rejeita o *visível* (isto é, o já visível) e

reivindica a oscilação do *visual*; ela rejeita o ato do *voyeur* e reivindica o *voyant*” (2015, p. 240) – ou seja, requer o abandono de uma contemplação passiva para um movimento ativo de ver. Portanto, compreende-se a necessidade do empenho individual diante da instabilidade e inquietação da representação; características somente por meio das quais a imagem se estabelece. Além disso, essa dinâmica assegura e reforça a autonomia de quem olha, condição para desfazer qualquer hierarquia entre obra e observador.

De todo jeito, somos confrontados com algo que nos desafia; e desafia de certa maneira nosso próprio estar no mundo, pois cria um ruído, uma dissonância que



13 | O ovo, a velha e o osso da mandíbula, 2019
Óleo sobre lona, 202 x 165 cm

atrai o olhar. Como proceder, então, diante daquilo que se encontra na fissura entre o reconhecível, identificável, familiar e aquilo que desfaz sua própria consistência?; daquilo que parece, em seu processo de formação, duvidar constantemente de qualquer fixidez? Segundo Gaston Bachelard, “as imagens não aceitam ideias tranquilas, nem sobretudo ideias definitivas” (2008, p. 19). Mergulhado nessa complexidade e confiante em sua riqueza e potencial é que o trabalho se dá.

Dado o modo de construção das pinturas e desenhos, eles apresentam ainda uma inevitável ambiguidade, resultante do desejo de representar – retomar o processo de apresentação de algo – simultâneo ao desejo de liberação e incorporação do gesto, seja qual for seu caráter. Da inter-relação entre esses elementos aparecem, ou restam, sugestões de coisas e presenças: objetos, figuras, cenas, lugares, que raramente alcançam uma completude. A respeito do gesto, sentido e reconhecido como tal, há um entendimento análogo ao que Alberto Tassinari, citado por Conduru, aponta na pintura de Guinle, quando fala de “uma gestualidade que soube ser, ao mesmo tempo, gesto e código”, ao que Conduru complementa: “gestualidade que se quer, portanto, desenraizada das certezas e garantias inerentes tanto ao mito da espontaneidade quanto à cultura das citações”; constituindo, assim, “ao mesmo tempo uma reflexão sobre o gesto e um resultado efetivo de um gesto” (CONDURU, 2009, p. 36).

Percebo, portanto, também nas imagens que produzo, tanto a questão do processo “por meio do qual as manchas de cor ameaçam e evitam figurar coisas”, como “o processo de vir-a-ser da pintura, que exiba franca e orgulhosamente a ‘luta que a pincelada travava e trava por sua autonomia’”, sendo estas últimas palavras do próprio Guinle (CONDURU, 2009, p. 34). Tais ideias e procedimentos permeiam o meu modo de encarar e conceber o trabalho e, assim, abarcam o contínuo questionamento e a dúvida inerente ao fazer, plasmados de certa maneira na própria imagem. Na impossibilidade do definitivo, de qualquer resposta absoluta, resta o empenho de tentar vislumbrar formas de prosseguir, exercitadas na experiência prática. E segundo Jean Lescure, citado por Bachelard, “o não-saber não é uma ignorância, mas um ato difícil de superação do conhecimento. É a esse preço que uma obra é a cada instante essa espécie de começo puro que faz de sua criação um exercício de liberdade” (BACHELARD, 2008, p. 16).

iv. o brilho da reminiscência

A experiência contemporânea dita a reconstrução do passado, que por sua vez parece antecipar o presente, conferindo-lhe ressonâncias míticas e criando um vertiginoso curto-circuito temporal.

Samuel Titan Jr. sobre *Três Contos*, de Gustave Flaubert¹

As imagens que acessamos daquilo que se estabeleceu como “história da arte” na nossa cultura apresentam um desafio a quem as olha hoje. Mesmo que tente se apresentar como um território estável e apaziguado, essa “história” carrega enorme peso e complexidade, não permitindo uma atitude ingênua e irrefletida diante dela. Não interessa nem cabe repetir levemente formas e estruturas que não condizem mais com o posicionamento que tomamos hoje, articulado a partir de um olhar crítico sobre esse passado.

Meu confronto com tais imagens, portanto, não é tarefa simples. Desde o início, a ideia de trabalhar com esse repertório vinha acompanhada de um receio, uma desconfiança em relação à validade dessa aproximação. Diante de tamanho peso – histórico, cultural, político – sente-se intimidado e, ao mesmo tempo, tocando em uma área sensível; como se, ao adentrá-la, uma grande responsabilidade recaísse sobre mim. Entretanto, o que me atraía não dizia respeito a uma noção de magnificência ou exemplaridade daquele material. Ocorria que encontrava ali um lugar da possibilidade da minha experiência particular, de imagem e criação; um ambiente que resguardava uma dimensão única de existência.

Sendo assim, esse trabalho com as obras da “história” não representa um elogio àquele passado, nem é uma reiteração de seus modos de pensar e fazer, visto que hoje é necessário posicionar-nos criticamente a eles. É, contudo, precisamente este certo constrangimento existente que incita a ação e impele o trabalho; entendendo a dificuldade como sintoma de uma questão a ser encarada, um nó carregado de energia. Ao invés de fugir ou ignorar o impasse, decido tomar forças dele, apropriar-me do que ele guarda, na tentativa de elaborar sua presença. E, conseqüentemente, posso firmar-me com maior confiança no meu próprio lugar, tempo e contexto. Sobre esse aspecto, Ronaldo Brito, em um texto sobre trabalhos de Jorge Guinle, fala da

1. Texto de apresentação em *Três Contos* de Gustave Flaubert, Editora 34, 2019, p. 12.

“energia libertária dos impasses”, e que “só através deles, no impulso de os percorrer e compreender, a pintura contemporânea pode encontrar o caminho certo. Isto é o imprevisível” (BRITO, 1988, p. 221). Desse modo, (apesar de entender que o “caminho certo” possa na verdade tratar-se de múltiplos caminhos) depreende-se a noção de um desdobramento da pintura produzido a partir da disposição a encarar seus pontos mais críticos.

Daniel Arasse nos apresenta a seguinte ideia:

Se a arte teve e continua tendo uma história, é precisamente graças ao trabalho dos artistas e, entre outras coisas, ao olhar deles sobre as obras do passado, à maneira como eles se apropriaram delas. Se você não tentar compreender esse olhar, recuperar em tal quadro antigo o que poderia ter atraído o olhar de tal artista posterior, você abre mão de toda uma parte da história da arte, de sua parte mais artística. (ARASSE, 2019, p. 102)

Isso nos leva a reconhecer como as obras trazem em si “manipulações do tempo”, como diz Didi-Huberman, realizadas pelos artistas, podendo assim estabelecer vínculos os mais diversos e inesperados, ao que ele exemplifica: “Também devemos considerar Fra Angelico como um artista do *passado* histórico (um artista de seu tempo, o Quattrocento), tanto quanto um artista do *mais-que-passado* rememorativo (um artista manipulando tempos que não eram o seu)” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 26). Ou seja, se desfaz uma concepção restritiva que ignora as camadas de memória do trabalho artístico e a complexa rede de relações que estabelece. O autor escreve ainda que, segundo o pensamento de Walter Benjamin, “*só tem sentido na história o que aparece no anacronismo*, o anacronismo de uma colisão onde o Outrora se acha interpretado e ‘lido’, isto é, revisto pelo acontecimento de um Agora resolutamente novo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 203). A colisão, a confrontação feita hoje é o que engendra o trabalho, sendo inerente a ela uma sensação de estranhamento – caracterizado por efeitos de atração e afastamento simultâneos.

Com isso, somos lembrados do que nos diz Giorgio Agamben sobre o contemporâneo: “a contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (2009, p. 59). Agamben destaca a ideia do deslocamento do indivíduo em relação ao próprio contexto, o que lhe permite, mesmo que momentaneamente, olhá-lo à distância; sendo “verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente [com seu tempo]”, diferentemente daquele que se encontra mergulhado

em sua atualidade e “adequado às suas pretensões” (2009, p. 58). Ao pensar no meu trabalho, identifico a dissociação e o deslocamento descritos como parte do processo, e, de fato, percebo que me possibilitam apreender e elaborar as questões implicadas no fazer de maneira ao mesmo tempo mais profunda e direta, a partir de um posicionamento particular. Essas características ajudam ainda a evitar desvios e a desvencilhar-me de preocupações não pertinentes ao trabalho.

O respaldo teórico me ajuda a compreender a utilização que faço das imagens da história da arte – procedimento iniciado num momento anterior, de maneira intuitiva e experimental. Percebo, então, que parte fundamental do meu método de trabalho consiste em abraçar a colisão com a imagem e seu anacronismo, tornando essa experiência o próprio fazer da pintura. E entremeado ao processo e guiando seus rumos há o caráter do desejo e da liberdade do olhar, conforme apresentado anteriormente, fator igualmente essencial. Nessas circunstâncias é que se dá o encontro com as imagens, o movimento vívido de descoberta e exploração delas, acessando-as a partir daquilo que atrai, do que hoje a mim interessa ver.

Didi-Huberman cita a seguinte frase de Benjamin: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como foi efetivamente’, mas, sobretudo, apropriar-se de uma reminiscência tal como brilha no instante de um perigo” (2015, p. 113). Com isso, ele enfatiza o aspecto vivo de elementos do passado histórico no presente. E diante das imagens podemos ter uma abordagem semelhante: elas por vezes nos surpreendem e instigam, por mais distantes que estejam situadas na história, mostrando como aquele passado não representa algo fechado em seu tempo, mas possui ressonâncias nas nossas sensibilidades ainda hoje. Isso posto, retomo Jorge Guinle, segundo as palavras de Wilson Coutinho: “Um artista como Guinle nos libera é de um historicismo opressor. Torna a história presente, e para nossa liberdade”; e diz ainda que “Guinle realiza uma obra para as sensações do presente, as únicas possíveis num mundo cheio de história” (COUTINHO, 1985, p. 217). Ronaldo Brito escreve que o artista se punha a “reelaborar e atravessar os modelos modernos até pulverizá-los e lograr uma identidade singular porém, digamos, residual; por isso mesmo, medida e pensada, sofrida e lúcida” (BRITO, 1988, p. 220-221). Ou seja, nesse atravessamento de todo um banco de ideias e tradições com o qual se depara é que o pintor constrói seu modo particular de ser e agir no mundo. Brito diz também sobre o trabalho de Guinle:

Afastando os cansativos clichês antropofágicos, assistimos de fato a um incessante, ora divertido, ora ansioso, processo de metabolização – trata-se de incorporar a gramática e a retórica visuais modernas, de Cézanne até a *pop* e adiante demorando-se bastante em Picasso e Matisse, de modo a repotencializar seus efeitos poéticos, readaptá-los à tarefa de realização de uma pintura contemporânea. (BRITO, 2000, p. 221)

Entendo, portanto, minha atitude perante o trabalho bastante similar à de Jorge Guinle, o que tem sua importância reforçada pelo fato de se tratar de um artista brasileiro de enorme relevância, desde sua época, nos anos 1980, até os dias de hoje, estabelecendo-se como uma referência incontornável principalmente aos que se dedicam à pintura. Sua abordagem e compreensão do fazer artístico auxiliam a embasar e estabelecer meu posicionamento no contexto da arte brasileira, mostrando a necessidade dessa “metabolização”, da qual fala Brito, como forma de processar o complexo cenário em que vivemos.

v. olhar a janela

Diferentemente de Guinle, cujo interesse situava-se sobretudo no legado da arte moderna, meu olhar recua mais no tempo. Volto-me principalmente às imagens produzidas nos períodos do Pré-Renascimento, Renascimento e Barroco – não representando isso uma condição restritiva para quais referências são “permitidas” ou não utilizar, mas uma localização temporal que permite identificar certas características comuns que me instigam; portanto, inserem-se também no processo frequentemente obras produzidas em outras épocas.

Como descrito anteriormente, um componente base do meu fazer artístico é o pensamento acerca da representação, a maneira como a ação sobre o suporte faz figurar presenças – menos ou mais “fiéis” em suas aparências aos elementos da realidade –, sua capacidade de construção de imagens e as possibilidades que se abrem nesse procedimento. Dito isso, identifico nas produções dos artistas dos períodos mencionados um ponto de contato, de modo que as minhas questões encontram ali um ambiente propício à reflexão e à investigação, visual, mental e prática.

Ao olhar hoje as obras (pinturas, desenhos, gravuras etc) produzidas por

volta dos séculos XIV, XV e XVI na Europa, transparece nelas um pensamento muito direto, empenhado na elaboração de uma maneira de representar certa “realidade”. Em muitas obras, fica evidente o processo de “montagem” do mundo, o cálculo e a negociação dos elementos presentes na cena [fig. 15]. Em outras, percebe-se a enfática atenção dada ao corpo: parecendo partir de uma intensificação da visão, o artista percorre-o todo, empenhado na modelação e na apresentação de suas formas. O corpo esquadrinhado a partir do modelo vivo; tudo deve ser explorado; o olhar irrestrito [fig. 14]. E esse vigoroso enfoque, dada a sua intensidade, por vezes faz do seu próprio objeto algo já quase outro em sua representação: o aspecto subjetivo da experiência transformando o resultado – e a isso relaciono meu próprio olhar, que adentra, mergulha, destaca e desfaz.

Atestando o esforço em articular o todo da representação há a perspectiva, que segundo Anne Cauquelin “formaliza a realidade e faz dela uma imagem que será considerada real”, tratando-se de “invenção histórica datada, que ocupa o lugar de fundação da realidade sensível” (2007, p. 114). Contudo, confrontar alguns desses trabalhos hoje nos faz notar como a coordenação das partes – cenários, corpos e objetos figurando de modo menos ou mais rígido – demonstra certa artificialidade de seu mecanismo. Observa-se como toda a concepção da representação em perspectiva acaba por não dar conta do modo como se dá de fato o olhar e a percepção íntima do mundo, em função de um sistema de estruturação apaziguadora da realidade. E



14 | Albrecht Dürer
Auto-retrato nu, c. 1505
Desenho em papel, 29 x 15 cm



15 | Andrea Mantegna
Crucificação, do Retábulo de São Zenão, 1457-1459
Têmpera sobre painel, 67 x 93 cm

em relação a isso Cauquelin escreve que “a atitude cognitiva [contemporânea] causa o impasse sobre a perspectiva artificial da Renascença e considera o espaço como o produto de uma atividade mental, lugar das possibilidades virtuais dos deslocamentos” (2007, p. 182). Reconhecendo isso, a autora aponta como a nós é possível, hoje, adotar um procedimento que acolha, então, a natureza não linear e menos ordenada ou previsível da maneira como apreendemos o que nos rodeia.

Porém, na brecha aberta pela constatação da “artificialidade” da técnica pode-se vislumbrar um aspecto que corresponde ao funcionamento próprio da ficção. Ao ressaltar seu mecanismo, não mais se pressupõe ali uma verdade absoluta, suscitando, pois, um estranhamento que abre caminho para a invenção. Em algumas obras, o que pode parecer uma certa falta de desenvoltura de seus meios (talvez uma pouca “naturalidade” dos arranjos), exatamente por isso (pelo jeito como não se “camufla” perfeitamente na ilusão da imagem, destacando-se nela), acaba atuando como um recurso que nos possibilita dar um passo atrás: identificando-o, nos faz retornar à superfície, para fora do mergulho na janela ilusionista, percebendo assim seu processo de construção e as camadas que se apresentam diante de nós. Corpo, objeto e representação. Distanciamento necessário para nos reconhecermos capazes de escolher adentrar a imagem, deixar-nos seduzir pela magia da ficção, assim como recuar, observar à distância, perceber o objeto, a matéria, o gesto, o pensamento. Estão presentes, portanto, nesse complexo vaivém, questões essenciais ao meu próprio processo de pensar e produzir.

Quanto às imagens do Barroco, ou ainda de outros períodos, que utilizo como referência, mesmo que não suscitem exatamente os pontos descritos acima, elas apresentam semelhanças na medida em que revelam um caráter de encenação, talvez teatralidade – por vezes exuberante e enérgica – da representação. Com uma perspectiva que já não se impõe de modo tão marcante, diversas dessas obras, por outro lado, exibem uma afetação das formas, uma complexidade no entrelaçamento dos elementos, uma sedução na profusão de corpos, nas cores e atmosferas das cenas... características que chamam o olhar. Há nelas um fazer que, pelos diversos modos em que “exagera”, admite-se distinto da realidade – mesmo que dela não se desvincule, tendo como base a figuração de corpos e cenários e a referenciação na natureza – assimilando assim sua dose de ficção. Abre-se espaço, então, para maior imaginação e inventividade, maior liberdade de atuação, sendo essas as

ferramentas com as quais aqueles artistas parecem ter desenvolvido seus interesses e personalidades próprias.

Talvez sejam essas as particularidades que me atraem nas obras. Elas constituem territórios de riqueza e elaboração figurativa estimulantes, abertos à exploração daquilo do que a imagem é feita e daquilo que a habita; incitam o olhar curioso, desejoso; registram processos investidos em representar suas figuras, movimentos e mundos, demonstrando uma liberdade do que propor, como agir e como ver.

Diante da história e diante dos recuos no tempo, é importante notar como as chaves de leitura com as quais acessamos e interagimos, em nosso tempo, com as obras do passado podem não corresponder àquelas comumente narradas, e que seus objetos não representam formas cristalizadas no tempo. A “legibilidade” da imagem pode ainda ser entendida como o caminho pelo qual estabelecemos algum vínculo com ela; os pontos de conexão que cada um, individualmente, vê surgir a partir da vivência com a obra, para além de qualquer regramento, tratando-se assim de um processo particular. E na intimidade desse encontro é onde nasce a descoberta e a imprevisibilidade de seus desdobramentos.

III. OS PARES

o que outros artistas me mostram

Ao longo do trajeto percorrido, alguns artistas contemporâneos tornaram-se pontos de apoio para o meu trabalho. A partir dos primeiros contatos com suas obras, às vezes sem que se estabelecesse de imediato uma identificação, o interesse naqueles trabalhos foi crescendo, à medida que notava semelhanças com o que me desafiava na minha prática. Explorar e compreender mais profundamente o modo de pensarem e de se posicionarem diante do processo artístico ajudou-me a perceber as minhas próprias questões e objetivos e, assim, a pensar o meu modo de trabalhar.

Não tenho a intenção de apresentar os artistas na abrangência e complexidade que suas obras e ideias comportam; por outro lado, parece-me relevante trazer, de forma muito direta, os pontos que tocam em mim, as razões pelas quais volta e meia esbarro em pensamento neles – onde, juntamente com as imagens, me desafiam e estimulam. Os artistas são: **Gerhard Richter**, **Marlene Dumas**, **Jorge Guinle**, **Cecily Brown** e **Joan Mitchell**.

Em **Gerhard Richter** (1932, Alemanha) me interessa a franqueza da atitude com a qual encara e retrabalha os extensos arquivos de imagens. O artista indaga a própria natureza da representação e da reprodução fotográfica, seu valor, e parece encontrar no processo de “copiar” a imagem em pintura (com um mínimo de interferência, que serve para marcar sua condição de reprodução) um modo de persistir, mesmo sem respostas; ou seja, diante da impossibilidade de qualquer solução definitiva, volta-se, com um empenho inesgotável, ao ato de fazer e refazer a representação; inúmeras vezes, inúmeras séries. Também é relevante o fato de trabalhar tanto com a abstração quanto com a figuração, podendo-se observar como em partes da produção as duas abordagens encontram-se posições categoricamente opostas, enquanto em outras elas trabalham conjuntamente na realização da imagem.

Em suas pinturas figurativas, Richter utiliza-se de imagens das fontes mais diversas: fotografias de família, da mídia, de paisagens e da história da arte. Frequentemente me vem à mente as cinco telas que realizou tendo como base a

Anunciação de Ticiano (*Verkündigung nach Tizian*, 1973, baseadas na *Anunciação*, 1535, do artista italiano) [figs. 16-20]. Cinco pinturas semelhantes, porém diferentes, figurativas e abstratas; em seu conjunto, existem na margem do que essas operações definem, apontando algo além, uma leitura de outra ordem. As cinco telas não indicam uma progressão, um desenvolvimento, apenas a cada uma a retomada do ato de pintar. Nisso destaco o aparente “descompromisso” ou “despreocupação” com o resultado, enfatizando a prática, o fazer, a repetição; vale mais a busca e menos o fim.



16-20 | **Gerhard Richter**
Anunciação após Ticiano
 [*Verkündigung nach Tizian*], 1973
 Óleo sobre tela
 16,17: 125 x 200 cm
 18-20: 150 x 250 cm

Richter escreve:

Não se trata de nenhuma doutrina a respeito de uma obra de arte. Quadros que são passíveis de interpretação e contêm um sentido são quadros ruins. Um quadro se apresenta como algo indistinto, ilógico, sem sentido. Ele demonstra a inumerabilidade dos aspectos, tirando a nossa certeza já que nos deixa sem opinião quanto a uma coisa e o nome dela. Mostra-nos uma coisa em sua multissignificação e infinitude, que não permitem o surgimento de uma opinião e de uma concepção. (RICHTER, 1965, p. 117)

Com isso, o artista nos fala sobre essa indefinição de um propósito, destacando-a como caráter fundamental da pintura. É precisamente nos questionamentos que as obras suscitam – diante da ausência de certezas – e na impossibilidade de nomear aquilo que surge onde reside seu valor; na própria abertura da imagem.

Marlene Dumas (1953, África do Sul; reside nos Países Baixos) é outra artista que estabelece como base para seus desenhos e pinturas imagens coletadas de outros meios – jornais, revistas, filmes, fotografias pessoais, pornografia, etc. Sua produção se mostra, muitas vezes, abertamente relacionada a temas políticos e, outras, transparece um interesse pela sexualidade, pelo corpo, pelas fisionomias e expressões. Seu trato da imagem é o que sobressai: a artista aparenta uma absoluta liberdade na manipulação tanto dos materiais quanto da própria representação. E com essa desenvoltura demonstra o domínio que possui do desenho e de sua intenção de realizá-lo. A imprecisão ou deformação que surge, por exemplo, nas feições dos retratos que realiza, surge como contingência do gesto e não como defeito, inabilidade, ou como estilização expressionista.

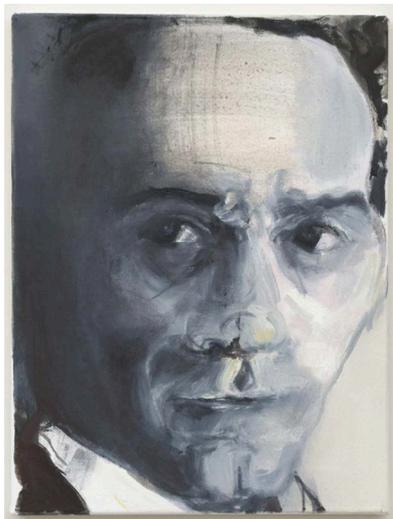
Sobre a obra da artista, Johanna Burton escreve:

De fato, muitas vezes é impossível, ao olhar para um desenho de Dumas, localizar onde um gesto começa e onde termina. Ainda mais estranho, é impossível decidir se algum elemento pertence mais à linha ou à cor. Marcas que denotam indistintamente corpo ou sombra, interior ou exterior, são promiscuamente ambíguas [...]. (BURTON, 2005, p. 82, tradução minha)

Isso destaca o desembaraço com o qual interagem os diferentes elementos que formam a representação. Mais ainda, depreende-se como são em si eloquentes e cativantes, indicando, pela autonomia que apresentam, como o trabalho da artista também abarca um componente da abstração: gesto e forma que são expressivos em si. E sobre isso a própria artista fala de seu desejo de dar às imagens a capacidade de funcionar como algo abstrato (NASJONALMUSEET, 2014).

Um registro em vídeo nos mostra como Dumas, na aparente desordem do ateliê, trabalha sobre grandes papéis dispostos no chão (FONDATIONBEYELER, 2015), e em outro, a artista comenta sobre como acaba utilizando pinceis “sujos” de pinturas anteriores (THE MUSEUM OF MODERN ART, 2009). Na imediatez da continuidade do trabalho e nesse certo despreendimento de regras se vê o prazer que impulsiona

sua atividade. Observa-se um trabalho prolífico, que mostra o ímpeto de estar sempre fazendo, sejam pequenos desenhos, sejam grandes telas.



21 | Marlene Dumas
Pasolini, 2012
Óleo sobre tela
40 x 30 cm



22 | Marlene Dumas
Nuclear family, 2013
Óleo sobre tela
200 x 180 cm

Com a obra de **Jorge Guinle** (1947-1987, Rio de Janeiro, Brasil), cuja relevância já foi em parte discutida neste trabalho, foi demandado certo tempo para que um vínculo mais forte fosse estabelecido, sendo, hoje, uma das referências com as quais mais intensamente me identifico. Talvez um tempo de decantação tenha sido necessário exatamente por ser um trabalho que exige um envolvimento maior do espectador, sem o qual ele pode parecer desinteressante. O contato com o livro “Jorge Guinle” (Francisco Alves, 2009), que traz texto de Roberto Conduru, foi outro fator que propiciou uma compreensão mais profunda sobre o artista.

É notável sua postura crítica e reflexiva diante do contexto das artes no Brasil, nos anos 1980, assim como o caráter enérgico de sua pintura. Conduru comenta que

[...] sua obra, breve e intensa, também interessa por ter estabelecido, consciente e decisivamente, conexões com realizações anteriores, bem como por ainda se manter como referência com a qual interação não poucos artistas. Configura-se, assim, como um elo singular na história da arte no Brasil, participando do adensamento de sua tênue e frágil trama processado na contemporaneidade. (CONDURU, 2009, p. 25)

Com isso, percebo como Guinle, além de uma referência e um interlocutor, opera também na consolidação de uma base para o meu modo de pensar e fazer arte no Brasil. E, ao mesmo tempo em que suas telas nos põem diante de um vigoroso ato de pintar, elas permanecem indefinidas e diluem qualquer certeza sobre o que vemos. Ao que Conduru diz que “essa dificuldade de afirmação das formas não deixa de ser um ‘jogo irresolvido’ e pode, assim, ser vinculada à ideia de ‘forma difícil’ tal como defendida por Rodrigo Naves. Ambiguidade da mancha e dos traços entre ser em si e representar algo para além de si” (2009, p. 33); vinculando Guinle, dessa maneira, a esse conceito que, segundo Naves, “é parte integrante de uma parcela considerável da melhor arte brasileira” (NAVES, 2011, p. 133).

A abordagem do passado, que Guinle nos apresenta, reelaborado e submetido a seu tempo e contexto, é outro ponto que se destaca. E, por fim, encontro na seguinte declaração de Ronaldo Brito sobre o artista questões que permeiam e estimulam meu trabalho:

Tarefa árdua, enfrentar as telas de Jorge Guinle. Elas demandam, ao mesmo tempo, saber e esquecimento, consciência crítica e suspensão de julgamento. Tanto a intimidade com a história da arte quanto a disponibilidade para sentir que a arte é uma linguagem de risco e, só depois, conhecimento. Antes de mais nada, trata-se de acompanhar a obra enquanto pulsa ainda em aberto, e ninguém consegue dizer o que é. Perceber, adivinhar seu ritmo, aderir a essa corporeidade em processo de formação. (BRITO, 1982, p. 214)



23 | **Jorge Guinle**
Sem título, s/d
Óleo sobre papel
13 x 11,5 cm

24 | **Jorge Guinle**
Pelo olho da fechadura, 1984
Óleo sobre tela
180 x 150 cm

Cecily Brown (1969, Reino Unido) é talvez, entre as referências que trago aqui, a artista viva e atuante cuja obra e processo mais se aproximam, inclusive visualmente, do que faço. Assim como ocorreu com Guinle, somente após certo tempo percebi como havia em seu trabalho questões muito próximas às minhas. Desde então, tornou-se uma referência, sendo interessante acompanhar uma produção que, apesar de já consolidada, segue se desdobrando.

Brown utiliza-se também das imagens de diversas épocas da história da arte para realizar suas pinturas, num processo que, segundo ela, não representa algo catártico, mas decididamente um modo de processar as coisas (LOUISIANA CHANNEL, 2018). Nisso, juntamente com uma presença marcante do gesto, ocorre uma diluição e sobreposição das massas e formas, onde “a abstração é encontrada no processo de representação” (NATIONAL GALLERY OF ART TALKS, 2021, tradução minha). Há, portanto, um tensionamento dos aspectos figurativo e abstrato da pintura, rótulos que por vezes podem ser simplificadores da obra. Quando questionada acerca dessa “batalha” entre figuração e abstração nas suas telas, Brown responde que “não se trata de uma batalha”, que “a batalha não será vencida”, constituindo, na verdade, dois aspectos intrinsecamente ligados; e que a interessa mais “estar nessa corda bamba, de onde se pode ter os dois lados” (NATIONAL GALLERY OF ART TALKS, 2021, tradução minha).



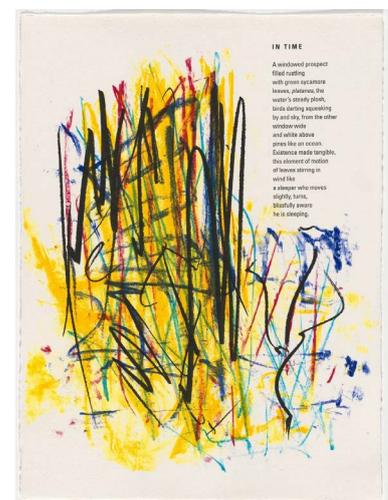
25 | **Cecily Brown**
S.A.P., 2004
Óleo sobre linho
206 x 205 cm

Como resultado, temos também uma pintura da sugestão, onde as coisas não se apresentam de maneira determinada ou fixa, passando a sensação estarem ainda no processo de vir a ser. Recusa-se, assim, qualquer leitura rápida ou única das imagens, atraindo o observador para dentro das telas, que, frequentemente com grandes dimensões, oferecem múltiplos pontos de entrada ao olhar. Percebe-se, portanto, como se trata de um trabalho com o qual tenho grande afinidade e que, por isso, segue me desafiando.

Por último, trago **Joan Mitchell** (1925-1992, EUA) cujo trabalho se destaca tanto em seu conjunto como em obras individuais às quais frequentemente volto. Mitchell é uma das principais artistas do expressionismo abstrato norte-americano, sendo o gesto característica dominante de sua obra. Chama minha atenção, em Mitchell, a persistência e a pertinência de sua abstração. Trabalhando com formatos bastante grandes – muitas vezes com dípticos, trípticos e polípticos, configurações que me interessam e também tento explorar – a artista elabora continuamente aquilo que, a um olhar superficial, pode parecer uma prática repetitiva.

Entretanto, o que suas pinturas demonstram é uma enorme dedicação e sensibilidade ao traço, ao movimento, à tinta e à cor – e à possibilidade de, a partir deles, criar imagens. Apesar de não recorrer à figuração, percebemos nas telas, nos desenhos e nas gravuras, espaços, estruturas e atmosferas específicas. No emprego e na constante retomada dos mesmos elementos, nota-se um trabalho que se expande pela própria redução de seu método; é precisamente por apresentar-se despojada de qualquer fator alheio ao que lhe interessa que sua visualidade intensa se faz notável.

Mitchell nos mostra uma exploração profunda tanto do gesto quanto dos materiais com os quais trabalha: no ensejo da abstração, vemos como utiliza variados tipos de traço, de espessuras de linha e velocidades; de transparências e cargas de matéria; de acúmulo e rareamento do desenho. Vemos ainda, ao lado de camadas sobrepostas de linhas repetidas,



26 | **Joan Mitchell**
Folio 3 de *Poems*, 1992
Litografia, 48 x 35,9 cm

espaços vazios, brancos, ou com pinceladas “apagadas” – que surgem de camadas inferiores por um brilho da cor que por pouco não alcança a superfície, demonstrando uma sutileza na construção da imagem que engrandece sua pintura.

Em uma conhecida frase a artista dizia que carregava suas paisagens consigo (SHIFF, 2021, p. 285), se referindo às memórias a partir das quais muitas vezes realizava seus trabalhos. Essa alusão a elementos externos torna possível atestar o processamento íntimo que ocorria de sua apreensão do mundo. Ainda assim, a obra de Joan Mitchell possibilita vislumbrar toda a potencialidade de uma abstração “livre”, baseada na personalidade do gesto, e que permanece fortemente poética. Dessa maneira, suas telas fazem surgir sensações e emoções, criando um espaço generoso para habitarmos.



27 | **Joan Mitchell**
The Lake, 1981
Óleo sobre tela
129,5 x 388,6 cm

IV. O PROCESSAMENTO

Após tudo o que foi apresentado, cabe aqui descrever um pouco do processo como acontece no dia a dia, no ateliê, tanto na relação prática com os materiais, quanto no exercício mental. Portanto, admiti maior liberdade ao escrever este capítulo, de forma que os pontos são tratados de forma mais solta e direta. Trago tópicos que fazem parte do processo artístico e que ainda não foram discutidos, tocando por vezes em questões que foram abordadas ao longo do trabalho, porém, apresentando-as em seu entrelaçamento mais imediato com o fazer.

No ateliê, como se dá, então? Na conjunção de todas as questões e estímulos, como algo vem a ser, passa a existir como objeto e imagem no mundo? Pode-se dizer que o trabalho, do ponto de vista prático, é iniciado na busca, no encontro e na seleção das imagens de referência. Algumas vezes o contato acontece em livros sobre arte ou artistas; porém na maior parte delas ocorre na internet: redes sociais, sites específicos de arte, pesquisas avulsas... os modos são variados. Como se trata de um hábito diário, tenho como resultado uma coleção de imagens (aquelas que me parecem interessantes utilizar posteriormente) salvas ao longo do tempo – fotografias de pinturas, desenhos, gravuras. Na hora de iniciar um trabalho, acesso essas imagens e defino qual delas usar como base.

Sobre a natureza dessa interação inicial, vale ressaltar o aspecto como a interface, o próprio modo como as acessamos, agrega camadas de características que necessariamente geram uma imagem, em algum nível, descolada da original. Por exemplo, é fato dado que ao pesquisar na internet encontramos inúmeras “versões” de uma mesma pintura: registros diferentes, *fotografias* diferentes do mesmo objeto, variando entre elas a tonalidade e saturação das cores, o brilho e contraste da luz, a qualidade e resolução do arquivo etc. Há ainda o fato da visualização daquela imagem se dar muitas vezes pela tela de um dispositivo eletrônico (celular, computador, entre outros), alguns com dimensões pequenas nas quais apreendemos o todo da obra.

A tecnologia, contudo, também nos oferece outras possibilidades, além do óbvio acesso a uma quantidade infindável de trabalhos: o fato de haver cada vez mais

imagens com altíssima resolução faz com que o potencial do *zoom* na exploração delas atinja outros níveis – sendo esse um aspecto intimamente relacionado à minha prática, que muito diz respeito a aproximação e investigação dos elementos da cena. Assim, detalhes e sutilezas da representação podem ser mais facilmente vistos e, mais ainda, áreas menores podem ser “recortadas”, destacadas do todo para se tornarem, em si, “novas” imagens de referência.

Por último, acrescenta-se o fato evidente de não estarmos diante do objeto físico, concreto, deixando-nos com uma noção imprecisa de sua dimensão, sua materialidade; afastando-nos do que seria a experiência real de sua presença no mundo. É com isso que trabalhamos. Isso fala do nosso contexto e das relações possíveis que estabelecemos, o que é também de alguma maneira agregado ao trabalho. A imagem de referência, por mais fiel que seja, é inescapavelmente uma versão de seu original. O que mostra como, desde o início, existe no processo uma transformação da imagem, uma alteração de sua representação. Processo que em seguida dou continuidade, em outra dose, no meu próprio fazer.

Trabalho com o tecido fora do chassis, com a lona solta, fixada diretamente na parede, e pinto sobre ela, sendo essa precisamente a forma como a obra, depois de finalizada, é exibida. No início utilizava telas com chassis, estrutura rigidamente ortogonal; contudo, passei em seguida a trabalhar com a lona solta, pois me interessava pintar tendo a solidez da parede por debaixo do tecido, e também porque aquilo significava poder me dispor mais facilmente de formatos maiores. Ainda assim, seguia o procedimento usual para esses casos, que seria utilizar uma área de tecido um pouco maior do que a área a ser pintada, deixando, dessa maneira, margens não pintadas em todos os lados que seriam ao final dobradas sobre a estrutura de madeira. Porém, aquilo me parecia um tanto forçado, artificial: um pedaço de tecido (que apesar de sua materialidade é essencialmente bidimensional) que é tornado um objeto tridimensional ao envolvê-lo numa armação de madeira. Com qual objetivo? E qual seria o sentido e a validade daquilo dentro do meu modo específico de pensar o trabalho?

Sendo assim, passei a utilizar toda a superfície do tecido, que recortava dos rolos de lona que adquiria, como área útil e permitida à pintura; o que representa também um ponto de liberação do fazer. Como consequência, admiti no próprio ato

inicial de recortar a lona (quando determino a dimensão do tecido a ser utilizada) a presença da irregularidade do movimento da mão no corte das linhas, mantendo essa característica na forma final da obra. Portanto, em vez de uma retilinearidade impositiva, tenho como resultado bordas que não são exatamente simétricas nem “limpas” – alinhando aspectos práticos ao pensamento do trabalho, que tenta justamente abarcar a liberdade e a imprecisão do gesto. Essas características alinham-se ainda à vontade de imediaticidade nos processos de ateliê – possibilitando rapidamente executar novos recortes da lona para iniciar pinturas – e, além disso, tornam mais viável experimentar dimensões maiores e formatos diferentes, assim como facilita o armazenamento das obras (fator relevante principalmente por se tratar de uma produção constante e que se dá de modo relativamente rápido).

Além disso, parece-me pertinente expor o trabalho finalizado na forma como havia sido experienciado no ateliê (sobre a parede, sem moldura, sem chassis), proporcionando ao espectador uma relação similar àquela do meu próprio corpo e olhar com ele. Dessa maneira, é valorizado um contato mais honesto e direto com o que de fato se vê, sua presença e materialidade: um tecido pintado, que carrega texturas e movimentos, sem eliminar ou “corrigir” traços inesperados, sem retificar bordas e contornos, em função de um procedimento padrão. Uma honestidade que de certo modo fala sobre a vulnerabilidade presente no ato de se expor, exibindo os contornos tais como são, mostrando o que se é e com o que estamos lidando.

Trabalho com tintas de cores primárias (vermelho, amarelo e azul) (além do branco e do preto) e a partir delas realizo misturas para obter as cores específicas que desejo em cada situação. Procedo dessa forma pois sinto que assim suas possibilidades, e a conseqüente construção da paleta a ser utilizada, se mostram mais abertas, dando espaço para uma atenção maior às sutilezas das tonalidades e suas variações – diferentemente de trabalhar com inúmeros tubos de cores distintas, pois, mesmo que abrangentes, sinto que condicionam em alguma medida as escolhas feitas, limitando a exploração e os acasos daquele processo. Ou seja, partir da estrutura básica das cores primárias me oferece maior liberdade de imaginação, permite escolhas e definições dinâmicas e estimula, ao mesmo tempo que impõe, o movimento da busca.

Frequentemente nas pinturas faço um uso tonal da cor, evitando deliberadamente

cores muito saturadas, assim como me interessa explorar o uso do cinza e de suas tonalidades. Essas escolhas são propícias à criação de uma atmosfera na pintura, de um ambiente específico da imagem, ajudando a demarcar aquele espaço e sua ficção em relação à realidade; assim como ajuda a atrair o olhar para dentro da obra. Além disso, esse procedimento relaciona-se com a ideia de diluição de definições categóricas e de lugares fixos. A cor tonal espalha-se por toda a representação, fazendo dela uma área onde as coisas podem mais facilmente confundir-se umas com as outras, borrando de certa maneira as delimitações esperadas. No lugar de afirmações rígidas, de defesas assertivas, tem-se contatos e trocas, misturas e proposições imprevistas.

Em relação à construção pictórica, à elaboração da representação sobre a tela, como dito antes, trata-se de uma prática aberta. Entendo meu trabalho, de criação de imagens, como um lugar do próprio processamento daquilo que vejo e, por isso, não realizo esboços nem planejamentos da obra a ser produzida. Na medida em que essa característica pode tornar o empreendimento mais “solto” ou “leve”, ela demanda, por outro lado, um empenho contínuo diante da imagem. Como não há caminhos previamente definidos, é necessário estabelecer um diálogo constante e interessado com aquilo que vai surgindo, pois a todo momento são tomadas decisões que transformam o trabalho, direcionando-o muitas vezes a lugares inesperados que, por sua vez, irão exigir novas ações.

Na relação com a imagem de referência ocorre algo semelhante: há uma interação continuada, mesmo que no desenrolar do processo me perceba em alguns momentos menos atrelado a ela, deixando a pintura seguir por outros rumos. De todo jeito, a referência permanece ao lado e constitui uma base, à qual o olhar constantemente retorna, seja para buscar saídas dos impasses, seja para escolher seguir mais distante dela.

Interessa-me pensar os formatos, as dimensões, bem como as séries e a noção da produção como um todo. É animador e revigorante pensar na liberdade individual de cada realização; perceber como o todo do qual o trabalho é constituído dificilmente se verá caber em uma única tela (dada a abrangência de questões envolvidas, a complexidade e abertura da obra). Diante dessa impossibilidade, em vez de tentar a todo momento produzir um trabalho que tudo compreenda (e se ver frustrado), é

libertador adotar uma abordagem oposta: permitir que cada realização, cada investida criativa, seja desobrigada de uma grande responsabilidade, eliminar um compromisso opressor que, muitas vezes inconscientemente, colocamos sobre o que é feito. E, a partir do reconhecimento e aceitação dessa condição, sinto possível aproximar-me da prática de maneira mais generosa, permitindo-me abraçar mais livremente ideias e intenções que surgem, mesmo que pareçam estranhas ao processo.

Dessa maneira, vale mais a pena buscar um “sentido” olhando para a produção como um todo, perspectiva que nos possibilita ver cada obra como fragmento de algo maior; momentos específicos de uma investigação contínua, com suas recorrências e variações; exploração e experimentação espalhadas no espaço e no tempo. Segundo esse pensamento é que me parece enriquecedor adotar diferentes formatos e arranjos dos trabalhos. Por se tratar de uma pesquisa interessada na representação, na experiência do olhar diante da imagem, cada um dos “momentos” da pintura, em seus diferentes modos de apresentação, instaura uma relação particular com o observador e, dessa forma, oferece à própria pintura um espaço para pensar suas possibilidades de ser.

CONCLUSÃO

Parar para refletir sobre o trabalho com o objetivo de apresentar as questões que ele compreende é uma tarefa difícil. Talvez o maior desafio de todos seja por tentar articular com palavras aquilo que é de outra ordem, que se expressa no desenho, na pintura. Contudo, desse esforço de organizar as diferentes ideias que fundamentam e habitam o trabalho – questões pessoais, teóricas, práticas e conceituais –, tentando dar o devido peso e presença aos variados elementos que o constituem, parece surgir um arranjo mais sólido das coisas, assim como um reconhecimento mais nítido do que se tem e de onde o trabalho parte. Conseqüentemente, a investigação artística pode seguir abrindo caminhos com maior segurança daquilo que estimula seus movimentos, com maior confiança em si diante dos inevitáveis impasses e desafios.

Busco um desenho em que nada seja erro, em que todo gesto seja acolhido em sua natureza exata, seja ela qual for; um desenho em que não haja “correções” a serem feitas, num desconstrangimento da figuração, deixando-a surgir na medida precisa em que deseja surgir. Busco tornar-me mais íntimo do meu próprio gesto, de sua vitalidade particular; entender de maneira cada vez melhor o peso da minha mão, assim como o potencial das cores e a força dos contrastes que me movem. Desse modo, confio numa desenvoltura sempre mais sensível e profunda naquilo que faço, elaborada na continuidade do processo. E a partir do conjunto das experiências, no enfrentamento das dificuldades e no prazer da realização, construir uma forma ver, agir e estar no mundo.



28 | **Corra**, 2021
Óleo sobre lona
52 x 52 cm

29 | **Barrote**, 2021
Óleo sobre lona
21 x 92 cm, políptico



30 | III.I / III.II, 2021
Série 24 *Variações sobre Mantegna*
Óleo sobre lona
40 x 55 cm aprox. cada

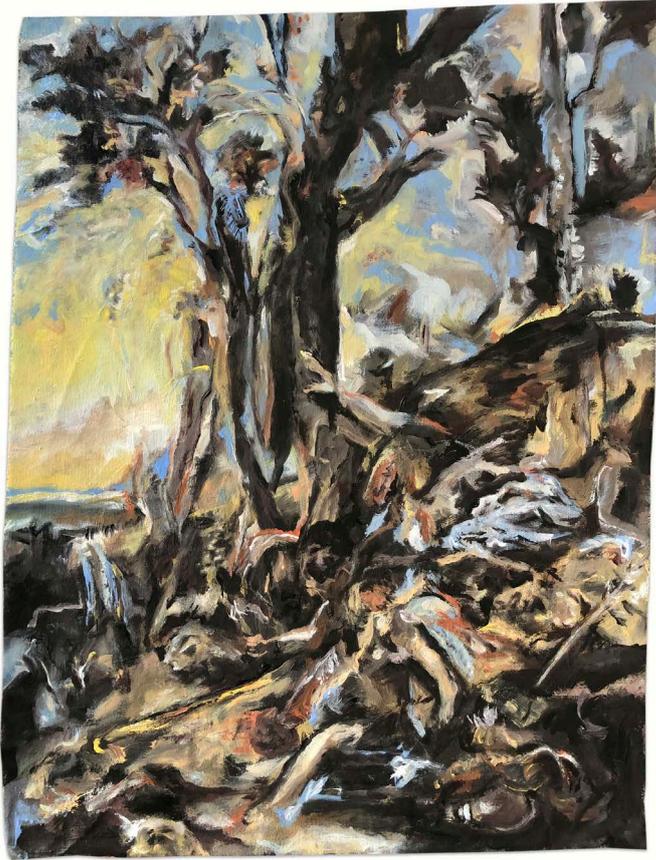
31 | VI.I / VI.II, 2021
Série 24 *Variações sobre Mantegna*
Óleo sobre lona
40 x 55 cm aprox. cada



32 | *Dragão*, 2021
Óleo sobre lona
108 x 83 cm



33 | **Sem título, Parte I** (*Pintura em 3 partes*), 2021
Óleo sobre lona
40 x 35 cm



34 | *Irmã I*, 2022
Óleo sobre lona
75 x 56 cm



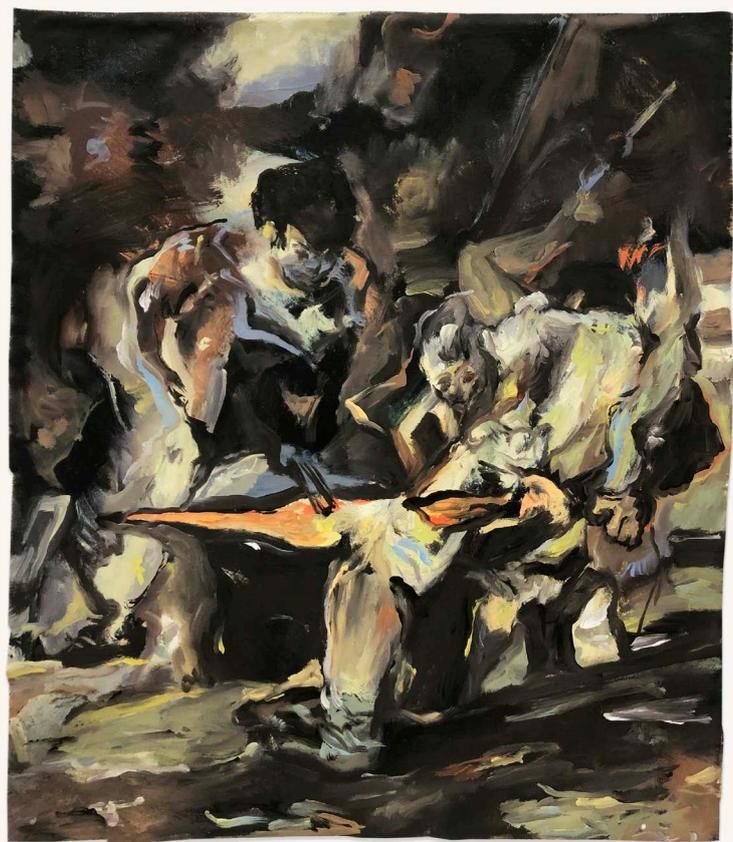
35 | *Irmã II*, 2022
Óleo sobre lona
61 x 75 cm



36 | *Lagostim I*, 2022
Óleo sobre lona
45 x 35 cm



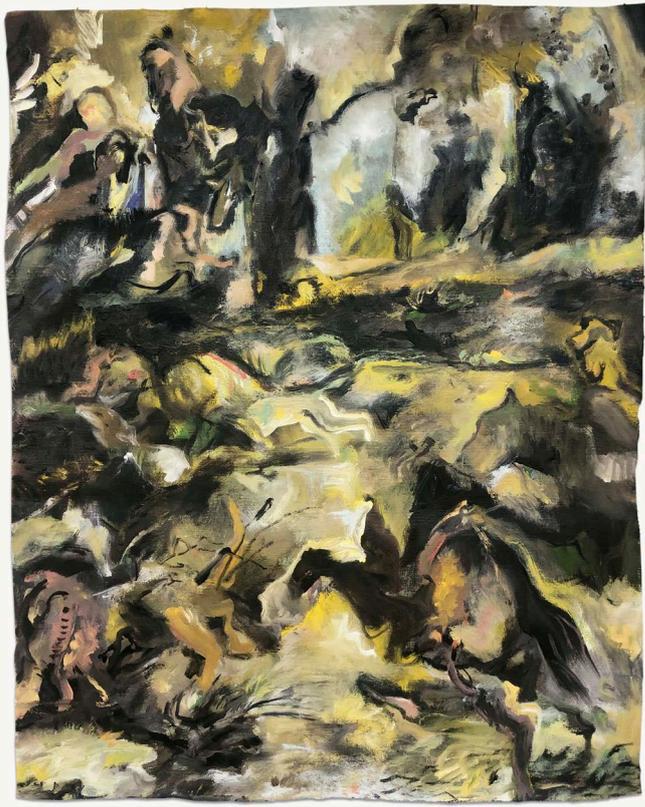
37 | *Lagostim II*, 2022
Óleo sobre lona
46 x 35 cm



38 | *Roda*, 2022
Óleo sobre lona
69 x 60 cm



39 | **Roc.**, 2022
Óleo sobre lona
92 x 116 cm



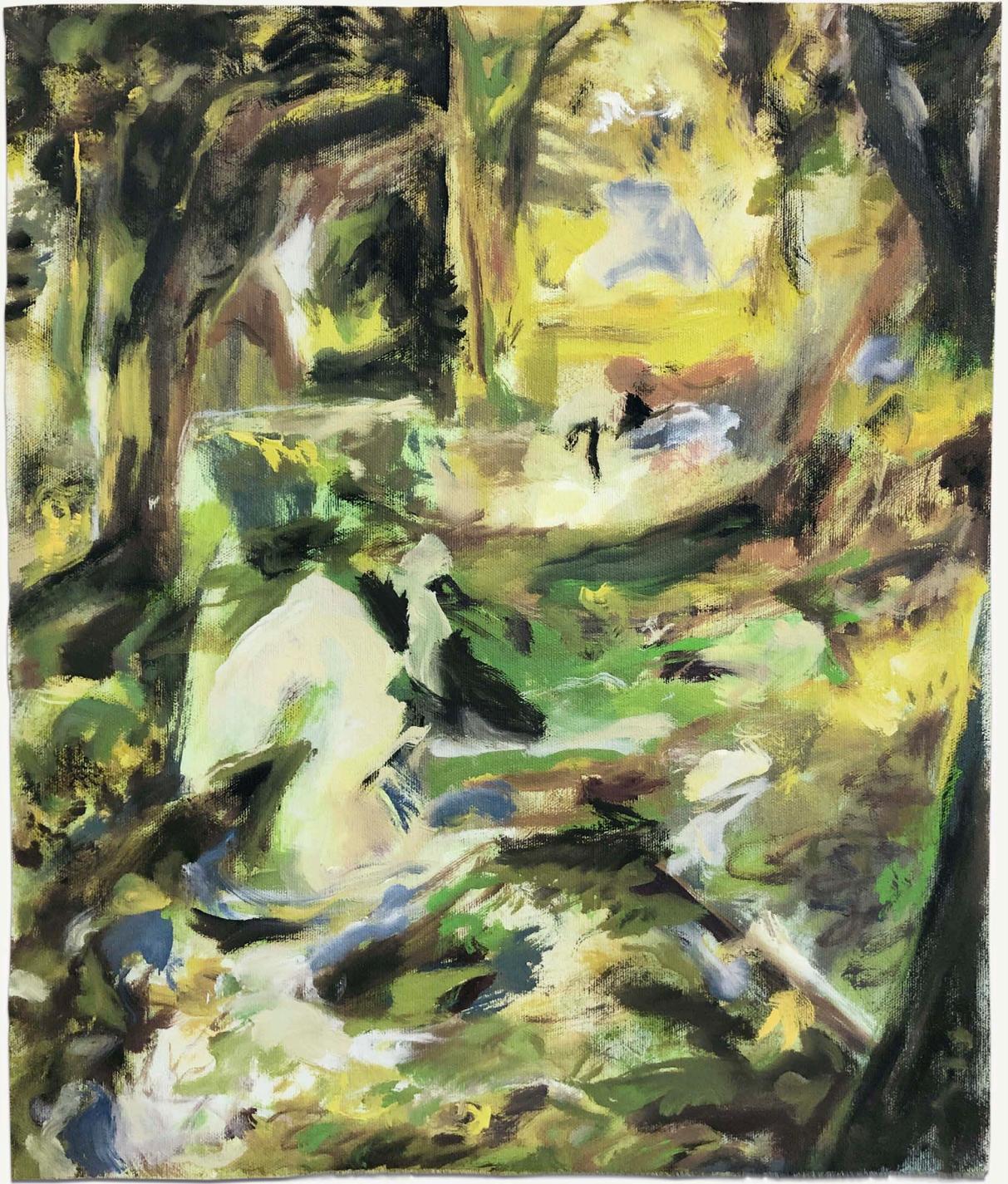
40 | **Pele de caça**, 2022
Óleo sobre lona
59 x 46 cm



41 | **Rubão**, 2022
Óleo sobre lona
61 x 50 cm



42 | **B.M.**, 2022
Óleo sobre lona
116 x 148 cm



43 | *Man*, 2022
Óleo sobre lona
50 x 41 cm



44 | *Peixe de sombra*, 2022
Óleo sobre lona
165 x 165 cm

45 | *Au*, 2022
Óleo sobre lona
88 x 77 cm



46 | **Sem título**, 2020
Acrílico e nanquim sobre papel
29,7 x 42 cm

47 | **Sem título**, 2020
Nanquim, esferográfica e marcador sobre papel
29,7 x 42 cm



48 | Sem título, 2021
Desenhos da série SINUS
Lápis de cor, hidrocor, esferográfica e marcador sobre papel
21 x 15 cm cada



49 | **Sem título**, 2020
Lápis de cor e marcador sobre papel
21 x 29,7 cm



50 | **Sem título**, 2022
Nanquim sobre papel
42 x 59,4 cm



51 | Sem título, 2023
Marcador, esferográfica e grafite sobre papel
20,5 x 14 cm cada

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN**, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ARASSE**, Daniel. *Nada se vê*. Seis ensaios sobre pintura. 1ª Ed. Tradução de Camila Boldrini e Daniel Lühmann. São Paulo: Editora 34, 2019.
- ARCHER**, Michael. *Art Since 1960*. Thames & Hudson: Londres, 1997.
- ARGULLOL**, Rafael. *Una educación sensorial*. Historia personal del desnudo femenino en la pintura. Barcelona: El Acantilado, 2002.
- BACH**, Christina. *Jorge Guinle*. Cosac & Naify, 2001. (Coleção Espaços da Arte Brasileira)
- BACHELARD**, Gaston. *A poética do espaço*. 2ª Ed. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (Coleção Tópicos)
- BRITO**, Ronaldo. *Contra o olhar eunuco*. 1982. In: CONDURU, Roberto. *Jorge Guinle*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2009.
- _____. *Diário de vida, laboratório de arte*. 2000. In: CONDURU, Roberto. *Jorge Guinle*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2009.
- _____. *Vivas e vibrantes*. 1988. In: CONDURU, Roberto. *Jorge Guinle*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2009.
- BURTON**, Johanna. *Marlene Dumas*. In: DEXTER, Emma (org.). *Vitamin D*. New perspectives in drawing. Phaidon Press, 2005.
- BUTLER**, Cornelia (org.). *Marlene Dumas*. Measuring your own Grave. Los Angeles/ New York: MOCA and D.A.P. (Distributed Art Publishers)/MOMA, 2008.
- CAUQUELIN**, Anne. *A Invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CONDURU**, Roberto. *Jorge Guinle*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2009.
- COUTINHO**, Wilson. *As cores da luxúria*. 1985. In: CONDURU, Roberto. *Jorge Guinle*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2009.
- DIDI-HUBERMAN**, Georges. *Diante do tempo*. História da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- FERREIRA**, Gloria; COTRIM, Cecilia (org.) *Escritos de Artistas*. Anos 60/70. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006.

KOLD, Anders. *Cecily Brown*. Where, When, How Often and with Whom. Louisiana Museum of Modern Art, 2019.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil*. Ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RICHTER, Gerhard. *Notas, 1964-1965*. 1965. In: FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecilia (org.) *Escritos de Artistas*. Anos 60/70. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006.

ROBERTS, Sarah; SIEGEL, Katy (org.). *Joan Mitchell*. Yale University Press, 2021.

SHIFF, Richard. *Add Red, or Not*. In: ROBERTS, Sarah; SIEGEL, Katy (org.). *Joan Mitchell*. Yale University Press, 2021.

TODOROV, Tzvetan. *Goya à sombra das luzes*. 1ª Ed. Tradução de Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Vídeos

FONDATIONBEYELER. *Marlene Dumas: About Her Work and the Show at Fondation Beyeler*. YouTube, 28 jul. 2015. Disponível em: <https://youtu.be/E_KniEuhrE0>. Acesso em 20 jan. 2023.

KUNSTHISTORISCHES MUSEUM WIEN. *An evening with Cecily Brown - Contemporary Talks Kunsthistorisches Museum Wien*. YouTube, 2 fev. 2018. Disponível em: <<https://youtu.be/zuiaXaJ0TLI>>. Acesso em 20 jan 2023.

LOUISIANA CHANNEL. *Cecily Brown Interview: Totally Unaware*. YouTube, 3 dez 2018. Disponível em: <<https://youtu.be/dCezAIWpCuc>>. Acesso em 20 jan. 2023.

NASJONALMUSEET. *An Appetite for Painting conference: Marlene Dumas*. YouTube, 11 ago. 2014. Disponível em: <https://youtu.be/zZGRLP1_HyU>. Acesso em 20 jan. 2023.

NATIONAL GALLERY OF ART TALKS. *Cecily Brown on Figuration and Abstraction*. YouTube, 24 ago. 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/bxdCirWnkNE>>. Acesso em 20 jan. 2023.

THE MUSEUM OF MODERN ART. *Marlene Dumas: Measuring Your Own Grave, on view at MoMA*. YouTube, 14 jan. 2009. Disponível em: <<https://youtu.be/9oJGwiEoj84>>. Acesso em 20 jan. 2023.