

ALAN FONTES BORGES

RUMOS DA PINTURA NA ERA DA IMAGEM TÉCNICA



**Belo Horizonte
Escola de Belas Artes / UFMG**

2010

ALAN FONTES BORGES

RUMOS DA PINTURA NA ERA DA IMAGEM TÉCNICA



Dissertação apresentada ao Programa de Pós - Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientadora: Prof. Dra. Maria Angélica Melendi de Biasizzo

**Belo Horizonte
Escola de Belas Artes / UFMG**

2010

Fontes, Alan, 1980-

Rumos da pintura na era da imagem técnica [manuscrito] / Alan Fontes Borges. – 2011.

149 f. : il. + 1 Catálogo de exposição

Orientadora: Maria Angélica Melendi de Biasizzo.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Pintura moderna – Séc. XXI – Teses. 2. Artes Plásticas – Teses. 3. Instalações (Arte) – Teses. 4. Percepção visual – Teses. 5. Arte moderna – Séc. XXI. – Teses. 6. Pintura – Teses. I. Biasizzo, Maria Angélica Melendi, 1945- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 759.07

Dedico este trabalho aos meus pais e irmãos por estarem sempre presentes em minha vida e por me apoiarem incondicionalmente na realização das minhas metas. Também quero dedicar este trabalho aos artistas, amigos e alunos que foram essenciais à minha formação e influenciam constantemente minha busca como artista e professor.

Agradecimentos

À Maria Angélica Melendi, Piti, minha orientadora, pela orientação, apoio e amizade que foram fundamentais na minha formação acadêmica e artística.

À Professora Lúcia Pimentel pela leitura cuidadosa do meu texto e pela presença na banca examinadora de qualificação, na qual contribuiu muito para melhoria da minha dissertação.

À Professora Wanda de Paula Tófani pela participação na banca de qualificação e de defesa e pelos escritos ofertados que foram norteadores na escrita deste trabalho.

À Sérgio Romagnolo pela primeira conversa em 2006 e por ter aceitado estar presente na defesa.

À José Paulo das Neves pela tradução do resumo, pela preciosa amizade e generosidade.

À meu primo Maikel pela antiga amizade e colaboração na revisão deste texto.

À Escola de Belas Artes, aos professores e funcionários pelo ambiente rico e pela estrutura fornecida à minha formação, representando uma casa durante o período da graduação e do mestrado.

À Escola Guignard pelo convite para lecionar e pelo acolhimento caloroso de todos.

À Fabíola Tasca pela valiosa conversa daquele dia.

À Mauri.

"Para ser pintor é preciso estar verdadeiramente engajado. (...) Mas, quando a paixão o abandona, não há mais nada a fazer. É melhor então parar completamente. Porque, em sua essência, a pintura é pura estupidez".
[RICHTER, Gehard. 2001.]

RESUMO

Estudar a presença da pintura na arte contemporânea do período compreendido entre o ano 2000 aos dias de hoje. A partir deste estudo pretende-se produzir um levantamento iconográfico amplo visando estabelecer características e questões da linguagem após a desconstrução dos seus paradigmas no século anterior.

Trata-se de um exercício tanto crítico-teórico quanto plástico, que decorre de uma pesquisa em pintura intitulada A CASA. Esta pesquisa, iniciada em 2004, propõe uma reflexão sobre a ampliação do campo da pintura, tanto no que diz respeito à superação do suporte bidimensional quanto no seu relacionamento com outras mídias, tendo-se em vista ainda a ampliação da percepção do espectador.

SUMMARY

To study upon the presence of painting in contemporary art in the period between the years 2000 until today. This survey intend to produce a wide iconographical research intending to establish characteristics and issues of language present in painting after surpassing its previous century paradigms.

It is both a critical-theoric and plastic exercise resulting from the research in painting called *A Casa*. That research, which was initiated in 2004, promotes a reflection on the amplification of the painting field, such in the aspect of the bidimensional support as of its relation with other media, regarding the expansion of the observer's perception.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura da Capa – Franz Ackermann, Helicopter XVI, Óleo s/ tela, 287 x 278 cm, 2001.

FIG.		PAG.
1	Imagens que exemplificam o levantamento iconográfico.	22
2	Pablo Picasso. <i>Les Demoiselles d'Avignon</i> . Óleo s/ tela, 244 x 234 cm, 1907. Museu de Arte Moderna de Nova York.	24
3	George Braque. Violino e Candelário. Óleo s/tela, 141x195 cm, 1910.	24
4	Kazimir Malevitch. Quadrado Branco sobre Fundo Branco. Óleo s/ tela, 1918.	24
5	Piet Mondrian. Ritmo de Linhas Negras. Óleo s/tela, 1935.	24
6	Vladimir Tatlin. Relevô. Papel, metal, vidro e madeira, 1915.	25
7	Theo Van Doesburg. Contra-Construção, Projeto, Axonometria, Guache s/ litografia. 22,05 x 22,05 cm. 1923.	25
8	Pollock trabalhando. <i>Action Painting</i> , 1949.	25
9	Jackson Pollock. N° 8, Óleo s/ tela, detalhe, 1949.	25
10	Willen De Kooning. <i>Woman V</i> . Óleo s/ tela, 36 x 46 cm. 1953. Museu de Arte Carnegie, Pittsburg.	25
11	Clyfford Still. N° 1. Óleo s/ tela, 113 x 159 cm. 1957. Galeria Albright-Knox, Nova York.	25
12	Barnett Newman. <i>Onement I</i> . Óleo s/ tela, 27 x 16 cm. 1948.	26
13	Mark Rothko. N° 3, Óleo s/ tela, 216 x 164 cm. 1949. Museu de Arte Moderna de Nova York.	26
14	Robert Rauschemberg. Monograma. Óleo, impressão, metal, madeira, cabra e pneu, montados s/ tela, s/ madeira. 106 x 160 x 163 cm. 1955. Museu de Arte Moderna de Stockholm.	26
15	Tom Wesselmann. N° 3. Banheira. Óleo e <i>assemblage</i> s/ tela, 213 x 269 x 50 cm. 1963. Museu Ludwig de Colônia.	26
16	Yves Klein trabalhando. Antropometrias do período azul, 1960.	26
17	Dan Flavin. S/ título. Instalação com luz verde. 1972. Pinacoteca de Arte Moderna de Munich.	26

18	Hélio Oiticica. Grandes Núcleos. Instalação. (1960- 1966). Coleção César e Cláudio Oiticica, Rio de Janeiro.	27
19	Lúcio Fontana. Conceito de Território, Expectativas. Aquarela s/ tela, 65 x 50 cm. 1961.	27
20	Lucian Freud. Nu com Perna Levantada. Óleo s/tela 182 x 229 cm. 1992.	28
21	Francis Bacon. Pintura 1946. Óleo s/ tela, 198 x 132 cm. 1946.	28
22	Gerhard Richter. Duas Velas. Óleo s/ tela, 140 x 140 cm. 1982.	28
23	Gustav Courbet. Os Quebradores de Pedra. Óleo s/ tela, 165 x 238 cm. 1850.	31
24	John Everett Millais. Ofélia. Óleo s/ tela, 77 x 112 cm. 1852. Galeria Tatte, Londres.	31
25	Willian Holman Hunt. Nossas Ovelhas Inglesas. Óleo s/ tela, 79 x 94 cm. 1852. Galeria Tatte, Londres.	31
26	Roger Fenton. Natureza Morta. Fotografia. 1858.	32
27	Lewis Caroll. Alice Liddell. Fotografia. 1858.	32
28	James Rosenquist. Presidente Eleito, Óleo s/ tela, 228 x 336 cm. 1960. Coleção do Museu de Arte Moderna Georges Pompidou, Paris.	39
29	James Rosenquist. Projeto para Presidente Eleito. Colagem, 36 x 60 cm. 1960. Coleção James Rosenquist.	39
30	Richard Hamilton. “O que exatamente torna os lares de hoje tão atraentes?” Colagem, 3,00 x 2,80 cm. 1956.	39
31	Roy Lichtenstein. “Oh, Jeff... Eu amo você tanto... mas...” Óleo s/ tela, 122 x 122 cm. 1964. Coleção Stefan T. Edlis.	39
32	Jeff Koons. <i>Sandwiches (from easyfun - ethereal)</i> . Oléo s/ tela, 304 x 426 cm. 2000. Museu Guggenheim, Nova York.	41
33	Carole Benzaken. Louis e Luís. Acrílico s/ tela. 285 x 285 cm. 2002.	41
34	Carla Klein. S/ título. Óleo e esmalte s/ tela, 190 x 360 cm. 2008.	41
35	Michel Majerus. <i>Yet Sometimes</i> . Esmalte e impressão digital s/alumínio, 278 x 485 cm. 1998.	41
36	Brian Alfred. Festa no Escritório. Acrílica s/ tela, 152 x 183 cm. 2003.	41
37	Franz Ackermann. <i>Home, home again</i> . Instalação, Pintura óleo s/ tela, fotografia e objetos. 2006.	43
38	Franz Ackermann. <i>Faceland III (You better Keep the Light on)</i> . Instalação, alumínio, bola de luz e metal. 280 cm ³ . 2003.	43

39	Anselm Kiefer. <i>Nigredo</i> . Óleo, acrílica, emulsão, goma laca e palha, s/ fotografia montada em tela, 330 x 555 cm. 1984. Museu de Arte da Filadélfia.	50
40	Julian Schnabel. São Francisco em Êxtase. Óleo e pratos s/ madeira, 243 x 213 cm 1980.	50
41	Georg Baselitz. <i>Im Wald (in the Forest)</i> . Óleo s/ tela, 290 x 260 cm. 1990. Coleção de Arte Queensland.	50
42	Eric Fichtl. O Sonâmbulo. Óleo s/ tela, 182 x 274 cm. 1979. Galeria Mary Boone. Nova York.	50
43	Jean Michel Basquiat. <i>Bird on Money</i> . Acrílica e óleo s/ tela, 167 x 228 cm. 1981. Coleção Família Rubell, Miami.	50
44	Enzo Cucchi. <i>Musica Ebbra</i> . Óleo e alumínio s/ tela. 190 x 200 cm. 1982. Coleção Guntis Brands, Suíça.	50
45	Beatriz Milhazes. <i>Succulent Eggplants</i> . Polímero sintético s/ tela. 190 x 245 cm. 1996. Museu de Arte Moderna. Nova York.	51
46	Leda Catunda. Dez Camadas. Acrílico s/ plástico e algodão, 220 x 157 cm. 2000.	51
47	Daniel Senise. <i>Beddangelina</i> . Acrílico s/ tela, 305 x 405 cm. 1989.	51
48	Sérgio Romagnolo. Bicicleta. Plástico moldável. 2000.	51
49	Cristina Canale. Casal. Técnica Mista s/ tela, 175 x 200 cm. 2004.	51
50	Lisa Milroy. <i>Finsbury Square</i> . Óleo s/ tela, 175 x 229 cm. 1995.	54
51	Jenny Saville. <i>Shift</i> . Óleo s/ tela, 130 x 130 cm. 1997.	54
52	Mark Wallinger. <i>Race Class, Sex</i> . Óleo s/ colagem, s/ tela, 230 x 230 cm. 1992. Coleção Saatchi, Londres.	54
53	Mark Wallinger. Fotos da mostra. 4 pinturas a óleo 230 x 230 cm. Apresentadas na Galeria Anthony Reynolds. Londres em 1992.	54
54	Marcus Harvey. <i>Myra</i> . Óleo s/ tela. 1995. 3,00 x 4,00. 1995.	54
55	Adriana Varejão. Azulejaria de Tapete em Carne Viva. Óleo, espuma, alumínio, madeira s/ tela. 150 x 190 x 25 cm. 1999. Galeria Lehmann Maupin, Nova York.	54
56	Richard Estes. <i>Cafe Express</i> . Óleo s/ tela, 35 x 91 cm. 1975. Instituto de Arte de Chicago.	57
57	Chuck Close. Retrato de Mark. Acrílico s/ Tela, 254 x 213 cm. 1979. Galeria de Hayward.	57
58	Matthew Ritchie. Auto - retrato em 2064. Óleo s/ tela, 203 x 254 cm. 2001. Galeria Andrea Rosen, Nova York.	72

59	Sarah Morris. Departamento do Estado (capital). <i>Household gloss</i> (tinta de pintar parede/ têmpera c médium a base de água ou óleo) s / tela, 214 x 214 cm. 2002. Cole�o EVN, Viena.	72
60	Albert Oelhen. Pedaco. �leo s/ tela, 280 x 340 cm. 2003. Cole�o Saatchi.	73
61	Peter Doig. <i>Night Fishing</i> . �leo s/ tela, 508 x 632 cm. 1993. Galeria Victoria Miro, Londres.	76
62	Peter Doig. <i>Gasthof zur Muldentalsperre</i> . �leo s/ tela, 200 x 275 cm. 2001.	78
63	Tim Gardner. S/ título (S/ Brad & Nick). Aquarela s/ papel, 30 x 38 cm. 2001.	79
64	Tim Gardner. S/ título. Aquarela s/ papel, 19 x 28 cm. 2002. Cole�o do Museu de Arte Moderna de Nova York.	81
65	Tim Gardner. S/ título (<i>Bhoadie in Hot Tub II</i>). Aquarela s/ papel, 26, 5 x 29 cm. 2001.	81
66	Franz Ackermann. <i>Home, home again</i> . Instala�o, Pintura �leo s/ tela, fotografia e objetos. 2006.	82
67	Franz Ackermann. <i>Home, home again</i> . Instala�o, Pintura �leo s/ tela, fotografia e objetos. 2006.	84
68	Franz Ackermann. <i>Mental Maps (Evasion IV)</i> . Acrílica s/ tela, 275 x 305 cm. 1996.	84
69	Franz Ackermann. <i>Can't be a mango tree here or something</i> . Instala�o. 2002.	84
70	Matthew Ritchie. <i>Germinal</i> . �leo e marcador s/ tela, 183 x 305 cm. 2001.	85
71	Matthew Ritchie. <i>Proposition Player</i> . Instala�o. 2003. Museu de Arte Contemporânea de Houston.	87
72	Jonh Tremblay. <i>Holbein's Dead Christ</i> . Acrílico s / tela, 290 x 233 cm. 2005. Galeria Paula Cooper, Nova York.	88
73	Jonh Tremblay. <i>Lives of the Planets</i> . Acr�lio s/ tela, 191 x 165 cm. 2007. Galeria Almine Rech, Paris.	90
74	Ângela de La Cruz. <i>Nothing(médium purple.)</i> Pintura Objeto. �leo s/ tela 56 x 54 cm. 2002.	91
75	Ângela de La Cruz. <i>Full (Recycled)</i> . Pintura objeto. �leo s/ tela, 56 x 12 x 16 cm. 2002.	93
76	Ângela de La Cruz. <i>Shelf</i> . Pintura objeto. �leo s/ tela, 67 x 193 x 107 cm. 2001.	93

77	Francis Alys. Pintura para ação “Quando a Fé Move Montanhas”. Óleo s/ tela, 28 x 22 cm. 2002.	94
78	Francis Alys. Ação colaborativa, “Quando a Fé Move Montanhas”. Fotografia de registro. 2002.	96
79	Francis Alys. <i>Fairy Tales</i> . Fotografia de registro da ação. 1995 – 1998.	97
80	Francis Alys. Óleo s/ tela, 28 x 22 cm.	97
81	Francis Alys. <i>Déjà Vu 1</i> . Óleo e encáustica s/ tela s/ madeira. 2003.	98
82	Francis Alys. <i>Déjà Vu 2</i> . Óleo e encáustica s/ tela s/ madeira. 2003.	98
83	Francis Alys. Vista do atelier. Pintura original e cópias. México. 1994.	98
84	Francis Alys. <i>The Sign Painting Project</i> . Imagem da Instalação. Pinturas e cópias. 1993 – 1097.	98
85	Chen Shaofeng. Diálogo com os camponeses da vila de Tiangongsi. Instalação com pinturas. 1998.	99
86	Chen Shaofeng. Diálogo com os camponeses da vila de Tiangongsi. Detalhe da instalação com pinturas. Composto por unidades duplas no formato 30 x 40 cm, óleo s/ tela. 1998.	100
87	Chen Shaofeng. Diálogo com os Camponeses da vila de Tiangongsi. Detalhe da instalação com pinturas. 1998.	100
88	Chen Shaofeng. Diálogo com os Camponeses da vila de Tiangongsi. Detalhe da instalação com pinturas. 1998.	101
89	Chen Shaofeng. Diálogo com o Povo de São Paulo. Detalhe da instalação com pinturas. 26 ^a Bienal de São Paulo. 2004.	101
90	Mutean & Rosenblum. S/ título (<i>The Day Doesn't Promise...</i>) Acrílico s tela, 230 x 280 cm. 2003.	102
91	Mutean & Rosenblum. S/ título (<i>we look at each other...</i>) Acrílico s/ tela. 200 x 250 cm. 2002.	104
92	Mutean & Rosenblum. S/ título. Acrílica s/ tela, 200 x 250 cm. 2002.	104
93	Takashi Murakami. In “ <i>Tan Tan Bo</i> ”. Acrílico s/ tela s/ madeira. 360 x 540 cm. 2001. Galeria Tomio Koyama, Tokyo.	105
94	Takashi Murakami. Loja com produtos e objetos da parceria de Takashi Murakami com a marca Louis Vuitton, 2009.	106
95	Federico Herrero. Intervenção nas colunas e paredes da Bienal de Singapura. 2006.	107
96	Federico Herrero. Paisagem. Canal Grande. Acrílico s/ tela. 3 m x 3m. 2006. Coleção do Museu de Luxemburgo.	109

97	Federico Herrero. Intervenções na Biblioteca Norrish. Costa Rica. 2007.	109
98	Federico Herrero. Papel de Parede Tropical. Intervenção na Biblioteca Norrish. Costa Rica. 2007.	109
99	Federico Herrero. Áreas cuidadosamente repintadas de amarelo. Tinta óleo amarela s/concreto. Intervenção em <i>San José</i> , Costa Rica. 2001.	109
100	Cristiano Rennó. Instalação com novelos de lã. Galeria Gesto Gráfico em Belo Horizonte. 2003.	114
101	Andréa Lanna. Manto de retalhos. Apresentado em mostra coletiva na Galeria Celma Albuquerque em Belo Horizonte. 2001.	114
102	Patrícia Franca. Objetos em dimensões variáveis. Galeria e Projeto Macunaíma. Rio de Janeiro. 1994.	114
103	Francis Alys. Releitura anônima de Fabíola. Parte da instalação de Francis Alys.	116
104	Francis Alys. Instalação Fabíola. Coleção de cópias e releituras da pintura de Santa Fabíola de Jean-Jacques Henner. Realizado pela primeira vez na Sociedade Hispânica de Arte em Nova York. 2007.	116
105	Adriana Varejão. Reflexo de Sonhos no Sonho de Outro Espelho. (estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo). Instalação com 21 pinturas em óleo s/ tela. 3 x 3 x 3 m. 1998.	116
106	Adriana Varejão. Reflexo de Sonhos no Sonho de Outro Espelho. (estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo). Instalação com 21 pinturas em óleo s/ tela. 3 x 3 x 3 m. 1998.	116
107	Alan Fontes. Trabalhos da série A Cidade. Telas em dimensões variáveis, acrílica s/ tela. 2003.	118
108	Alan Fontes. Instalação A Cidade. Galeria da Escola de Belas Artes, 2003.	118
109	Alan Fontes. A Casa. Projeto de instalação. Executado pela primeira vez em outubro de 2005.	120
110	Alan Fontes. Quarta montagem realizada em outubro de 2007 no Paço das Artes em São Paulo.	120
111	Alan Fontes. Quarto de Rosângela. Acrílica s/ tela, 170 x 155 cm, 2005.	122
112	Alan Fontes. Imagem da montagem, 2005.	122
113	Alan Fontes. Galeria da Escola de Belas Artes da UFMG, 2005.	125
114	Alan Fontes. Galeria de Arte da Copasa, 2005.	
115	Alan Fontes. Intervenção no Bar da Ana, 2006.	126
116	Alan Fontes. A Casa dos Espelhos. Galeria Celma Albuquerque, 2006.	128

117	Alan Fontes. Animação A Casa, 2', 2006.	129
118	Alan Fontes. Ensaios de convivência, 2006.	131
119	Alan Fontes. Estante Vazia. Composição de pintura e objetos. Acrílica s/ tela 220 x 160 cm. 2007.	132
120	Alan Fontes. Detalhes da Instalação A Casa no Paço das Artes de São Paulo. 2007.	132
121	Alan Fontes. Projeto para Kitnet – Desvios para o Azul ou Epílogo. Composição de objeto de Acrílico e Pinturas. 4 pinturas em acrílica s/ MDF, 30 x 30 cm. 2010	133
122	Outdoor EBA / UFMG.	136
123	Alan Fontes. Projeto para Outdoor.	136

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
PARTE I	
1 CONTEXTO DA PINTURA CONTEMPORÂNEA	21
1.1 A Desconstrução da Forma e a Ampliação do Campo da Pintura	22
1.2 Realismo na Arte Pop e Realismo na Pintura Atual	29
1.3 Pós-Modernismo e Desenvolvimento Tecnológico na Década de 1980	46
2 RUMOS DA PINTURA CONTEMPORÂNEA	64
2.1 Rumos da Pintura na Era da Imagem Técnica	65
2.2 Sobre Classificações	69
2.3 Sobre a Metodologia	71
2.3.1 Divisão de Rumos e Estudos de Caso	75
2.4 Pintura/Pintura – Sobre a Obra de Peter Doig	76
2.5 Pintura/Fotografia/Vídeo/ Computação Gráfica – Sobre a Obra de Tim Gardner	79
2.6 Pintura/Instalação/Campo Ampliado – Sobre a Obra de Franz Ackermann	82
2.7 Pintura/Novos Realismos – Sobre a Obra de Matthew Ritchie	85
2.8 Pintura/Novas Abstrações – Sobre a Obra de John Tremblay	88
2.9 Pintura/Metapintura – Sobre a Obra de Ângela de La Cruz	91
2.10 Pintura/Como Participante de um Processo – Sobre a Obra de Francis Alys	94
2.11 Pintura/Proposição/Estética Relacional – Sobre a Obra de Chen Shaofeng	99
2.12 Pintura/Coletivos – Sobre a Obra de Mutean & Rosenblum	102
2.13 Pintura/ Quadrinhos/ Animação – Sobre a Obra de Takashi Murakami	105
2.14 Pintura/ Arte Urbana – Sobre a Obra de Federico Herrero	107
PARTE II	
3 PESQUISA PLÁSTICA/ A CASA COMO POÉTICA.	111
3.1 Fundamentos do Processo.	112
3.2 Projeto A Casa - 2005 e 2007.	120
3.3 Bar da Ana - 2006.	126
3.4 A Casa dos Espelhos - 2006.	128
3.5 A Casa - Montagem do Paço das Artes SP - 2007.	132
3.6 Kitnet - 2010.	133
3.7 Projeto Outdoor	136
CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
REFERÊNCIAS	141
ANEXO A – Texto Curatorial, Um Diálogo Entre Cúmplices, Maria Angélica Melendi.	145
ANEXO B – Texto Curatorial, Microbricolagens Clandestinas, Juliana Monachesi.	148

INTRODUÇÃO

Estudar a pintura contemporânea se fez necessário, para mim, por diversas razões e poderia ter sido feito com inúmeros objetivos e abordagens. Inicialmente gostaria de identificar minha colocação neste trabalho, os elementos que me motivaram na sua realização, assim como o recorte estabelecido.

Devo deixar claro minha constatação, antes mesmo da submissão do meu projeto à seleção do mestrado, sobre a existência de uma larga bibliografia acerca do meu assunto de pesquisa. Uma vasta bibliografia recente com importantes publicações que foi de grande ajuda nas fases iniciais do trabalho, nas quais procurei utilizar todo o material existente e relacioná-lo às reflexões do meu estudo, uma vez que diferentes pontos são abordados pelos autores, sendo alguns deles contrastantes.

A dificuldade inicial percebida desde o início do trabalho, entretanto, poderia também ser justificada pelo excesso de material encontrado, devido à longa existência da pintura como linguagem e a sua fundamental participação na história da imagem. Mas logo essa dificuldade se tornou um grande incentivo, pois me vi também livre para estabelecer um *corpus* de trabalho muito pessoal e funcional aos meus propósitos, sem me sentir devedor de uma abordagem mais ampliada de alguns assuntos já muito analisados e aprofundados.

A principal publicação de referência para elaboração do projeto e início da pesquisa foi o livro organizado por Thomas Bayrle, *Vitamin P*(2002), uma atualizada e ampla coletânea de artistas que trabalham com a pintura dos mais diversos modos. Essa publicação surge no momento de uma grande reflexão acerca do retorno da pintura ao contexto da arte contemporânea, ocorrida desde o início desta década e resultante também da realização de importantes mostras coletivas, apontando para a presença renovada da pintura no cenário atual. Dentre as mais representativas cito a mostra *The Triumph of Painting* (2005), organizada pela *Saatchi Gallery* de Londres.

Além dessas iniciativas de grande dimensão, também deve ser mencionado o retorno da pintura aos mais importantes espaços da arte contemporânea em conjunto com a larga variedade de novas mídias e linguagens, que na década de 1990 ainda se mostravam dominantes e conflitantes na coexistência com a pintura.

O foco principal pretendido desde o início da pesquisa foi a pintura recente, revigorada e destituída dos paradigmas, que há algum tempo lhe criavam barreiras e dificultavam a existência da linguagem pictórica na arte contemporânea como uma linguagem capaz de abordar toda a gama de questões da arte atual. E barreiras essas, decorrentes do peso carregado pela pintura de ser o principal produto comercializável da arte e, por conseguinte, de apresentar uma postura oposta ao rumo predominante de um contexto artístico que objetivava, mesmo que apenas ideologicamente, a uma arte cada vez mais avessa à existência do objeto de arte e do artesanal na arte.

O recorte estabelecido foi à produção de pintura no período do ano 2000 aos dias de hoje sem uma restrição de local, pois não me pareceu necessário e interessante uma diferenciação nesse período das questões da pintura que se faz em um país ou região específica. A escala global em que as questões da pintura se formam é decorrente da inexistência das fronteiras geográficas para a informação e dos amplos diálogos culturais, portanto, as questões da pintura são em sua maioria intercambiáveis.

Apesar da idéia central do trabalho se dirigir à produção de uma reflexão teórica acerca da pintura contemporânea, breves análises de períodos anteriores da história da arte se fizeram necessárias para entendimento do contexto atual, dos fatores geradores desse contexto e por fim para identificação dos principais rumos e estratégias da pintura.

A primeira análise realizada foi a evolução do contexto da pintura no século XX a partir do *Cubismo*, por identificar aí um ponto o qual julgo fundamental para compreensão do início da desconstrução dos paradigmas da pintura. Especialmente para compreensão do processo de desconstrução da forma e ampliação do campo da pintura do espaço bidimensional para o espaço tridimensional. Uma ampliação de campo que quando ocorrida, teria diluído definitivamente os limites da linguagem pictórica, resultando no hibridismo com as outras linguagens e definindo a inserção da pintura na discussão contemporânea.

A segunda análise realizada foi uma abordagem mais cuidadosa da pintura americana na arte na década de 1960, por considerar que nesse momento nos Estados Unidos o contexto da arte apresentava uma grande relação com o contexto atual e permitiria a elaboração de diversas ponderações e analogias.

As duas vertentes dominantes da arte nesse período, a *Pop Art* e o *Minimalismo*, analisadas por Archer (2001), me permitiram a identificação de diversos pontos de

semelhança da influência que o contexto social e tecnológico daquela época exerceu na pintura praticada, o que de forma análoga, porém exacerbada, ocorreria também no momento atual.

Mais adiante, nesta dissertação, farei as necessárias relações desses dois períodos como uma ponte para questões relevantes na compreensão da pintura contemporânea. Entretanto, desde já, identifico o termo *realismo* como conceito determinante para a compreensão da pintura atual, especialmente partir da década de 1960.

A intersecção desse termo nas obras dos autores Malpas (1997), Read (2001) e Sager (1981) me possibilitou estabelecer diálogos entre os dois períodos e elaborar a classificação que proponho neste trabalho. Farei, entretanto, uma distinção do conceito que utilizo do termo *realismo*, já amplamente utilizado ao longo da história da arte, diferenciando do modo como foi empregado em outros momentos históricos, como o *realismo de Courbet*, o *realismo dos pré-rafaelitas* e mesmo o *novo realismo de Yves Klein*.

Achei também necessário uma terceira análise da pintura atual como um processo decorrente das décadas de 1980 e 1990, mesmo porque grande parte dos artistas mais representativos de hoje já se encontravam atuantes neste período. Essa análise nos permitiria questionar a idéia de “retorno” à pintura, uma vez que nas décadas de 1980 e 1990 ela já se encontrava em alta prática. O que nos possibilitaria refletir que na década atual ocorreria um regresso do foco da crítica e de novos artistas para a prática da pintura, que desde a década de 1980 se fazia fortemente presente.

O que parece claro na formação do cenário recente da arte e, especificamente, da pintura, é o amplo desenvolvimento tecnológico ocorrido nesse período. A popularização dos recursos da computação gráfica, o avanço da fotografia digital e o amplo uso da internet fizeram do período atual algo sem precedentes. Para a pintura esses fatores seriam determinantes dos processos adotados e influenciadores da determinação do assunto.

Concomitantemente, outro fator decisivo para a pintura atual seria a verificação da existência de um processo pluralista na cultura contemporânea que se estendeu para arte em geral e também de modo análogo para a pintura, que como linguagem sempre se manteve em grande parte protegida das constantes inovações promovidas pelas vanguardas. Foster (1996) em *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*,

realizou um amplo estudo dessa questão que permitiu a transposição de suas reflexões para o contexto específico da pintura, e também conjecturar sobre os fatores positivos e negativos desses mecanismos específicos para a linguagem pictórica.

Por fim, devo explicitar que minha colocação nessa pesquisa se deu do ponto de vista de artista plástico e professor da área de pintura. Não pretendo me colocar, em momento algum, como um teórico da arte ou como um historiador da arte. Minha abordagem neste trabalho foi explicitamente funcional sobre o aspecto da teoria e motivado pela minha atuação direta como artista plástico e docente em turmas de Graduação em Artes Plásticas.

Como artista plástico minha colocação é essencialmente como pintor e os procedimentos do meu trabalho, mesmo que resolvidos em outros meios, são gerados a partir de problemas da minha prática com a pintura. Sendo assim, as considerações feitas devem ser percebidas como uma motivação de caráter prático e vivenciado, decorrente da realização de uma pesquisa plástica iniciada em 2003 e dos desdobramentos desse processo.

Os problemas surgidos no âmbito da prática docente foram consequência da orientação de diversos processos em pintura, acompanhados desde 2005 no atelier de pintura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e também na Escola Guignard da Universidade Estadual de Minas Gerais, onde leciono pintura para os alunos que desenvolvem projetos de conclusão de curso.

Outra importante observação é que no decorrer da escrita do trabalho optei por não descrever as imagens ou tentar propor uma leitura dos significados, uma vez que particularmente percebo a verbalização sobre a imagem como uma prática que necessitaria um conhecimento mais próximo das obras e dos autores, o que no caso desta dissertação que faz o uso de uma grande quantidade delas poderia me levar ao campo da especulação ou a uma atitude que fecharia a interpretação da obra. Optei, portanto, a não ser em casos específicos, utilizar as imagens com uma exemplificação do texto deixando-as abertas à interpretação.

Assim, a pesquisa buscou estabelecer-se em dois sentidos interligados: um primeiro no âmbito da pesquisa *sobre* arte, que objetivou um entendimento do contexto atual da linguagem pictórica, para o estabelecimento de possíveis rumos da pintura e para proposição de um ensaio de classificação dessas tendências. E ainda uma segunda

vertente no âmbito da pesquisa *em arte*, que se utilizou das reflexões teóricas realizadas para a produção de uma pesquisa plástica em pintura, que participa do produto final deste projeto.

Pretendo realizar como resultado final dessa pesquisa, uma mostra do trabalho plástico e uma publicação que documente o processo vivenciado.

PARTE I

Capítulo 1

Contexto da Pintura contemporânea

1.1 A Desconstrução da Forma e Ampliação do Campo da Pintura



1 - Imagens do levantamento iconográfico.

Há muito se discute sobre a saturação, a finitude de recursos e o sentido da pintura na arte, tendo a linguagem pictórica, por várias vezes, sua morte decretada no século anterior, ao longo do qual a pintura passou por uma incessante desconstrução de paradigmas, tendo um a um, seus limites ampliados ou abolidos.

A pintura já seguia uma trajetória de grandes mudanças desde o Impressionismo no século XIX, mas com o Cubismo de Picasso (fig.2) e Braque (fig.3) teve início um processo que poderia ser chamado de “a desconstrução” da pintura no século XX, pulverizando o objeto representado e rompendo de modo contundente com a pintura tradicional.

As ações praticadas pelos movimentos das primeiras décadas do século XX marcam uma tendência implacável de despojar a pintura de qualquer contaminação com o objeto, levando à abstração da forma. Então, a partir do *Branco sobre o Branco* de Malevitch (fig.4) e a partir de Mondrian (fig.5), que percebeu o sentido revolucionário do Cubismo dando-lhe continuidade, a moldura teria perdido seu sentido, pois não se tratava mais de erguer espaços metafóricos na proteção das bordas da tela e sim de buscar uma nova significação e transcendência do espaço bidimensional para o espaço tridimensional.

Mondrian percebeu que a nova pintura requeria uma atitude radical semelhante a um recomeço, e limpou da tela todos os vestígios do objeto: a figura, a matéria e o espaço que constituíam o universo da representação.

Nesse sentido se deu o caminho seguido pela vanguarda russa. Os contra-relevos de Tatlin (fig.6) e as arquiteturas suprematistas de Malevitch indicavam uma evolução coerente para o espaço tridimensional. Uma evolução das formas representadas no espaço bidimensional tradicional da pintura para a incorporação de formas tridimensionais inseridas nos trabalhos.

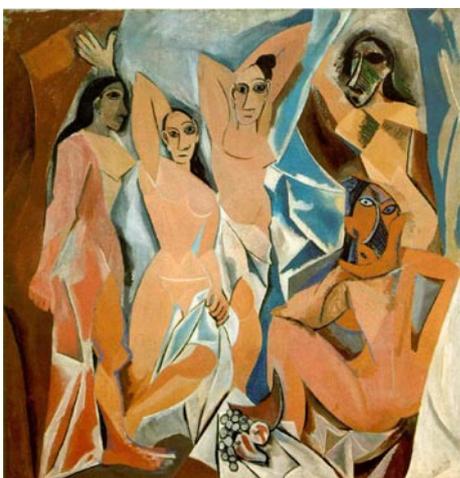
Assim caminham experiências de diversas ordens acerca da reflexão da linguagem pictórica, tornando possível a visualização do que chamaríamos de uma “história da meta-pintura” que irá manifestar-se nos mais diversos movimentos artísticos.

Para exemplificar poderíamos citar importantes experiências que marcaram a auto-reflexão e o processo de espacialização da pintura: a arquitetura plástica de Theo Van Doesburg (fig.7), as experiências de Pollock (fig.8 e 9) na *action painting*, que transformaram o processo de execução parte da obra materializando nas telas o próprio ato criador, as telas dos outros artistas do Expressionismo Abstrato, Willem De Kooning (fig.10), Clyford Still (fig.11), Barnett Newman (fig.12) e Mark Rothko (fig.13), as pinturas-objeto de Rauschemberg (fig.14), as pinturas-ambiente de Tom Wesselmann (fig.15) que expandem a pintura figurativa para o espaço tridimensional, problematizando a representação e a apresentação, as experiências de Yves Klein (fig.16) com a *body painting* que inserem o corpo na obra, transformando-a em um evento espacial e temporal, algumas obras minimalistas de Dan Flavin (fig.17) que trabalha com a luz para promover a experiência física da cor pelo espectador, parte da obra de Hélio Oiticica (fig.18) na transição que percorre do quadro para o espaço, e por fim, as incisões promovidas por Lucio Fontana (fig.19) nas superfícies das telas coloridas, na tentativa de destruir o caráter fictício do espaço pictórico. Essas entre muitas outras experiências de artistas contrapuseram a linguagem pictórica tradicional em todos os seus aspectos e ampliaram indefinidamente o campo da pintura na arte.

Outro aspecto a ser observado na história recente da pintura é a corrente de negação da linguagem pictórica por parte da classe artística ao longo do século XX, iniciada pelos

dadaístas e pelas ideias duchampianas que perduraram até os anos 1970 e ainda se mostram resistentes em setores da arte contemporânea, avessos à demanda do “objeto pintura” como moeda corrente no mercado de arte, que sempre se mostrou conservador e desfavorável às inovações.

Esta corrente de negação da pintura muito mais perceptível na omissão da crítica que na produção de pinturas pelos artistas, foi responsável pela permanente desvinculação da história da pintura da história da arte na década de 1970, dominada pela arte conceitual.



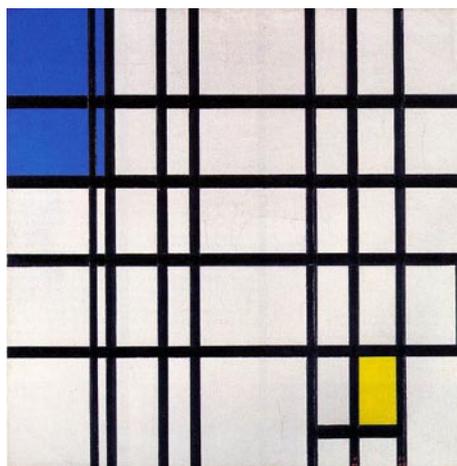
2 - Pablo Picasso, 1907.



3 - George Braque, 1910.



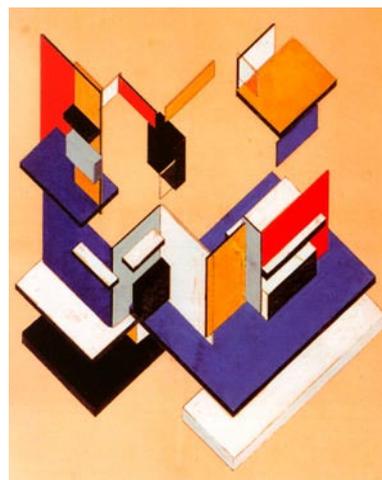
4 - Kazimir Malevitch, 1918.



5 - Piet Mondrian, 1935.



6 - Vladimir Tatlin, 1915.



7 - Theo Van Doesburg, 1923.



8 - Pollock trabalhando, 1949.



9 - Jackson Pollock, 1949.



10 - Willem De Kooning, 1953.



11 - Clyfford Still, 1957.



12 - Barnett Newman, 1948.



13 - Mark Rothko, 1949.



14 - Robert Rauschenberg, 1955.



15 - Tom Wesselmann, 1963.



16 - Yves Klein trabalhando, 1960.



17 - Dan Flavin, 1972.



18 - Hélio Oiticica,



19 - Lúcio Fontana, 1961.

Embora a maioria dos artistas tenha se empenhado na desconstrução, diluição e alargamento das fronteiras da linguagem pictórica, não se pode esquecer que em todo o período se construíram obras consistentes e conectadas ao seu tempo, como as obras de Lucian Freud (fig.20) e Francis Bacon (fig.21) na Inglaterra, Gerhard Richter (fig.22) na Alemanha, entre muitos outros, que pensaram a pintura a partir dos problemas da construção da imagem, sem romper com as características tradicionais do meio.

A nova fase de retomada da pintura nos anos 1980, entretanto, passou a ser concebida com pressupostos diferentes da década anterior: retomada do plano pictórico, do prazer retiniano, da contemplação, do uso farto das cores, dos grandes formatos, uso de objetos do cotidiano adotados como suporte, gestualidade, plasticidade decorativa, expressionismo e do agregamento das mais diversas imagens. Jovens pintores transitaram constantemente entre a tradição da história da arte e os fragmentos do mundo atual. A globalização como fenômeno da sociedade contemporânea e a desterritorialização da produção artística começam a se fortalecer na virada da década de 1970 para 1980. Esta fase de retomada da pintura recebeu várias denominações: Transvanguarda na Itália; Neo-Expressionismo na Alemanha, Holanda e Bélgica; e Bad-Paiting nos EUA, sendo também retomada por artistas da chamada Geração 80 no Brasil, que congregavam uma pluralidade de comportamentos plásticos.

A pintura contemporânea, objeto desta pesquisa, que analisa as obras produzidas na década atual, participa de uma cena artística que não mais prioriza qualquer linguagem específica e todas elas convivem pacificamente no mesmo contexto, no qual um artista chega a desenvolver pesquisas em diferentes áreas. Pintar na era da imagem técnica significaria pintar em um mundo completamente permeado por imagens fotográficas, videográficas e digitais, no qual a realidade é percebida como um fluxo imagético constante e interminável.

A pintura da era da imagem técnica não se encontra mais subjugada pelo estigma da falência. Os ataques que decretaram sua finitude fracassaram e ela está presente em bienais e mostras de arte contemporânea, compartilhando com as outras linguagens artísticas das mesmas questões acerca da imagem e interagindo em escala planetária com a diversidade e as inovações.

Falar então de pintura em campo ampliado, não significa mais pensar em uma ampliação apenas no sentido espacial da pintura, ou das experimentações constantes da meta-pintura, mas em uma visualidade expandida, na qual a ampliação do campo pode ocorrer também pelas questões conceituais que a obra aborda, pelo hibridismo da pintura com outras linguagens e pela utilização dos recursos tecnológicos no planejamento e na execução do trabalho.



20- Lucian Freud, 1992.



21- Francis Bacon, 1946.



22- Gerhard Richter, 1982.

1.2 Realismo na Arte Pop e Realismo na Pintura Atual.

Após a revisão do processo ocorrido na pintura ao longo do século XX, marcado pela ampliação e transformação da visualidade e, por conseguinte, do campo da pintura, é necessário considerar outros fatores relevantes na caracterização do contexto contemporâneo da pintura.

Um aspecto significativo a ser observado na produção de pintura desta década (2000) é a forte presença da figuração nas obras. No decorrer da fase de levantamento iconográfico ficou evidente para mim, a pouca presença de artistas abstratos que não estivessem em nenhuma fase de sua produção, ligados à figuração.

O foco do levantamento iconográfico, que será abordado aprofundadamente no capítulo 2 desta dissertação, foram trabalhos produzidos a partir do ano 2000, apresentados em publicações específicas de pintura, sites de museus, galerias e mostras representativas para a arte contemporânea como as bienais. Este recorte delimitou minha análise especialmente em torno da produção de artistas novos ou dos artistas atuantes no circuito internacional, buscando servir como base para a visualização dos principais rumos, não almejando ser conclusiva sobre toda a produção de pintura atual.

O termo que me pareceu adequado para caracterizar a ampla parte dos trabalhos figurativos de hoje foi o termo “realismo”. Um termo um tanto quanto genérico e perigoso, mas eficiente para identificar o foco das principais questões levantadas pelo que poderia ser chamado de realismo contemporâneo.

O termo “realismo” não será usado como uma tentativa de estabelecer um estilo formal ou algo semelhante a um movimento ou vertente artística, fenômenos pouco prováveis numa era de arte globalizada, mas como um termo conciliador para demonstrar a grande relação da produção contemporânea de pintura com a figuração, e com as questões geradas por um mundo cada vez mais fundamentado na presença da imagem.

Pretendo construir uma definição ou delimitação do termo “realismo” que utilizarei nas fases seguintes deste texto para tratar da pintura contemporânea, todavia gostaria previamente identificar “realismo” como um termo já amplamente empregado em outros momentos históricos, caracterizando algumas das diversas formas em que foi

utilizado e cruzando os estudos dos autores Herbert Read (2001), James Malpas (1997), Michael Archer (2001) e Peter Sager (1981), aos quais recorri na fase da pesquisa bibliográfica.

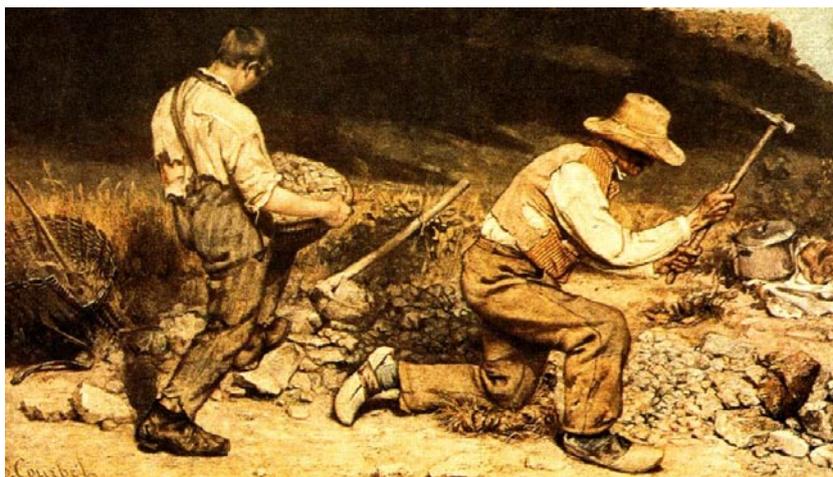
Embora pretenda fazer uma breve abordagem do termo “realismo” na arte e seus aspectos fundamentais, o foco desta revisão será o realismo na Arte Pop na década de 1960, como resultado da maturidade da sociedade capitalista, cenário o qual utilizarei para estabelecer algumas analogias com o realismo contemporâneo.

James Malpas (1997) no seu livro “Realismo”, fala especialmente do realismo do século XX e de sua diversidade. O autor descreve o realismo como uma vertente na arte sem estilos ou manifestos, e como uma tendência de compromisso do artista com o mundo e com o modo das coisas existirem, diferenciando assim o “realismo” dos outros tipos de figuração.

James Malpas considera o realismo na arte a partir da década de 1840, tendo a obra de Gustave Courbet (França) e simultaneamente parte da irmandade dos Pré-Rafaelitas (Inglaterra) como marco de sua maioridade.

Para Courbet (fig.23), em seu manifesto realista, a pintura era uma manifestação essencialmente física e deveria se ocupar unicamente com a representação das coisas que podem ser vistas e tocadas. Para John Everett Millais (fig.24) e Willian Holman Hunt (fig. 25), dois dos principais representantes pré-rafaelitas, o realismo residia no método de pintar os elementos do quadro meticulosamente a partir da vida, obtendo às vezes um ilusionismo quase alucinatório para retratar um universo temático, histórico e literário, buscando reconstituir esses temas com máxima precisão.

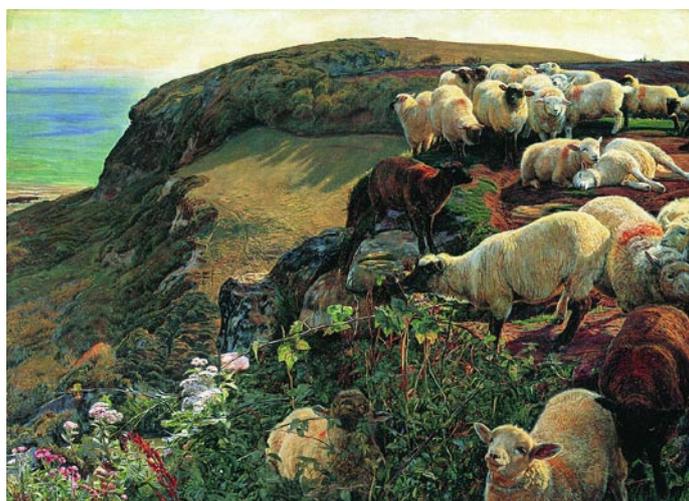
O realismo, a partir destes dois exemplos, abriria duas possibilidades de entendimento: a primeira baseada em uma representação da realidade tanto na aparência formal quanto na ligação temática com a realidade, exemplificada pela obra de Courbet e a segunda possibilidade baseada na representação realista, principalmente no que se refere aos aspectos formais do quadro, mesmo que em relação ao tema a obra não estivesse necessariamente ligada à vida cotidiana, como no caso da maior parte das obras dos artistas pré-rafaelitas, que pouca preocupação demonstravam em relação às questões sociais tratadas por Courbet.



23 - Gustave Courbet, 1850.



24 - John Everett Millais, 1852.



25 - Willian Holman Hunt, 1852.

James Malpas faz uma ampla revisão e diferenciação das circunstâncias em que o termo “realismo” foi aplicado ao longo do século XX, porém opta por estabelecer o foco do seu estudo no realismo enquanto uma tendência formal em pintura, perceptível no seu tema ou em sua técnica, nas formas estabelecidas no final do século XIX, onde a busca pela representação e aproximação da realidade se fundamentaram amplamente na linguagem pictórica.

Malpas considera em primeiro plano, quando pensamos a tradição realista na pintura do século XX, a influência da fotografia. A fotografia, segundo Malpas, teria tido um duplo papel: o de incitar os pintores a se tornarem menos realistas, dando lhes uma rival de peso na representação da realidade e o papel de os incitarem a serem mais realistas, dando lhes meios técnicos para isso.

Ao final do século XIX, com o início da popularização da fotografia e com a comercialização dos primeiros aparelhos Kodak, teve origem uma nova categoria de fotógrafos amadores que começaram a interrogar-se sobre a capacidade do aparelho de reproduzir com precisão a realidade, função até então dos pintores. Estimulados pelas críticas e desejosos de elevar a fotografia ao estatuto das artes tradicionais, os fotógrafos procuraram criar imagens mais picturais e mais artísticas. Este movimento foi chamado de Picturalismo. Estilo predominante e popular na fotografia artística de 1900 até o fim da década de 1930. O Picturalismo, portanto, explicita uma forte relação entre pintura e fotografia já neste período e relata a influência direta da pintura nos primeiros momentos da história da fotografia.



26 - Roger Fenton, 1858.



27 - Lewis Carroll, 1858.

Assim o advento da fotografia e sua popularização entre os artistas, podem ser citados como elementos importantes no conjunto de fatores que geraram o cenário propício para as transformações da pintura do século XX, sendo estas mudanças no sentido de guiá-la no rumo oposto à representação realista ou em direção a ela.

O momento do século XX no qual as condições de manifestação do realismo se dão em um contexto social e artístico, em partes, análogo ao contexto do início do século XXI, poderia ser localizado na Arte Pop na década de 1960.

Herbert Read (2001) em “Uma História da Pintura Moderna” descreve a década de 1960 como um período de importantes mudanças na arte e também na sociedade. Uma série de transformações visíveis nos avanços tecnológicos, simbolizados, por exemplo, pela conquista da lua, pelo surgimento de novas mídias e proliferação de novas linguagens, como a performance, o vídeo e a fotografia e ainda o crescimento de uma tendência ampla à documentação.

Herbert Read fala da influência do contexto artístico, especialmente o da pintura, pela agressiva arte da propaganda, cada vez mais presente nos televisores e publicações, levando a maior parte dos pintores para bem longe das tendências intimistas da geração anterior. Os pintores apoderaram-se do instrumental da imagística da arte comercial e o utilizaram para seus próprios fins.

Sobre o pano de fundo de uma conjuntura artística muito embasada nas práticas de antiarte de Marcel Duchamp, de cinquenta anos antes, que atacavam a situação do objeto artístico e do próprio papel do artista, o autor visualiza três principais vertentes na arte da década de 1960, descrevendo essas três tendências como simultâneas e muitas vezes intercambiáveis:

***Pintura pela pintura**, exemplificada como uma preocupação de um grupo de artistas com o material e a linguagem da pintura em si, como Pollock e seus sucessores, Mark Rothko, Barnett Newman, Frank Stella entre outros. Boa parte deles representantes do Expressionismo Abstrato Americano e do Minimalismo.

O autor observa o desenvolvimento desta tendência para uma hibridização temporária com a escultura, pela simplificação da superfície da pintura e pela pintura de esculturas por artistas como Antony Caro que criaram peças cromáticas de estrutura híbrida.

Herbert Read ainda inclui neste grupo como fenômeno pontual, o surgimento da *Op Art* representada na obra de Vasarely.

* **Corrente que tenta transcender seu material** - A pintura como ideia, o que poderíamos chamar de metapintura. Vertente fundamentalmente de origem européia e seus representantes do início dos anos 1960 são: Yves Klein, Piero Manzoni e Lucio Fontana.

Partes dos artistas desta vertente vieram a integrar um grupo que foi chamado de Novo Realismo, designação muito questionável que nada tinha a ver com realismo no sentido figurativo, não sendo, portanto o sentido ao qual irei me referir e relacionar à pintura contemporânea. O termo “Novo Realismo”, neste caso, foi cunhado pelo crítico de arte Pierre Restany em 1960 e definia a busca deste grupo de artistas por novas maneiras de perceber o real, significando uma realidade além das aparências e do objeto de arte.

* **Figurativismo que questionava o vazio entre arte e vida** - Uma vertente de artistas figurativos participantes da Arte Pop Americana e Pop Inglês, caracterizada pela manipulação e exploração das relações do contexto presente da arte e da vida, incorporando em suas obras, material de origem gráfica e fotográfica. Artistas americanos e ingleses como Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Tom Wesselman, Claes Oldenburg, Peter Blake, Richard Hamilton, R. B, Kitaj, David Hockney, entre outros que tinham como fonte de questões as problemáticas geradas pela sociedade capitalista e pelas estruturas participantes da cultura de massa.

Michael Archer (2001) em “Arte Contemporânea” descreve a condição da arte de 1960 de forma mais concisa, com uma divisão restrita apenas a duas principais vertentes opostas, mas relacionadas, o Minimalismo e a Arte Pop, diferentemente de Herbert Read. Entretanto, Archer também menciona o Novo Realismo e o caracteriza como um fenômeno europeu relacionando-o ao Expressionismo Abstrato e aos *Happenings* como uma extensão semelhante ao gesto da *Action Painting*, embora, Archer identifique no Novo Realismo, um elemento de espetacularidade pessoal, que envolveria significativamente as ações do artista na obra final, colocando-o em primeiro plano, além dos materiais e da construção física da obra.

Michael Archer descreve o momento da arte no início da década de 1960 como um momento no qual ainda seria possível ver uma arte dividida entre o domínio de duas linguagens, a pintura e a escultura. Ele sinaliza o fortalecimento da colagem cubista, do uso da *assemblage*, da performance futurista e dos eventos dadaístas como o início de desafio deste duopólio, já citando também a legitimação crescente da fotografia como expressão artística independente.

Archer detecta a partir deste cenário de intensa experimentação, uma forte tendência da arte rumo ao real e à vida diária. Ele cita o Neodadaísmo nas obras de Jasper Johns e Robert Rauschenberg a partir dos meados dos anos de 1950, pelo uso particular que faziam de temas variados do mundo cotidiano, dialogando com as experiências iniciadas por Marcel Duchamp décadas antes com seus “*readymades*”. Este momento, portanto, já apontava para a hibridização de linguagens e uma liberdade, e até então pouco vista, do uso de materiais e técnicas não tradicionais ao fazer artístico.

A Arte Pop foi reconhecida como movimento nos Estados Unidos no começo da década de 1960, cujas obras utilizavam temas extraídos da banalidade da vida urbana baseadas em grande parte na cultura visual de massa. Archer cita no final de 1962 um simpósio sobre Arte Pop realizado no Museu de Arte Moderna de Nova York, no qual a discussão corrente partia do questionamento se a Arte Pop havia contribuído com algo novo em termos de forma e conteúdo.

No que diz respeito à forma, uma crítica contundente salientava que não havia nenhuma inovação na Arte Pop que já não houvesse sido experimentada por Jasper Johns ou pelos expressionistas abstratos. E no que se refere ao conteúdo, a Arte Pop também não almejaria a transformação e sim a crítica e a afronta ao sistema capitalista.

Archer define a Arte Pop como um fenômeno norte-americano, na medida em que a Arte Pop tratava da realidade social do mundo americano. Archer diferencia, no entanto, Arte Pop do nome Pop que já vinha sendo usado em relação a artistas britânicos como Richard Hamilton e Peter Blake desde os anos 1950. O foco destes artistas também se dava em relação à expansão da influência da cultura americana, porém de modo mais reflexivo e distanciado que o grupo americano.

Posteriormente nos meados da década de 1960, as duas vertentes parecem estar mais conectadas, depois do florescimento de um novo grupo de artistas formados no Royal College Art de Londres, os quais uma conexão de temas e tratamentos similares à

corrente americana era mais perceptível, utilizando todos esses artistas, material figurativo selecionado nos meios de comunicação e nas ruas das cidades.

Por essa aproximação com a vida Archer identifica a Arte Pop como mais um florescimento do realismo na arte, concentrada nos lugares-comuns ou mesmo nas banalidades da existência. Se o que acontecia por traz da cortina de ferro, realidade política do pós-guerra, tornada concreta em 1961 com o Muro de Berlim era o realismo socialista, havia boas razões para descrever o Pop como um realismo capitalista.

Como hoje sabemos que o capitalismo saiu vitorioso e ainda hoje resiste apesar das crises e das reconfigurações que se fizeram necessárias, poderíamos sob alguns aspectos associar o realismo atual também à Arte Pop e ao momento vitorioso do capitalismo na década de 1960.

James Malpas ressalta como condição formadora da Arte Pop a prosperidade econômica da classe média americana e inglesa, que na década de 1960 passavam por um período próspero que levou a uma rápida mudança nos costumes. O momento histórico era de expansão da cultura norte-americana para a Europa Ocidental, que vinha passando desde o pós-guerra por intensa reestruturação. Malpas salienta a partir daí, um início ao desafio do *status quo* artístico, decorrente de uma ligação sem precedentes do mundo da arte com a cultura popular.

As relações possíveis entre o contexto geral da pintura contemporânea e o contexto da pintura na Arte Pop são múltiplas. Entretanto, não devemos desconsiderar elementos surgidos no presente e fatores contrastantes dos dois períodos, como o fato das relações atuais se darem em níveis muito mais exacerbados que na década de 1960. Especialmente pelo fato de haver na década de 1960 uma localização geográfica muito limitada das condições formadoras da Arte Pop, que se deu como um movimento essencialmente nos Estados Unidos e Inglaterra, duas potências nas quais o capitalismo se desenvolvera com tamanha força.

Sendo assim, essa relação apenas serviria para estabelecermos uma essência para o realismo contemporâneo, tendo como analogia possível, um movimento artístico precedente, que teria reunido em menor escala, elementos semelhantes aos de hoje, no que se refere à motivação do realismo figurativo na pintura.

Na década de 1960, o desenvolvimento do capitalismo e o surgimento de uma sociedade democrática, amplamente organizada, com capital excedente e com acesso ao consumo e aos frutos da tecnologia, trouxeram questões a alguns artistas que superaríamos as questões trazidas pela própria arte. Parto do princípio que apenas agora, na primeira década do século XXI, teríamos em escala global uma condição semelhante ao que havia nos Estados Unidos na década de 1960.

Projetando o contexto da década de 1960, tendo como base os estudos de James Malpas e minha visão pessoal em 2010, admitidamente distanciada, imagino que deveria haver naquele momento algo semelhante ao que ocorreria hoje. Um cenário de euforia econômica e tecnológica, que mesmo não oferecendo condições igualitárias a todos, teria criado como base, uma classe média crescente desejosa do consumo.

Na década de 1960, grande parte da população americana já tinha acesso a aparelhos de TV, máquinas de lavar, automóveis, máquinas fotográficas e filmadoras. Havia, portanto, uma facilidade de comunicação e divulgação maciça de um estilo de vida idealizado, seja por meio da mídia impressa, da TV ou da poderosa indústria de cinema americana. Uma sociedade, entretanto, manipulável e desengajada, carregada de contradições, imersa em uma falsa sensação de normalidade e talvez imersa também em uma sensação de viverem em um momento pós-histórico.

Devemos lembrar ainda, que existia naquele contexto uma arte dominante que vinha derrubando velhos paradigmas e ampliando as fronteiras das questões da arte, pelo surgimento de novas mídias, movimentos e pela ação corajosa das vanguardas. Uma arte fundamentada num ideal de *arte pela arte*, amplamente afastada das condições do contexto social cotidiano. Realidade essa, que teria se mostrado para alguns artistas, mais interessante à arte, que a própria arte.

A Arte Pop representaria, portanto, um rompimento da ideia de *arte pela arte* e estabeleceria ou restabeleceria ideia de *arte pela vida*. Ela rompeu com a trajetória dominante do Expressionismo Abstrato, que seguindo no seu trajeto natural resultou no Minimalismo e em outros movimentos importantes seguintes. A Pop criou e defendeu um respeitável espaço na arte para o realismo, afastando o termo de um caráter pejorativo que em muitas ocasiões o acompanhava.

Sendo assim, era muito esperado na década de 1960 o surgimento de uma corrente realista, ainda que diferente das formas de realismo já vistas, sedenta por uma

aproximação da vida real, seja por meio da representação formal ou por meio da reflexão do profuso conteúdo de uma sociedade banalizada e focada no presente. Um realismo novo, atualizado, não convencional, com novas soluções estéticas e comprometido com a aproximação da arte com a vida, ainda que para estabelecer uma postura analítica e mesmo adversa ao sistema.

Retomando nesse ponto a crítica citada por Archer, propalada no simpósio de Arte Pop em Nova York em 1962 sobre o fato da Pop não ter apresentado nenhuma evolução formal ou técnica, opto por fazer algumas considerações em relação a essa hipótese. Percebo na Arte Pop uma inovação formal, sob diversos aspectos, mas principalmente no que se refere à composição. Se por um lado a utilização do meio e das técnicas de representação tradicionais foram conservadas, por outro lado as formas de compor o espaço pictórico e construir sentido na pintura tinham sido significativamente alteradas, refletindo uma visualidade um tanto modificada pelos avanços tecnológicos ocorridos na indústria publicitária e refletindo, portanto, a aparência de uma realidade revigorada.

As obras de James Rosenquist (fig. 28 e 29), Richard Hamilton (fig. 30) ou Roy Lichtenstein (fig.31) exemplificam construções particulares da Arte Pop. As obras parecem reproduzir a lógica da composição praticada na indústria da publicidade ou na TV, apresentando recursos estéticos similares como a colagem de imagens, o uso de texto tipográfico nos trabalhos, a utilização da cor e a despreocupação em respeitar a perspectiva tradicional ou em criar uma representação ilusória do espaço real. Por fim, também podemos citar um repertório imagético utilizado muito novo, e ligado à cultura de massa, que apresentava nas obras todo tipo de produtos industrializados desde alimentos a automóveis e também personagens e personalidades conhecidas da política e dos meios de comunicação.

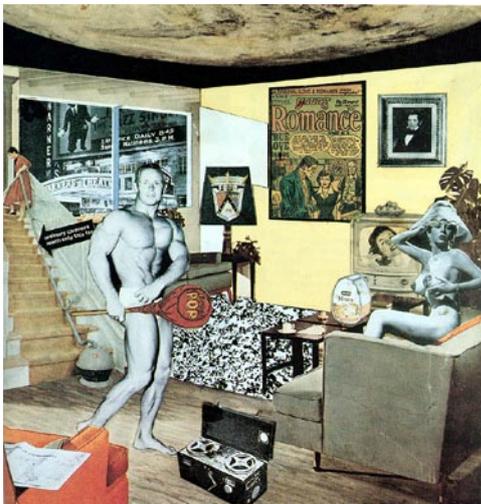
A construção do significado e a ocupação do espaço pictórico nas obras da Arte Pop parecem seguir a uma coerência obtida pela combinação de elementos diversos e signos desconexos, visando uma leitura crítica e o estranhamento. Uma arte na qual o indivíduo perderia importância em relação às questões coletivas. Um diálogo que se voltava às questões cotidianas e que poderia ser compreendido em grande escala pelo universo problemático comum que abordava.



28 - James Rosenquist, 1960.



29 - James Rosenquist - Colagem projeto para Presidente Eleito. 1960.



30 - Richard Hamilton, 1956.



31 - Roy Lichtenstein, 1964.

E é neste aspecto que poderíamos identificar semelhanças da Arte Pop com a pintura contemporânea. Se no contexto da Arte Pop havia o fortalecimento da cultura de massa e uma nova concepção de imagem influenciada pelos avanços tecnológicos, hoje viveríamos um contexto influenciado por uma nova onda de mudanças e desenvolvimento tecnológico, acentuada na década de 1980, com a aceleração do processo de globalização, com a popularização do computador, da internet e dos meios de comunicação e ainda o conseqüente desenvolvimento da imagem digital e do designer gráfico. Um ciclo de mudanças que novamente alteram os paradigmas da imagem, levando a uma revigorada relação das questões entre arte e vida.

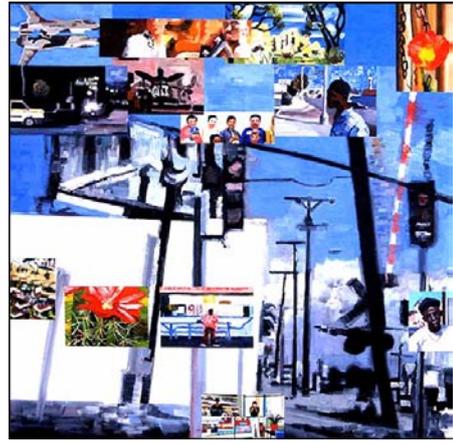
Pretendo analisar num momento posterior desta dissertação, questões específicas das relações da pintura e da fotografia e também das transformações geradas pela imagem digital e pelo fortalecimento do papel da imagem na sociedade contemporânea, mas por hora reitero que na pintura contemporânea ocorreria o surgimento de um realismo comprometido com a representação da vida e que este realismo teria se formado por caminhos análogos ao realismo da Arte Pop.

Se por um lado estaríamos em um momento pós-moderno, no qual o estado pluralista enfraqueceria a predominância de uma arte unicamente voltada a ela mesma e dominada pelas vanguardas, por outro lado este mesmo estado pluralista abriria espaço na arte para coexistência de tendências e pensamentos diversos, nos colocando em um momento histórico sem precedentes, no qual o surgimento de uma vertente realista na arte passaria a fazer sentido para um grande número de artistas.

O realismo contemporâneo, especificamente na pintura, foco deste trabalho, buscaria sua identidade no âmbito dos procedimentos e conceitos abordados pelos artistas. Ele estaria entrelaçado a um senso estético particular e compromissado com o tempo presente. E se partirmos do princípio que a pintura contemporânea não apresentaria inovações técnicas e formais, considerando que na pintura atual ocorra apenas uma recombinação livre e descontextualizada de soluções pictóricas já apresentadas em momentos anteriores da arte, assim como foi questionado sobre a Arte Pop, também poderíamos perceber, uma inovação ou particularização deste realismo contemporâneo no que diz respeito à forma de utilização do passado histórico.



32 - Jeff Koons, 2000.



33 - Carole Benzaken, 2002.



34 - Carla Klein, 2008.



35 - Michel Majerus, 1998.



36 - Brian Alfred, 2003.

Peter Sager (1981) coloca no início de sua introdução em “*Nuevas Formas de Realismo*”, que antes de analisarmos as aparências e a representação da realidade de um movimento ou tendência artística, seria preciso analisar o conceito específico que esses grupos tiveram de realidade. Tendo esta colocação de Sager como referência, poderíamos ampliar o entendimento da dialética potencial entre a Arte Pop e a pintura contemporânea, identificando possíveis semelhanças de algumas questões sociais e artísticas que poderiam ter resultado em uma forma próxima de perceber a realidade.

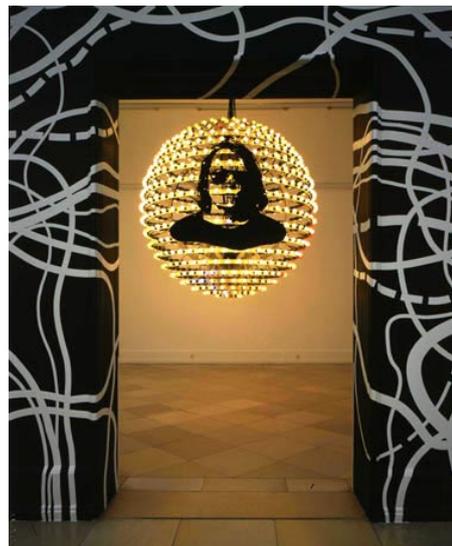
Após a Arte Pop na década de 1960, o realismo figurativo na pintura ainda se manteve presente no século XX em diversos contextos, porém, apenas na arte desta década poderíamos perceber similar importância com a Pop, em relação ao espaço que a pintura realista figurativa ocupa no cenário artístico, agregando de forma muito diversificada e engajada grande quantidade de artistas.

Podemos ainda propor outra analogia importante. A de que o realismo figurativo na pintura contemporânea, assim como a Arte Pop, não seria uma vertente isolada e desprovida da atenção da crítica. A Arte Pop foi um movimento que enfrentou resistências, mas que conseguiu atenção e teve importantes artistas representantes que mantiveram uma postura crítica e nada preconceituosa com a aproximação da arte dos assuntos da realidade. O realismo contemporâneo também teria essa capacidade, pois conseguiria estar presente em importantes espaços da arte e obter legitimação da crítica, se diferenciando da Arte Pop sobretudo por dar maior espaço para a individualização do discurso. A Arte Pop teria se dirigido mais concentradamente a problemas coletivos tendo a impessoalidade como determinante.

Porém, uma consideração a ser feita sobre o realismo contemporâneo seria que a particularização do discurso contemporâneo em muitos casos, objetive a universalização do problema. Como é o caso do artista Franz Ackermann, que faz do seu processo de trabalho um diário do seu itinerário pelo mundo, algo semelhante a um *flâneur* contemporâneo que relata por meio de suas obras o acúmulo de percursos e questões que vivencia. Ackermann realiza instalações multi-midiáticas nas quais as fronteiras entre a pintura, o desenho e a fotografia são amplamente diluídas expressando simultaneamente uma obra intimista e universal.



37 - Franz Arckermann, 2006.



38 - Franz Ackermann, 2003.

Neste ponto, vale ressaltar que este contraste não faz do realismo contemporâneo similar a outros momentos do realismo do século XX, nos quais o realismo figurativo representaria uma postura de isolamento e resistência. Uma atitude defensiva e conservadora do artista perante a uma arte na qual não encontrariam espaço. Os artistas pintores de hoje não adotam a postura romântica e individualista seguida por muitos dos pintores realistas de outros momentos da arte, e sim aderem a um contexto ramificado de arte, no qual o deleite técnico e o virtuosismo não são posturas possíveis e ideais. Eles participam do sistema geral da arte multi-midiático e inter-midiático e utilizam a pintura como linguagem de trabalho entre todas as outras disponíveis.

James Malpas (1997) coloca na conclusão do seu livro “Realismo”, uma avaliação sobre o realismo como uma vertente na arte amplamente sufocada no século XX pelo domínio das vanguardas, mas que, todavia representou uma força artística paralela e possível dentro da arte. Malpas ainda acrescenta que o realismo poderia novamente emergir como uma opção disponível aos artistas do novo milênio incentivados pela concepção pós-moderna e pelo pluralismo cultural.

Hoje vemos que a vida real e o momento presente são importantes assuntos da pintura e da arte. E o realismo contemporâneo não é composto apenas por artistas solitários e vítimas do isolamento da crítica e do sistema, mas por artistas comprometidos com a problematização do cotidiano, seja pela representação figurativa da realidade, seja pela aproximação e reflexão do seu farto conteúdo.

E neste ponto vale caracterizar melhor o uso que faço neste trabalho, do termo “realismo contemporâneo”. A princípio vejo esta denominação de forma muito ampla e aberta, sendo insuficiente para abarcar uma diversidade tão grande de procedimentos, obras e artistas. Portanto, reconheço a impossibilidade de construção de uma definição absoluta, ou de uma descrição de características formais e conceituais que reuniriam e descreveriam os artistas em uma mesma categoria, como em outros momentos da arte teria sido possível fazer. Mesmo por que a denominação de um “realismo contemporâneo” não é nova, estando já há algum tempo em uso em diversos escritos da arte como nos livros de James Malpas e Peter Sager que identificam na pintura da década de 1980 uma forte vertente realista.

A partir dessas considerações e das leituras realizadas sobre Realismo na arte em suas diferentes formas, percebi a necessidade de estabelecer uma caracterização particular para a forma que utilizo a denominação “realismo contemporâneo” nesta dissertação, uma vez que não considero realismo como um termo unicamente dirigido à pintura figurativa que busca reproduzir tecnicamente a semelhança com a realidade.

Então surgiria o impasse em descrever e definir este realismo e não correr o risco de propor uma descrição genérica que se aplicaria a tudo, desde pintura a todas as outras linguagens, pois a arte contemporânea é uma arte, de um modo geral, muito próxima a vida. Então que realismo seria esse? Como ele poderia ser definido? Apenas pela presença da figuração ou deveríamos ampliar a definição de realismo contemporâneo para algo semelhante ao Novo Realismo de Yves Klein que se colocava contra a idéia do objeto de arte, considerando-o como algo distanciado da vida?

Portanto, a minha delimitação e descrição de realismo contemporâneo se efetiva de forma efêmera e especificamente voltada para este texto, no intuito de criar um termo conciliador e descrever a grande presença na pintura de procedimentos focados na aproximação com a realidade e com o tempo presente. Uma terminologia direcionada a caracterizar um pensamento que permearia os processos, mas que não necessariamente os classificariam.

Este termo estará aqui direcionado principalmente para designar artistas os quais os processos criativos se realizem no âmbito amplo da figuração em pintura, não necessariamente no campo do naturalismo ou do hiper-realismo e artistas cujas obras não sejam necessariamente figurativas em sua forma final, mas que no processo de

criação estejam ligadas ou derivadas de algum procedimento tecnicamente ou conceitualmente desdobrado das questões da realidade, como por exemplo, artistas como Sarah Morris, Matthew Ritchie, John Tremblay, entre outros os quais tratarei mais a fundo no capítulo 2 quando identificarei alguns rumos da pintura contemporânea.

O realismo contemporâneo se dá por uma infinidade de combinações e diálogos, tendo no momento presente e no cardápio histórico de todos os movimentos e estilos pictóricos precedentes, uma livre possibilidade de materialização. Um realismo muito próximo ao seu tempo, sendo fortemente determinado pelo do papel da imagem técnica no cotidiano.

1.3 Pós-Modernismo e Desenvolvimento Tecnológico a partir da década de 1980.

Diante das análises já apresentadas, nas quais foram descritas as enormes transformações ocorridas na linguagem pictórica durante o século XX, como consequência da ampliação da visualidade, do triunfo da sociedade capitalista e das transformações decorrentes da relação entre pintura e fotografia, resta analisar o contexto das décadas de 1980 e 1990, no qual poderíamos localizar um reaquecimento da produção de pintura, influenciada por duas importantes questões: o cenário pós-moderno e a aceleração do desenvolvimento tecnológico como fator modificador da linguagem pictórica.

A análise destes dois fenômenos será útil para o mapeamento de questões representativas da pintura atual e para a visualização dos principais rumos da linguagem que serão apontados no capítulo 2 dessa dissertação.

A Realidade como um Jogo de Milhões

Peter Sager (1981) em “*Nuevas Formas de Realismo*” inicia um aprofundado estudo sobre realismo no século XX, descrevendo o contexto social da década de 1980 como um “jogo de milhões”, no qual o conceito de realidade teria sido amplamente modificado pelo poder da televisão, que passou a desfrutar naquele período do status de realidade, fruto do seu desenvolvimento e popularização. Sager afirma, “a vida é a televisão e a televisão é a vida” e, portanto, acena para a formação de uma realidade que se confunde com sua própria imagem.

Sager considera a presença dos televisores em grande parte dos lares americanos na década de 1960, mas localiza somente na década de 1980, sua popularização no mundo, assim como o desenvolvimento técnico do meio e sua concretização como veículo capaz de transformar o conceito de realidade e abolir fronteiras culturais.

A televisão instituiu uma supra-realidade de estrutura e efeitos semelhantes às imagens da publicidade, na qual as imagens passam a funcionar como uma abstração do real. Porém, Sager ainda não havia presenciado, no momento em que escreveu seu estudo, a

enorme transformação tecnológica que estaria por vir nas três décadas seguintes com o fortalecimento do processo de globalização e o início da era digital.

As modificações em decorrência do desenvolvimento tecnológico são percebidas em todos os setores da vida. Mas especificamente neste estudo sublimaria as transformações ocorridas em duas áreas que atuam de modo mais direto na arte: as mudanças no campo comunicação e as mudanças no campo da imagem, foco central deste estudo.

No campo da comunicação, sem adentrar profundamente na questão, podemos perceber a diluição das fronteiras culturais com a consolidação da rede mundial de computadores. Os avanços que ocorrem em um determinado local, agora são rapidamente divulgados e compartilhados. A internet superaria até mesmo a televisão na capacidade de distribuir informação. Especificamente na arte, em decorrência deste fator, o diálogo deixou de ser verticalizado e passou a ocorrer de modo ramificado e em escala global.

No campo da imagem as transformações se devem ao início da era digital. O avanço da imagem digital, não presenciado por Sager, alterou drasticamente a vida e, por conseguinte a arte. Mesmo considerando um século de influência da fotografia na linguagem pictórica, é fácil percebermos que no decorrer da década de 1980 essa relação entrou em numa nova fase, sob parâmetros ainda não vistos. A imagem digital alterou a relação entre fotografia e pintura e a relação entre verdade e ficção.

As décadas de 1980 e 1990 marcaram um período de transição para o contexto social que vivenciamos hoje e do qual, a pintura é um reflexo. Uma realidade na qual as fronteiras geográficas e culturais perderam sua nitidez em função de um mundo conectado. Uma transformação social somente comparável, em extensão e consequências, à revolução industrial no século XIX.

Sager (1981) localiza neste período o início de uma drástica mudança no conceito de realidade, que teria se distanciado claramente da idéia de que *real* seria apenas aquilo que poderíamos ver, tocar e medir. A invidência revelada pelos microscópios, telescópios e espectroscópios apenas exemplifica como a visualidade foi posta em cheque e como o mundo havia crescido à medida que tomamos consciência de nosso desconhecimento.

A Pintura no cenário pós-moderno

Para a arte, a década de 1980 representou uma ruptura com um processo contínuo de desmaterialização e impessoalidade da obra caracterizada pela década de 1970, fortemente dominada pelas inovações e experimentalismos da arte conceitual. Uma década iniciada com fortes problemas financeiros mundiais que tiveram também um impacto direto no mercado de arte, sendo um fator incentivador para o re-aquecimento da produção mundial de pintura.

Michael Archer (2001) analisando a força que os problemas financeiros mundiais tiveram na arte, cita a colocação do curador Christos Joachimedes (1981) que escreveu: “Os estúdios dos artistas estão novamente cheios de potes de tinta”. Tal colocação serviu como introdução de uma mostra intitulada “Um Novo Espírito na Pintura”, realizada na Academia Real de Londres em 1981, que marcou o início de importantes mostras que apontavam para um renovado interesse por parte da crítica pela linguagem pictórica. Já em 1982, o crítico italiano Achille Bonito Oliva cunhou o termo *Transvanguarda Internacional* que proclamava o ressurgimento da pintura na arte. Além desse termo, outros como *Neo-Expressionismo* e *Bad Painting* exemplificam o cenário intenso da produção mundial de pintura. Esse interesse pela produção de pintura também se deu no Brasil e pode ser claramente percebido e sintetizado na exposição: *Como vai você, Geração 80?* Realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, na cidade do Rio de Janeiro em 1984, que teve forte participação de pintores.

A nova fase da pintura estava sujeita a um contexto mundial de pluralismo cultural. Assim, a pintura pós-década de 1970, ocorreu sob uma conjuntura na qual a morte da ideia de desenvolvimento linear da arte ganhava força. O impulso progressista defendido pelas vanguardas estaria interrompido e a arte pós-moderna iniciaria uma era de repetições, apropriações e citações.

Uma das conseqüências destacadas por Michael Archer (2001) da arte não mais seguir um processo de desenvolvimento linear, seria a liberdade da arte em seguir em qualquer direção, buscando influências e inspiração em toda a parte. Archer questiona: se tudo já havia sido feito e se qualquer busca por novidade e originalidade poderia parecer fraudulenta, o que restaria à arte seria juntar fragmentos, combiná-los e recombiná-los

de maneira significativa. A arte pós-moderna seria marcada pela multiplicidade de atitudes e abordagens.

Hal Foster (1996) em *Recodificação. Arte, Espetáculo, Política Cultural* também chama a atenção no fim da década de 1990 para o pluralismo cultural predominante na arte. Um processo que Foster analisa como negativo, por mascarar por meio de uma falsa impressão de liberalismo, a diluição da crítica e de qualquer postura ideológica. Um estado no qual todas as formas de arte passariam a coexistir, não existindo postura contestadora possível. Um reflexo da ideologia do livre mercado aplicada à arte, que transformou todas as iniciativas vanguardistas em produtos altamente rentáveis.

O retorno da pintura ao foco das artes foi construído sob o panorama pós-moderno, que se mostrou altamente mercadológico e fortemente interessado na pintura como produto. Uma retomada que ocorreu sob ampla liberdade estilística, na qual o prazer retiniano foi cultivado por todos os artifícios do corpo pictórico. Tal período foi representado por uma variedade de artistas que não podiam ser agrupados sob nenhum recorte e que não produziram um diálogo conciliador efetivo ou manifesto ideológico.

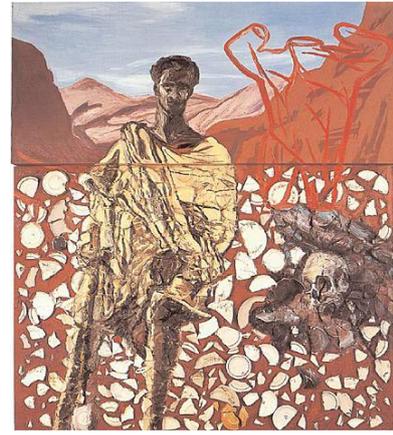
Importantes artistas pintores ganham espaço no circuito artístico, sendo alguns novos e outros já bem conhecidos e em atuação há algum tempo, que reconquistaram evidência nesse período. Alguns nomes exemplificam a diversidade pictórica da década de 1980, como Francesco Clemente (Itália 1952-), Enzo Cucchi (Itália 1949-), Mimmo Paladino (Itália 1948-), Albert Oehlen (Alemanha 1954-), Anselm Kiefer (Alemanha 1945-), Georg Baselitz (Alemanha 1938-), Gerhard Richter (Alemanha 1932-), Julian Schnabel (EUA 1951-), Eric Fischl (EUA 1948-), Jean- Michel Basquiat (EUA 1960-1988), Chuck Close (EUA 1940-) entre muitos outros.

No Brasil podemos citar como pintores representantes da Geração 80, Beatriz Milhazes (1960-), Cristina Canale (1961-), Daniel Senize (1955-), Leda Catunda (1961-), Leonilson (1957-1993), Sérgio Romagnolo (1957-) a maioria deles formados na Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro e na FAAP, Fundação Alvarez Penteado em São Paulo.

O cenário pluralista, situado entre a tradição e a inovação, que prevalece ainda hoje na cultura e na arte contemporânea, traz diversas facetas e ponderações, que podem ser vistas sob aspectos positivos e negativos, representando um desafio não só para a pintura, mas para toda arte.



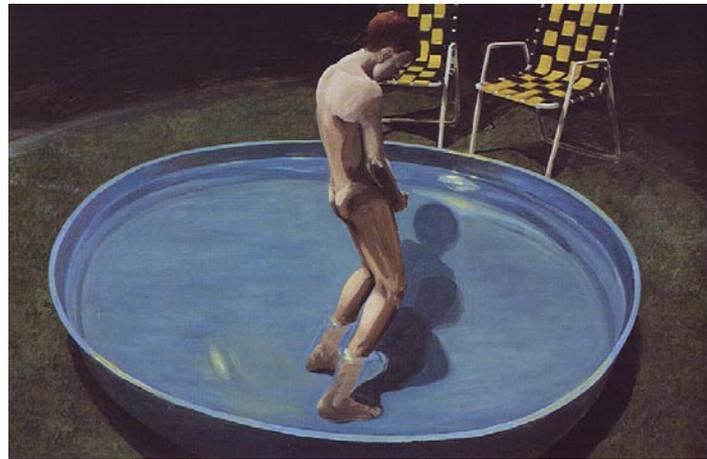
39 - Anselm Kiefer, 1984.



40 - Julian Schnabel, 1980.



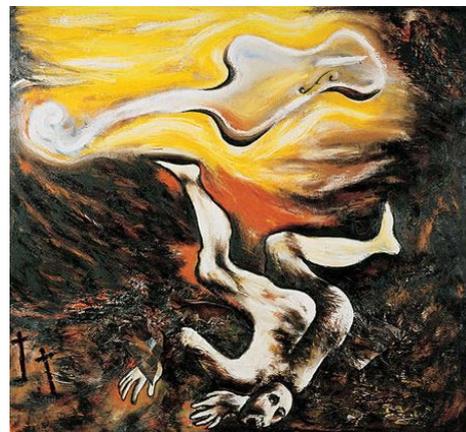
41 - George Baselitz, 1990.



42 - Eric Fischl, 1979.



43 - Jean Michel Basquiat, 1981.



44 - Enzo Cucchi, 1982.



45 - Beatriz Milhazes, 1996.



46 - Leda Catunda, 2000.



47 - Daniel Senise, 1989.



48 - Sérgio Romagnolo, 2000.



49 - Cristina Canale, 2004.

É possível pensar a pintura da década de 1980 e mesmo a pintura atual a partir de uma reflexão proposta por Foster, que relaciona o mecanismo que governa a arte, ao mecanismo que governa a moda. Essa similitude se daria pela ausência na arte pós-moderna de uma consciência histórica verdadeira, que como consequência se evidenciaria no pastiche, na banalização e no esvaziamento de posturas antes subversivas. Uma arte governada pelo movimento cíclico e pela busca inconsistente por renovação.

Sendo assim, a consequência da destruição das posturas contundentes e dos estilos dominantes na arte, forma de renovação operante no período modernista, teria sido a multiplicação de estilos e um individualismo que se tornou norma. Uma nova forma de totalitarismo, perceptível na pintura e em todas as linguagens artísticas.

Se a divisão entre arte acadêmica e vanguarda foi extinta, permitindo toda forma de arte tradicional e toda postura regressiva serem abertamente defendidas e toda arte de vanguarda ser altamente comercializável, o estigma conservador, que na década de 1970 acompanhou a pintura, teria se esvaziado como argumento na década de 1980, permitindo à pintura atuar como um meio analítico e contestador do mundo contemporâneo.

A pintura da década de 1980 teria sido vitoriosa sob o ponto de vista em que conseguiu reafirmar-se como meio e se adaptar à conjuntura pluralista. Os pintores deste período abandonaram a culpa imputada à pintura e se permitiram a pintar novamente, não abrindo mão do experimentalismo e de utilizarem todos os estilos e recursos pictóricos para construção das obras. Uma liberdade que se visualizava na construção da imagem, na utilização da cor, nos grandes formatos, na maneira como se colocavam entre a figuração e a abstração e na indiferença perante as regras ortodoxas de arte. Neste ponto poderíamos incluir também a indiferença frente às vanguardas.

A década de 1980 apresentou importantes pintores, dos quais muitos se encontram ainda em atuação e exercendo influência no contexto contemporâneo. Uma produção marcada por grande individualismo também no que se refere a conteúdo. Assim, mesmo considerando o caráter mercadológico que poderia compor um dos pilares desta retomada, a consistência das obras não teria sido preponderantemente determinada por este fator, uma vez que o mercado de arte, como já dito, estava adaptado e interessado

em trabalhar com todas as formas de manifestações artísticas, das mais tradicionais às mais novas e experimentais.

Já na década de 1990 o cenário artístico parecia não mais privilegiar a pintura como linguagem dominante. E pesquisas em outros meios como a fotografia, o vídeo e a instalação conseguiam novamente atrair a crítica e adeptos, despertando um conceitualismo atualizado, reflexo da maturação dos processos experimentais praticados na década de 1970 e da acessibilidade dos recursos tecnológicos.

Para pintura a década de 1990 teve um caráter menos conservador que na década de 1980. Uma postura menos purista, mais reflexiva, experimental e inter-midiática. As curadorias passaram cada vez mais a não discriminar as especificidades de meios ou linguagens e buscavam estabelecer relações semânticas entre as obras. Uma fase relativamente mais madura da arte em geral, que parece ter aprendido a conviver com a diversidade de linguagens, posturas e poéticas, não abrindo mão das possibilidades trazidas pelo experimentalismo da arte conceitual e não situando o experimentalismo apenas como uma postura cabível às novas mídias, o que desmistificou a idéia que um meio deveria superar ou substituir o outro.

Não houve uma transformação drástica da década de 1980 para a de 1990 no que se refere ao cenário da pintura. Grande parte dos pintores da década de 1980 continuou ativa, mas de uma forma bem gradual inicia-se uma transição, na qual novos nomes surgem e antigos desaparecem sem nenhum alarde ou significativa reforma, como outrora as vanguardas e mesmo a transvanguarda promoveu. Então, os pintores passaram cada vez mais a trabalhar com uma variedade de posturas e mídias, desenvolvendo pesquisas muitas vezes sincrônicas em diferentes áreas plásticas. Uma postura que transita de certo radicalismo da década de 1980, para uma postura contemporânea, que percebe a pintura como uma ferramenta de trabalho a mais entre tantas outras disponíveis.

Portanto, as décadas de 1980 e 1990, representam dois momentos de preparação para a pintura desta década, tanto na definição do contexto social contemporâneo, como no amadurecimento do contexto artístico, que nestas duas décadas precisou estabelecer uma nova ética de convivência perante o contexto pós-moderno. Uma fase de mudanças e aperfeiçoamento que restituiu o meio da pintura e o atualizou como forma de pensamento artístico.



50 - Lisa Milroy, 1995.



51- Jenny Saville, 1997.



52 - Mark Wallinger, 1992.



53 - Mark Wallinger, 1992.



54 - Marcus Harvey, 1995.



55 - Adriana Varejão, 1999.

Pintura contemporânea e o desenvolvimento tecnológico nas décadas de 1980 e 1990.

Partindo das colocações de Peter Sager (1981) sobre a situação da pintura na década de 1980 e tendo como referência o estudo que realizou sobre o realismo no século XX, no qual considera a pintura deste período intrinsecamente ligada à concretização da linguagem fotográfica, podemos perceber a intensa influência que a tecnologia passa exercer na pintura a partir da década de 1980. Tal influência ocorre, na medida em que o desenvolvimento tecnológico altera drasticamente as questões da imagem, participando dos processos de criação da obra e modificando significativamente a linguagem pictórica.

O impacto da tecnologia na arte, intensificada a partir da década de 1980, se relacionaria diretamente com uma renovada aproximação da arte com a vida, amplamente transformada em função destes avanços. Um realismo novo que passou a constituir uma constante vertente na arte contemporânea e especialmente na pintura.

A influência que a tecnologia exerce na pintura, no entanto, é muito anterior à década de 1980 e remonta a todo progresso da representação visual ao longo da história da arte, que poderia ser exemplificado pela formulação da perspectiva linear no Renascimento, pela utilização de dispositivos ópticos como a câmara clara e a câmara obscura e por último, pela invenção da fotografia no século XIX, que desde seu início modificou consideravelmente a linguagem pictórica, desencadeando manifestações como o Picturalismo e influenciando direta e indiretamente toda a pintura no século XX. Contudo, mesmo levando em conta a longa ligação entre pintura e fotografia, esta relação teve uma alteração relevante na década de 1980, quando o progresso tecnológico se acelerou e a era da imagem digital teve início.

Peter Sager (1981) publicou seu livro no início da década de 1980, uma década como vimos, caracterizada pela renovação do interesse pela pintura em inúmeros países, posterior ao domínio da arte conceitual, a qual Sager descreveu como “vanguarda anti-realista”. Uma época na qual o fortalecimento da linguagem pictórica principiava no circuito internacional de forma diversificada.

Sager, porém, percebe a produção de pintura continuamente, identificando sua importância mesmo na década de 1970. E como sua pesquisa se direciona especialmente ao estudo das novas formas de realismo do século XX, a relevância da produção de

pintura compreendida entre o fim da década de 1960 até sua publicação em 1981 recebeu um amplo aprofundamento em seu livro. O Hiper- Realismo americano ou mais apropriadamente Foto Realismo, como também foi conhecido, foi uma tendência pictórica surgida no período pós-pop, pouco valorizado na história da pintura, e que se manteve em curso durante a década de 1980.

O Foto Realismo foi o resultado equivalente em pintura do embate entre o culto da Arte Pop pelos objetos industrializados e a fotografia realista da época, documentando e idealizando os produtos de consumo, sob uma luz artificial e estática. Como vertente estilística, o Hiper-Realismo, de caráter essencialmente urbano, formulou importantes questões para a pintura pós-moderna, continuando a influenciar artistas contemporâneos e simbolizando o auge do virtuosismo técnico em um momento que antecedia a popularização da imagem digital.

Sager relata que desde o início da década de 1980 o Foto Realismo despertou uma severa oposição da crítica, que apontava para a falta de originalidade, falta de novas técnicas e materiais, além da ausência de novas formas de percepção. O Foto Realismo teria representado um modo de realismo altamente especializado que se utilizou dos recursos tecnológicos disponíveis, especificamente a fotografia realista, com o objetivo de reproduzir com exatidão em pintura a imagem fotográfica.

Sager considera o Fotorrealismo Americano como o mais radical de todas as tendências realistas e que apesar de não ter sido composto por um grupo organizado de artistas e nem ter tido uma programática coletiva, teria conseguido desconcertar, confundir, dividir e mesmo cansar o público. Para Sager, nunca os quadros, até aquele momento, estiveram tão cheios de detalhes e tão vazios de significado, jamais haviam sido tão concretos e simultaneamente tão abstratos, jamais haviam sido tão pouco realistas. Assim, tantas confusões de objetividade e insegurança pictóricas praticadas pelos artistas do Foto Realismo fizeram acreditar que este tipo de arte representaria simplesmente uma demonstração de virtuosismo de copistas.

A fotografia, que desde seu início possibilitou a liberação da pintura da função de representar o mundo real, também teria, portanto, estimulado uma corrente contrária à da pintura modernista que utilizou a imagem fotográfica como recurso para buscar uma representação mais próxima da realidade. Lembrando que até a década de 1980, a

fotografia ainda mantinha incontestado grande parte do seu status de verdade, equivalendo a um registro documental do mundo real.

O interesse de equiparação técnica da pintura com a fotografia poderia, porém, nos levar a conjecturar se o que os artistas do Hiper Realismo buscavam seria a reprodução da realidade ou a reprodução da imagem da realidade, o que significava a fotografia.

O Hiper Realismo, antes mesmo de aludir ao real, se referia diretamente à imagem fotográfica. Esta postura de início problematiza a terminologia *Hiper Realismo*, pois a fotografia não pode ser considerada uma apresentação da realidade e sim mais uma forma de representação como a pintura e o desenho, um meio de documentação técnica a partir do registro da luz sobre determinada superfície. Portanto, o Hiper Realismo apontava para uma conjuntura artística crescente, na qual a imagem fotográfica passava a ocupar um ponto de intermédio entre arte e vida.

Mas antes de aceitarmos de forma conclusiva a condenação do Foto Realismo, podemos nos questionar se qualificar este estilo apenas pelo seu aspecto formal poderia nos fazer ignorar as obras Hiper Realistas pela sua capacidade de causar, além do espanto técnico que desencadeiam uma reflexão analítica diante do mundo. Seria possível perceber outra forma de comunicação contida nestas obras fundamentada em diferentes questões do processo criativo que não somente nos aspectos formais da imagem construída? Haveria nestas obras uma eficiência comunicativa que se efetivaria por outra forma que não a mera contemplação técnica? Será que estes artistas conseguiram escapar, mesmo que por acaso, do mero virtuosismo?



56 – Richard Estes, 1975.



57 – Chuck Close, 1979.

Particularmente como espectador, destaco entre os artistas desse estilo, alguns dos quais a força de suas obras superariam o mero espanto que tenho diante do apuro técnico dos trabalhos. Citaria como exemplo Chuck Close (fig.57), Gerhard Richter (fig.22) e mesmo algumas telas de Richard Estes (fig.56). A partir desta consideração, seria válido problematizar o quê o ato de reproduzir uma imagem fotográfica em pintura poderia trazer? Ou o quê a imagem pintada poderia oferecer que enquanto fotografia não poderia?

Em *Notas 1964-1965*, publicado pela primeira vez em 1987, Gerhard Richter fala de seu trabalho com a fotografia relatando que a criação da linguagem fotográfica alterou os modos de *ver* e *pensar*, pois estabeleceu para as fotos um valor de verdade e para os quadros pintados um valor de artifício, no qual as pessoas não mais acreditavam. Portanto, seu interesse pela fotografia se devia ao valor informativo da imagem e sua intenção como artista era basicamente transformar uma foto em um quadro por meio da pintura. Para Richter seu trabalho pessoal se efetiva na escolha das imagens que deseja pintar, pois selecionar uma fotografia e pintá-la significaria prolongar sua existência como imagem, transformando-a em um quadro, que como objeto de arte teria sua forma de fruição e sua permanência potencializadas.

Para Gerhard Richter a fotografia reproduz a imagem de forma diferente da pintura, pois segundo ele, a fotografia não reconheceria os objetos e formas apresentados em sua superfície, como a pintura, que decodifica a imagem em partes, medidas e proporções. A fotografia construiria a imagem por uma abstração muito particular e mais próxima da visão pela semelhança da objetividade com que olho percebe as coisas. Assim, suas pinturas buscam reconstruir a fotografia por uma repetição de formas indissociáveis e desprovidas de contornos. Um ato de seleção e deleção que por vezes desfoca a imagem e por vezes elege focos de visão. Um processo análogo ao praticado automaticamente pela linguagem fotográfica.

Considerando as colocações conscientes de Richter poderíamos concluir que os trabalhos hiper realistas não dispensam a existência da fotografia, e nem almejam fazer crer em sua autonomia além da imagem fotográfica, mas buscam se estabelecer por um jogo de conexões que se efetiva no momento de percepção da obra. A leitura se efetivaria desde as impressões mais imediatas, situadas no âmbito da contemplação da imagem e do choque com a técnica, até estágios mais subjetivos, que não se estabeleceriam imediatamente na primeira impressão, mas em uma percepção

aprofundada que leva em conta a subjetividade da imagem, sua motivação e a complexidade do corpo pictórico. As obras do Hiper Realismo serviriam ainda como uma constatação do modo como a imagem fotográfica influencia a visualidade e a composição pictórica.

Retomando a questão apresentada por Gerhard Richter, que relaciona a fotografia à visão e justifica sua intencionalidade em reproduzir a fotografia em pintura como uma tentativa em delongar sua existência como imagem e salvá-la do esquecimento, poderíamos propor algumas reflexões que caracterizariam melhor o impasse instalado no fim do século XX, com o início de um ciclo de mudanças trazido pela era digital, no qual a imagem passa progressivamente a constituir um referencial coletivo para percepção do mundo real.

Inicialmente poderíamos verificar a prerrogativa que a fotografia, até a década de 1980 cultivou, de equivaler a uma imagem real do mundo. A partir deste valor adquirido, a fotografia teria destituído a pintura de representar o meio mais utilizado para o armazenamento de memória.

Quando a fotografia tornou-se um recurso acessível ao longo do século XX, aumentou-se drasticamente a capacidade coletiva de produção de imagens. E neste caso, diante da profusão de imagens fabricadas pelo mundo moderno, a colocação de Richter se justificaria, pois a pintura representaria a seleção de uma imagem entre incontáveis outras, para ser submetida ao meio pictórico, que como já dito, agregava maior valor comercial à imagem e o status de objeto de arte. Essa mudança do meio fotográfico para o meio pictórico lhe garantiria também uma complexidade própria da pintura, exigindo do espectador um tempo de observação mais prorrogado.

Entretanto, no mundo pós-moderno, quando a era digital passa a ser mais claramente percebida por todos, uma conjuntura ainda mais exacerbada veio alterar definitivamente essa questão, levando-nos a um dos principais impasses contemporâneos. A era digital é incomparavelmente mais eficiente em multiplicar nosso poder de fabricar imagens. E se antes a fotografia tradicional representava uma imagem vitoriosa a partir de um instante também vitorioso que se queria perpetuar, na era digital, qualquer instante pode ser lembrado. O número de pessoas que produzem imagens se multiplica a cada dia com a venda de potentes câmeras digitais e aparelhos celulares, nos levando a uma produção

excessiva e banalizada de memória que promove por consequência um esquecimento coletivo sem precedentes.

Tal esquecimento coletivo seria um dos legados da evolução da computação e concomitantemente, do designer gráfico, da animação, da internet, do vídeo e da televisão digital, que alargaram as ferramentas de fabricação e de compartilhamento de imagens e estabeleceram uma cultura global de imagens ainda não vista.

Outro ponto a ser considerado é também uma alteração no que refere ao status de verdade que estaria associado à fotografia e ao status de ficção que estaria imputado à pintura. Um novo estágio com a diluição desses valores se inicia aproximando novamente as duas linguagens por um viés contrário ao que teria motivado o Picturalismo. Pois se em um primeiro momento a fotografia buscava se aproximar da pintura por meio de uma semelhança com a composição e efeitos pictóricos, fortemente enraizada na cultura visual dos primeiros fotógrafos, agora teríamos uma inversão nos arquétipos, na qual a estética gerada pela imagem técnica representaria o referencial para o olhar pictórico, estando profundamente assimilado no modo como o pintor enxergaria o mundo.

Na era da imagem técnica a associação de valores atribuídos de modo específico à fotografia ou à pintura perdeu seu sentido, pois com a invenção dos *softwares* de edição de imagens, como por exemplo, o popular *Photoshop*, o valor de verdade associado com a fotografia é questionado, pois a imagem fotográfica pode ser facilmente alterada sem deixar vestígios, o que subverte e aproxima consequentemente o conceito que temos de realidade e ficção. Reconhecendo que recursos artesanais de edição da fotografia já existiam e eram utilizados em pequena escala por fotógrafos experientes, agora tal prática se revela comum e acessível. Assim, a imagem fotográfica passa gradativamente a ser tão lacunar e subjetiva quanto uma imagem pintada.

Portanto, representar em pintura o modo de ver as coisas significaria apenas tocar a superfície delas esvaziadas de seu conteúdo. Não se justifica reproduzir com exatidão o real, mas tentar, e apenas tentar, fazê-lo visível. Sendo assim, o realismo contemporâneo teria que se despir das superfícies e adotar as diferentes possibilidades de ver.

Diante deste processo de troca de referenciais e amadurecimento do senso estético contemporâneo voltamos novamente à questão levantada anteriormente, na qual questionamos se a fotografia ainda seria o melhor meio de armazenamento de memória,

uma vez que a sociedade pós-moderna, imersa há quase três décadas em um mundo visto por intermédio da imagem técnica, poderia perceber de forma mais madura as limitações da fotografia em representar a memória de modo eficiente.

Em um dos ensaios produzidos para a mostra *The Triumph of Painting*, Alison M. Gingeras (2005) avalia a questão da memória construída pela imagem fotográfica e pela imagem pictórica. O autor discorre sobre o conceito que temos de memória e sobre como a fotografia e a pintura seriam hábeis na sua representação. Gingeras descreve nossa percepção de memória como um conceito nebuloso e maleável, sempre sujeito a mutação e que, portanto, seria mais eficientemente representada pela linguagem pictórica, que se aproximaria da imprecisão das funções mnemônicas do cérebro humano. Para Gingeras a fotografia se mostra ineficiente neste aspecto, pelo seu caráter objetivo e superficial de só nos remeter ao congelamento de um instante passado. A pintura, ao contrário, pela sua falta de autoridade indicial, pela sua plasticidade complexa, poderia mais facilmente acionar um livre jogo de associações que catalisaria de forma mais abrangente a experiência de memória do espectador.

Maria Angélica Melendi (2006), no texto de apresentação da Mostra Pictórica, realizada em Belo Horizonte no Palácio das Artes, apresenta um ponto de vista semelhante ao de Gingeras e cita a obra literária de Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, como uma metáfora perfeita que mostraria o poder da pintura em representar a memória, com toda sua duração atemporal e subjetiva, encarnando a perversidade da mudança do protagonista ao longo do tempo. Para Maria Angélica, a construção da imagem pintada, feita de riscos, veladuras, empastos e pentimentos, exigiria do espectador semelhante tempo de assimilação e decantação, e por isso espelharia melhor à indefinição e ambiguidade da memória.

Tais questionamentos acerca das características específicas do meio pictórico, também poderiam ser transpostos para considerarmos se o interesse atual dos artistas pela pintura se deve a uma constatação, cada vez mais assimilada, de que imagem técnica não seria tão eficaz quanto à pintura em representar a realidade do ponto de vista subjetivo como hoje a percebemos. Parece haver na pintura contemporânea e mesmo na fotografia contemporânea um movimento de aproximação e mesmo de hibridização, resultante de um cenário novo e potencial para as duas linguagens na medida em que o conceito de verdade e de ficção é relativizado na era digital. Pois poucos são os

fotógrafos que não trabalham suas fotos em computadores e poucos são os pintores que não utilizam, mesmo que indiretamente, a computação e a imagem fotográfica

A noção de aceleração do tempo e a abrangente reconfiguração da atividade artística, em decorrência da atualização tecnológica, fez com que o mundo antes da década de 1980 pareça amplamente distante. No campo dos processos em pintura vale a pena exemplificar como a evolução tecnológica na área da comunicação e na área da imagem tem participado de forma cada vez mais indissociável dos processos criativos. Na década de 1990 já é possível perceber de modo concretizado a ampla utilização das novas tecnologias pelos artistas e como a imagem, re-significada na era digital, passa a constituir em muitos casos, seu assunto principal.

A minha experiência pessoal com o progresso da tecnologia digital foi nitidamente vivenciada. Adquiri meu primeiro computador em 1995, já com certo atraso em relação a amigos que possuíam computador desde 1990. Recordo desde então, como estes avanços vieram a integrar meu processo de formação como artista.

Até o fim da década de 1990, ao menos no contexto brasileiro a fotografia tradicional ainda era mais usada que a fotografia digital. A produção de imagens e o registro dos trabalhos dependiam do filme fotográfico e de suas restrições como o número limitado de fotografias que cada filme podia produzir. O acesso à internet era lento, o que dificultava a visualização dos conteúdos. A internet discada transmitia imagens em baixa velocidade e quanto maior sua definição e seu número de cores, maior tempo demoravam em serem acessadas. A visualização de vídeos ainda era inviável para grande parte das pessoas.

Quando entrei na escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais no ano 2000, recordo que no atelier de pintura havia poucos trabalhos no âmbito da figuração e havia uma forte influência da abstração e da arte conceitual nas pesquisas. Presenciei ao longo do curso uma grande mudança no perfil do atelier em consonância com o que ocorria em escala global na pintura e que podíamos perceber nos sites dos museus e galerias por todo o mundo. Uma mudança no sentido de reaproximação do meio da pintura e reaproximação da figuração sob um novo patamar.

No ano de 2001 adquiri uma câmera digital que tinha o triplo do tamanho da que possuo hoje e que armazenava arquivos em disquetes. Cada disquete conseguia guardar um número máximo de 12 imagens produzidas na respectiva câmera. Poucos estudantes de

arte possuíam câmeras digitais e estas não eram adequadas ao registro dos trabalhos, pois a definição ainda era muito inferior à definição da fotografia tradicional.

Em um período inferior a de dez anos, a capacidade e a definição das câmeras fotográficas teve um expressivo avanço e seu custo reduzido, o que praticamente extinguiu a fotografia tradicional e o filme fotográfico. A impressão e os recursos gráficos também evoluíram espantosamente. A internet banda larga foi popularizada, permitindo a visualização rápida de sites e vídeos. As imagens podem ser copiadas praticamente sem restrição e as fotografias podem ser facilmente produzidas de simples aparelhos celulares. Os conteúdos são traduzidos diretamente dos *sites* de busca. Os *softwares* de edição de imagens são muito populares e cada vez mais fáceis de serem baixados e utilizados.

Hoje tenho no meu atelier recursos para produzir uma imagem fotográfica em alta definição, enviar via *Bluetooth* da minha câmera para meu *laptop*, editar a imagem e projetar via *data show* diretamente na tela. Um aparelho de retro-projetor que me obrigava um processo limitado, demorado e custoso de produção de uma transparência para projeção, agora se encontra abandonado.

Entretanto, mesmo com todo o desenvolvimento tecnológico e experimentalismo que a linguagem pictórica contemporânea vivencia, a pintura em sua fase de produção é muito semelhante à pintura tradicional, pois o ato de pintar, sob o aspecto artesanal, pouco mudou desde o renascimento ou mesmo em relação à época das pinturas rupestres que datam em torno de 40 mil anos atrás. O processo prévio da produção da pintura se alterou e o modo como se apresentam a imagem, o conteúdo e as relações que abordam também, mas mesmo assim, a linguagem pictórica ainda se encontra diretamente ligada a um tempo de suspensão próprio.

Pintar na era da imagem técnica representaria uma forma de resistência ao tempo contemporâneo com toda a sua volatilidade e aceleração. Uma postura de transversalidade perante a um mundo permeado por imagens. Talvez seja este o principal elemento responsável pelo interesse inabalado pela pintura no século XXI. Sua morte amplamente especulada tem sido incessantemente derrubada por novos artistas que vêem na pintura um meio possível de expressão.

Capítulo 2

Rumos da Pintura Contemporânea / Ensaio Sobre Estratégias de
Classificação

2.1 Rumos da pintura na era da imagem técnica.

No texto de introdução do livro *Vitamin P*, Barry Schwabsky (2002) nos relata sobre uma conferência para estudantes de arte na qual o artista Frank Stella teria analisado a pintura como fruto contínuo de duas questões: *o que é a pintura e como fazer uma pintura?*

A partir dessa colocação, Schwabsky diferencia a pintura modernista da pintura contemporânea pela preocupação dos dois momentos com essas duas questões nominadas por Stella. Se o Modernismo estava preocupado em primeira instância com responder *o que é pintura*, a pintura contemporânea se preocuparia com o *como fazer uma pintura*.

O Modernismo se preocuparia em entender o que seria a pintura e na busca dessa resposta os artistas encontravam o que pintar. A pintura atual não mais buscaria responder *o que é a pintura*, aceitando que essa questão como amplamente respondida ou considerando como uma questão secundária e talvez sem resposta. A pintura contemporânea estaria mais preocupada em *como fazer uma pintura* e esse problema levaria ao que pintar.

Schwabsky ainda faz uma relação da pintura de hoje com o Maneirismo, dizendo que estamos para o Modernismo assim como os maneiristas estiveram para a Renascença, pois descreve o Modernismo como um período de clareza de objetivos, no qual os artistas e vanguardas definiram novas possibilidades para a arte sem precedentes históricos.

Schwabsky acredita que a pintura contemporânea caminhe para uma individualização da pesquisa conservando, mesmo que de modo fragmentado e descontextualizado, padrões estabelecidos pelo Modernismo. Assim, a busca recente pela maneira de fazer seria decorrente de uma procura obsessiva dos artistas pelo estilo pessoal.

A super valorização do estilo individual na pintura contemporânea associaria o domínio dos materiais, métodos e conceitos da pintura tradicional ao alargamento dos parâmetros da arte promovido pelas vanguardas no Modernismo. Essa associação promoveria uma

descaracterização do purismo modernista e levaria a uma conjuntura extremamente diversificada em processos criativos.

Concordo com Schwabsky, porém inverteria a colocação, no que se refere à pintura contemporânea, pois percebo que hoje o problema central seria *o que fazer* em pintura e daí conseqüentemente o *como fazer* (ou a maneira) seria descoberto.

Quando invertemos a colocação dizendo que o problema central da pintura contemporânea seja *o que fazer*, podemos entender a busca pelo *modo de fazer* como um problema secundário e a busca por um assunto para pintura como a questão central. Assim, a pintura estaria liberta de se preocupar em ser pintura e a busca pelo estilo pessoal se apresentaria como um problema importante, mas acessório.

Parto do princípio, que os pintores atuais não se preocupam primordialmente com o fazer artesanal. É como se essa questão já fosse intrínseca ao fazer pictórico e como se aceitássemos passivamente que todos os modos de pintar, toda a tradição da pintura, estilos, pinceladas, materiais já tivessem sido experimentados e estivessem disponíveis para o uso. A atividade do artista seria apenas recombinação e re-contextualizar. Assim *o que fazer* com tudo isso seria realmente o primeiro problema.

Os pintores contemporâneos não só consideram todos os estilos como disponíveis, assim como consideram todas as outras linguagens disponíveis para uso, não vendo empecilhos e fronteiras para sua utilização, participando vivamente do cenário da pós-produção, conceito trabalhado por Nicolas Bourriaud (2002) e o qual tratarei de maneira mais aprofundada no capítulo 3 desta dissertação.

O entendimento do conceito de pós-produção auxilia na compreensão da conjuntura atual das artes, sob um parâmetro mais distanciado e talvez menos pessimista que o descrito por Hal Foster (1996) quando analisou o problema do pluralismo cultural na arte pós-moderna. O conceito de pós-produção ajuda também na compreensão do que Schwabsky (2002) diz quando coloca que os pintores atuais fazem algo que não são necessariamente pinturas, pois fazer pinturas, na era da pós-produção, no sentido tradicional da linguagem, não é algo indispensável para grande parte dos artistas.

O estado atual da pintura poderia ser visto também como uma consequência da ampliação do campo da pintura. O termo *campo ampliado* foi teorizado por Rosalind Krauss (1979) para explorar uma ampliação especificamente no campo da escultura,

ocorrida no Modernismo, na qual as fronteiras com a arquitetura e a paisagem se tornaram flexíveis, delineando possibilidades múltiplas para a escultura lidar com o espaço. Entretanto, o conceito de campo ampliado poderia ser também expandido para a arte em geral, pois coincide com uma ampliação da própria visualidade e afeta todas as formas de arte, inclusive a pintura.

Assim, no processo de ampliação do campo da pintura as fronteiras com as demais linguagens foram diluídas, resultando no cenário inter-midiático visível em toda arte. A distinção entre pintura e as outras linguagens só seria possível e pertinente considerando as especificidades artesanais de alguns artistas, mas seria uma distinção ineficiente se quisermos identificar pintura como um meio de expressão bem delimitado, como em outros tempos foi possível considerar.

O fazer artesanal do objeto pictórico é ainda significativo e talvez sua primeira forte característica, mas é em muitos casos secundário, possibilitando o surgimento de trabalhos não fundamentados exclusivamente no trabalho manual do artista, mas que se baseiam em outros valores da pintura como cor, pigmento, forma de fruição e ampliam as relações para além da bi-dimensionalidade. Portanto, o papel do trabalho artesanal pode ser abdicado e mesmo transferido em alguns casos, pois o conceito para a pintura contemporânea pode vir antes do fazer.

Quando Kosuth (1969) escreveu que depois de Duchamp toda arte era conceitual, isso implicava dizer também que toda arte, inclusive a pintura, passaram a ser inevitavelmente conceituais. E essa afirmação determina definitivamente o que é a pintura recente.

Schwabsky (2002), ainda no texto de apresentação do *Vitamin P*, faz uma reflexão sobre a importância da arte conceitual para a pintura contemporânea e propõe alguns questionamentos, entre os quais onde a arte conceitual teria colocado a pintura e se a pintura ainda possuiria capacidades específicas a serem descobertas e exploradas.

A pintura não ignorou a ampliação dos paradigmas da arte e para continuar existindo e se renovar, teve que abdicar do virtuosismo como fim e se integrar às questões da contemporaneidade. O pintor de hoje talvez se preocupe pouco em ser pintor. A pintura é apenas mais um meio de expressão na arte contemporânea e este novo status não a desvigorou, e ao contrário a fortalece e expande seus limites como linguagem.

Sendo assim, vejo esse aspecto como positivo para pintura e para a arte, solucionando a questão do filósofo francês Jean-Luc Nancy (1996), apresentada na introdução do texto de Schwabsky em (2002) *Vitamin P*, quando indaga por que precisamos hoje de um livro de pintura e não de um livro de todas as artes? No contexto atual, pela integração e diálogo das diversas linguagens, a não ser em publicações de caráter didático, a pintura poderia constar em qualquer livro que trate de arte contemporânea sem distinções de meios.

A pintura contemporânea apresenta um panorama amplamente diversificado. Talvez pelo acúmulo de pintura desde o início de sua prática ter gerado um corpo incontável de imagens e nos deixado uma tradição sempre presente no fazer artístico, ainda que a desconstrução da linguagem e o aparecimento de novas possibilidades em arte tenham ocorrido. A pintura ainda se apresenta como um meio muito atrativo para os novos artistas que se formam em um mundo repleto por novas mídias.

Diante das colocações apresentadas por Schwabsky (2002), somada à análise do conjunto de trabalhos apresentados no livro *Vitamin P*, podemos perceber um retrato abrangente da linguagem e talvez entender a intenção assumidamente identificada no título do livro de demonstrar o fortalecimento da pintura na arte contemporânea.

Esse fortalecimento evidenciado em *Vitamin P* estaria ligado à determinação da pintura atual em pensar as questões da contemporaneidade. Nesse sentido, a pintura vem defendendo seu espaço ao lado das novas mídias como a instalação, o vídeo e a performance. Visualizamos na arte atual a quebra das fronteiras entre as modalidades, o que transforma a linguagem pictórica, em um meio dinâmico, híbrido e complexo.

Se até o Modernismo a pintura podia ser caracterizada pela predominância das escolas, estilos e movimentos, a pintura de hoje se faz sem estas prerrogativas. Embora, não possamos desconsiderar o papel da especificidade do contexto cultural e geográfico na formação dos artistas, o amplo panorama da pintura traçado em *Vitamin P* nos demonstra como os processos não são mais exclusivamente determinados pelas suas origens culturais e geográficas e se estabelecem em escala global. As posturas de hoje são múltiplas, simultâneas e descentralizadas.

2.2 Sobre classificações

Após todos os pontos já levantados até aqui, pretendo tratar da possibilidade de elaboração de uma classificação para pintura contemporânea. Como o intuito de propor uma classificação esteve presente desde o início da escrita do projeto já havia uma série de possibilidades prévias para realização desse objetivo.

Entretanto, logo nos primeiros esboços para este texto havia percebido inúmeros problemas e constatado a impossibilidade de execução de tal tarefa. Inicialmente a proposição de uma classificação para a pintura contemporânea me colocaria em uma empreitada muito maior que a realização de uma dissertação de mestrado poderia me permitir. Além do que, uma classificação eficiente em minha opinião, não poderia ser estabelecida sobre o tema, por se tratar de um objeto de estudo vivo, em processo de construção e mudança e do qual nem eu nem outros pesquisadores teriam distanciamento histórico para produzir. Se assim insistisse teria no máximo um texto obsoleto logo após sua conclusão.

A partir dessa constatação, percebi que o objetivo da proposição de uma classificação não se justificava pelo produto final e sim pelo percurso percorrido para se chegar até ele. Meu objetivo, portanto, seria o exercício de construção de uma metodologia que tivesse como finalidade a produção de um ensaio de classificação. E a importância de tal ensaio se efetivaria na medida em que posteriormente ele fosse utilizado como objeto de discussão.

Assim, parti para um processo prévio ao ensaio, com o intuito de estabelecer questões e características que julgava necessárias para a construção de uma classificação. Fiz uma pesquisa geral sobre produção de classificações e quando este estudo me levou para um campo absolutamente amplo, englobando exemplos em diversas áreas do conhecimento e também a muitas possibilidades de metodologia, optei como primeira etapa a delimitação clara de um corpus de trabalho.

Realizei um levantamento iconográfico de artistas que trabalhavam com pintura, mesmo que não de modo exclusivo e tradicional, pois me interessavam processos focados em questões pictóricas. Embora, o andamento da pesquisa tenha me levado a estudar um período histórico extenso, compreendido desde o fim do século XIX à pintura atual, o

foco da pesquisa e principalmente do levantamento das imagens foi de trabalhos produzidos a partir do ano 2000.

Optei em não restringir geograficamente minha pesquisa, pois percebo um diálogo global da produção de pintura que me pareceu de difícil dissociação, além do que, a restrição geográfica e cultural poderia me levar a um aprofundamento que inviabilizaria a visualização das questões compartilhadas no âmbito geral da linguagem pictórica recente, foco central da minha pesquisa. As principais fontes de referência da pesquisa iconográfica foram as publicações *Vitamim P* (2002) e os catálogos produzidos para a série de exposições *The Triumph of Painting* (2005), organizada pela *Saatchi Gallery* de Londres, que de certa forma também foram organizadas sob a tentativa de construir um panorama geral para a pintura contemporânea.

As duas publicações citadas têm um caráter referencial com poucas imagens e informações sobre os artistas. No processo de ampliação da pesquisa sobre os artistas citados, outra grande quantidade de artistas foi incluída ao levantamento iconográfico, compondo uma seleção largamente variada a qual utilizei como objeto de pesquisa.

Por fim, resolvi questionar ainda se o termo correto para o que eu estava fazendo seria classificação, pois a palavra me remetia imediatamente à colocação de coisas em gavetas, pastas e arquivos. Ainda me remetia à possibilidade de um entendimento objetivo de um assunto, de uma construção lógica que estabeleceria lugares para as coisas. Com certeza não era esse meu objetivo, mesmo porque no caso específico dos processos em pintura se tratava de uma cadeia de obras altamente ramificadas e híbridas que participariam simultaneamente em muitas categorias, o que inviabilizaria qualquer classificação.

Meu interesse nesse estudo era a possibilidade de visualização de tendências no contexto da pintura contemporânea quanto aos processos empregados e a localização de novas estratégias utilizadas pela pintura para se renovar e criar diálogos. Portanto, minha vontade não estava na tentativa de classificar os processos contemporâneos, mas de estabelecer tendências e produzir um retrato imediato da pintura.

Um ensaio de classificação de caráter especulativo na busca de visualização dos principais rumos da linguagem pictórica no período compreendido entre o ano 2000 aos dias de hoje.

Minha finalidade, portanto, não seria o encaixotamento dos processos, mas a proposição de uma discussão sobre a gama de possibilidades presentes na linguagem pictórica atual, com o intuito de fomentar a reflexão sobre a ampliação do campo pictórico e sobre sua relação com uma era transformada e dominada pela imagem técnica.

2.3 Sobre a metodologia

Na busca de uma metodologia eficiente para separar as imagens coletadas, diversas possibilidades de construção foram experimentadas.

A seleção de cerca de 2000 trabalhos de 250 artistas reunidos, compunha um conjunto diversificado e sem ligações aparentes. Inicialmente acreditava que a origem cultural das imagens estabeleceria alguma relação natural entre as obras, o que não foi confirmado como uma possibilidade de classificação.

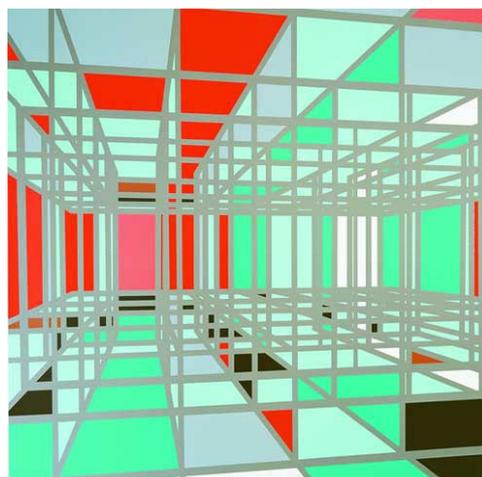
Nessa fase da pesquisa optei por não ler os textos dos livros e catálogos que traziam estes trabalhos até o momento em que conseguisse por conta própria agrupá-los e identificar nas imagens analogias perceptíveis. A relação distanciada que tinha com grande parte das obras me permitiu uma leitura baseada no contato visual com o trabalho.

Cogitei em seguida, uma classificação formal, considerando, a divisão das obras em abstração e figuração. Isso não foi, entretanto, uma possibilidade aceitável, uma vez que o conjunto das obras era em sua grande maioria figurativo. A análise dos trabalhos mais próximos à abstração quase sempre revelava, em um segundo momento, uma forte ligação e dependência da figuração.

Como classificar ou considerar o trabalho de um artista como Matthew Ritchie (Inglaterra 1964c- / Fig. 58) como abstrato, uma vez que, exceto pela sua aparência com obras geradas por um expressionismo de ação como o de Pollock (EUA 1912-1956 Fig. 8 e 9), suas obras partem de temas figurativos, como ampliações de imagens celulares e de imagens espaciais captadas por telescópios e sondas, oriundas do campo científico?



58 - Matthew Ritchie, 2001.



59 - Sarah Morris, 2002.

Como considerar a obra de uma artista como Sarah Morris (EUA 1967- / Fig. 59), abstrata, sendo que seu processo parte da simplificação e geometrização de todo tipo de imagens figurativas como retratos e fotos de fachadas de edifícios? Algumas de suas obras ainda nos permitem perceber as formas originais, ainda que descaracterizadas.

Ou mesmo como é possível não perceber nas obras do artista Albert Oehlen (Alemanha 1954- Fig. 60) reminiscências de formas figurativas como pedaços de corpos ou formas abstratas em ações análogas a ações reais? Seus mais recentes trabalhos, aparentemente não-figurativos, fazem grande referência a elementos de um mundo muito novo, como imagens de circuitos de computador ou linhas que simulam espaços em perspectiva. Muitas vezes entre linhas coloridas e formas geométricas nos são jogadas, de modo contundente, outras formas, como a imagem de um feto humano ou a imagem de um olho que rompe abruptamente a impressão de uma obra distanciada da figuração e nos coloca constantemente em um meio termo inquietante.

A partir da verificação da falta de nitidez dos limites entre a figuração e a abstração nas obras desse período, e do fracasso de outras tentativas de divisão das obras contemporâneas baseada apenas na visualidade, não me pareceu imaginável uma classificação formalista eficiente.

Partindo desta constatação, experimentei em seguida construir relações entre as obras estabelecendo analogias por assunto. Neste sentido, fui um pouco mais longe, pois é possível estabelecer uma gama de temas mais recorrentes e utilizá-los para o

agrupamento das imagens, entretanto esse método logo se mostrou ineficaz, uma vez que ele esbarra em no mínimo dois pontos que inviabilizam uma classificação.



60 - Albert Oehlen, 2003.

O primeiro é que um trabalho poderia ser encaminhado a uma categoria da classificação, mas o conjunto da obra de um artista nem sempre poderia ser incluído em um único grupo. Grande parte dos artistas contemporâneos transita por experimentações e assuntos muito diversos em períodos curtos de tempo, não permitindo classificação por assunto.

Outro problema percebido nesta linha de classificação é que o número de categorias se ampliava demasiadamente, inviabilizando a validade do método, partindo da ideia que uma classificação deve simplificar e permitir o entendimento do conjunto.

Finalmente cheguei a uma metodologia que me pareceu mais eficiente e ter alguma aplicação na minha pesquisa, pois o que me instigava perceber entre as obras não era uma conexão que as unia ou as distanciava em relação aos temas tratados ou às suas formas, mas me interessava perceber objetivamente tendências semelhantes quanto ao processo criativo dos artistas e os procedimentos empregados na construção dos

trabalhos. Buscava a visualização dos recursos técnicos empregados, as convergências entre pintura e outras linguagens e as maneiras como os artistas elaboram o processo criativo como uma ação que não se conclui com a finalização da obra, mas se entende até a proposição da situação para sua mostra e fruição pelo espectador.

Ao determinar que um dos objetivos principais do meu estudo seria estabelecer as mais importantes vertentes da linguagem pictórica atual, identificando novos procedimentos aplicados pelos artistas, estabeleci um panorama geral a partir do conjunto de trabalhos reunidos no levantamento iconográfico e identifiquei analogias que permitissem a delimitação de grupos.

Cuidei para que o número de categorias produzidas não fosse muito extenso, mesmo sabendo que diversas outras possibilidades de agrupamentos seriam possíveis. Mas a busca por uma classificação de rumos deveria, a meu ver, ser sintética e objetiva, mapeando preferencialmente novas possibilidades praticadas no contexto recente da pintura.

Grande parte dos artistas do levantamento iconográfico figurava em mais de uma divisão, portanto, designei os artistas pelos identificadores mais visíveis de cada processo criativo, não considerando apenas um trabalho, mas o desenvolvimento da obra até os trabalhos mais recentes.

Neste ensaio não apresento todos os artistas relacionados na pesquisa iconográfica. Optei por apresentar a classificação dos rumos por meio da realização de breves estudos de caso, nos quais separadamente apresentarei um artista, selecionado como representativo para cada divisão.

Mesmo nesta seleção final, os artistas apresentam sob muitos aspectos a possibilidade de frequentarem mais de um dos grupos, o que reforça que a utilidade deste ensaio de classificação se daria apenas na produção de uma reflexão acerca das principais questões da pintura.

A visualização das principais estratégias da pintura atual é útil para demonstrar a ampliação do campo da linguagem pictórica e também para esboçar o modo de participação da pintura na arte contemporânea.

2.3.1 - Divisão de Rumos e Estudos de Caso.

A escolha dos artistas foi baseada na sua representatividade para a caracterização das divisões apresentadas a seguir:

2.4 Pintura/ Pintura - Sobre a Obra de Peter Doig

2.5 Pintura / Fotografia/Vídeo / e Computação gráfica - Sobre a Obra de Tim Gardner

2.6 Pintura / Instalação/ Campo Ampliado - Sobre a Obra de Franz Ackermann

2.7 Pintura/ Novos Realismos - Sobre a Obra de Matthew Ritchie

2.8 Pintura/ Novas Abstrações - Sobre a Obra de John Tremblay

2.9 Pintura/ Metapintura - Sobre a Obra de Ângela de La Cruz

2.10 Pintura/ Como Participante de um Processo - Sobre a Obra de Francis Alys

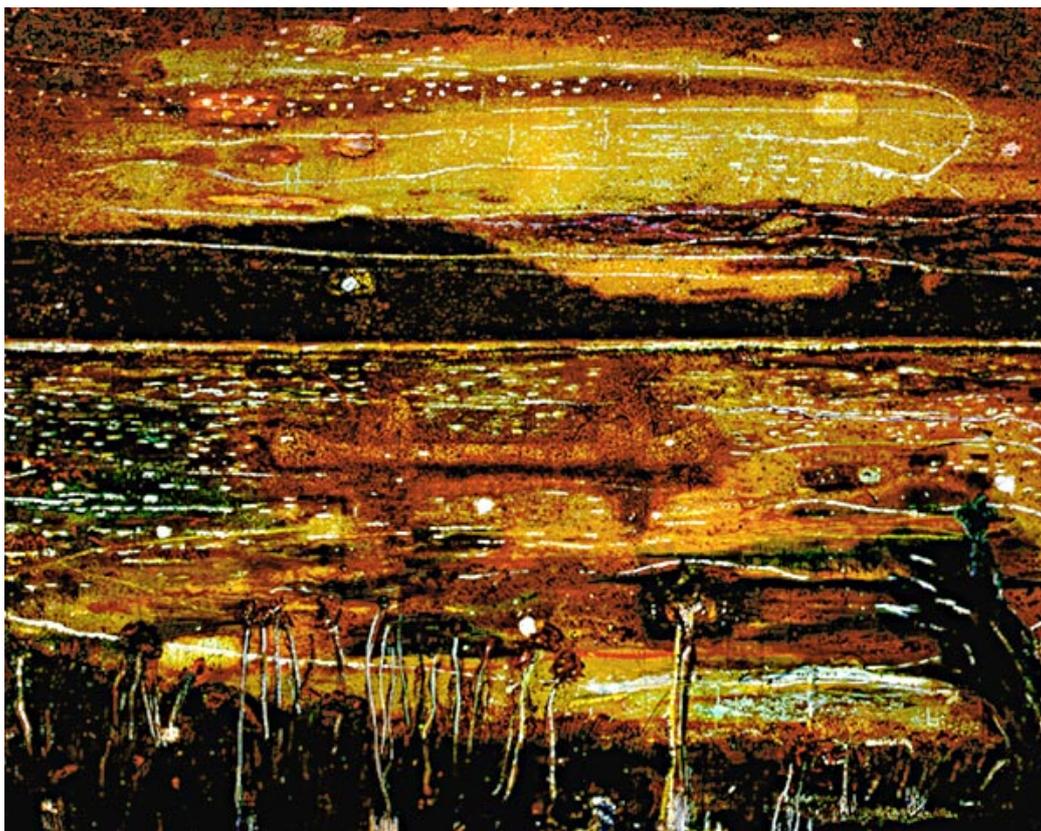
2.11 Pintura/ Proposição/ Estética Relacional - Sobre a Obra de Chen Shaofeng

2.12 Pintura/ Coletivos - Sobre a Obra de Mutean & Rosenblum

2.13 Pintura/ Quadrinhos / Animação - Sobre a Obra de Takashi Murakami

2.14 Pintura/ Arte Urbana - Sobre a Obra de Federico Herrero

2.4 Pintura/ Pintura – Sobre a Obra de Peter Doig.



61- Peter Doig, 1993.

Nessa categoria poderiam ser incluídos uma ampla série de artistas, entre os quais Daniel Richter (Alemanha 1962-), Neo Rauch (Alemanha 1960-), Cecily Brown (Inglaterra 1969-), Michael Raedecker (Holanda 1963-), Tal R (Israel 1967-), Laura Owens (EUA 1970-), Elizabeth Peyton (EUA 1965-), Merlin Carpenter (Inglaterra 1967-) e Kai Althoff (Alemanha 1966-), enfim, artistas para os quais a obra se fundamenta no processo de construção artesanal vivenciado no atelier, tendo como elementos mais representativos para a leitura da obra, a imagem final e a plasticidade do corpo pictórico.

A construção da pintura, neste grupo se dá no processo direto da ação do artista sob o material. A construção é determinada pela escolha das cores, pela descoberta de soluções pictóricas, pela construção da superfície e pelo poder de dar ao objeto qualidades visuais. Um processo geralmente sujeito a imprevisibilidade e a subjetividade da busca por equilíbrio. Os artistas desta divisão, entretanto, possuem

processos muito singulares pelo desenvolvimento do tema, do estilo pessoal e pela plasticidade característica.

Poderíamos perceber muitas afinidades deste grupo, em relação à postura artística e a processos de trabalho, com os pintores da década de 1980, quando a pintura ressurgiu no centro das artes de maneira vigorosa. Processos criativos que se situam entre o meio tradicional da pintura e a experimentação. Uma atitude artística em relação ao trabalho que em grande parte se conservou e ainda se encontra em curso na arte, na obra de importantes artistas que têm conseguido visibilidade no circuito internacional.

A obra de Peter Doig se insere nesta divisão de artistas para os quais o processo de feitura da pintura é o elemento determinante da obra. A percepção do trabalho ocorre de maneira muito simplificada e baseada inicialmente na visualidade. Outras relações conceituais e níveis de interpretação menos imediatos, ocorrem na medida em que temos acesso a informações mais abrangentes do trabalho e do processo criativo do artista.

Peter Doig nasceu em 1959 em Edimburgo na Escócia. Mudou-se com sua família em 1962 para Trinidad e em 1966 para o Canadá. Em 1979 mudou-se para Londres, onde estudou arte na Escola de Wimbledon e na Martin Escola de Arte. Doig foi curador da *Tate Gallery* de 1995 até o ano 2000, quando retornou para Trinidad, onde reside e trabalha atualmente. Também é professor na Academia de Belas Artes de Düsseldorf na Alemanha desde 2005.

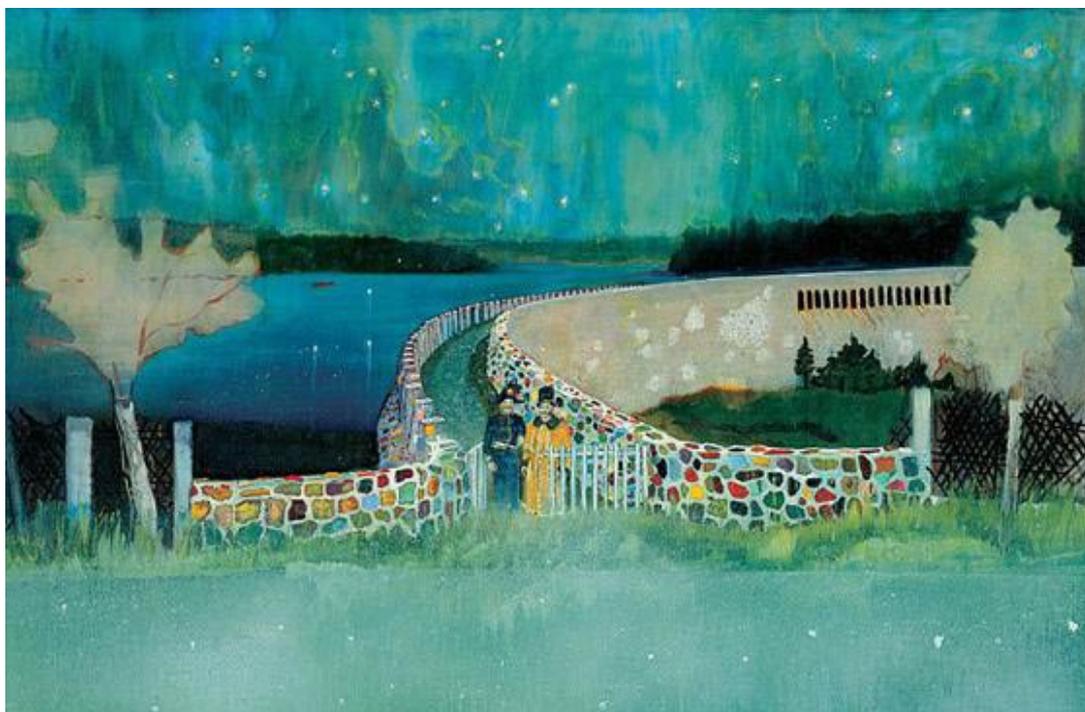
É considerado como um dos pintores mais importantes de hoje, tendo participado de importantes mostras por todo o mundo, dentre as quais, a *Triumph of Painting*, organizada pela Saatchi Gallery de Londres em 2005.

Suas pinturas em sua maioria partem de imagens fotográficas por ele produzidas. Em outros trabalhos Doig parte de sua memória pessoal e de registros que realiza por meio de desenhos. As imagens que utiliza quase sempre se referem a paisagens e lugares onde viveu. As típicas paisagens de neve do Canadá, cabanas, barcas em lagos e bosques que deixam transparecer ocasionalmente fragmentos de cidades. Em alguns momentos Doig também retira imagens de filmes, livros e fotografias achadas. Sua obra revela influências de pintores impressionistas, pós-impressionistas e expressionistas.

Mas as pinturas de Peter Doig estão longe de reproduzir as imagens e fotografias que motivam os trabalhos. Sua obra nos apresenta um realismo mágico de paisagens sublimes e oníricas.

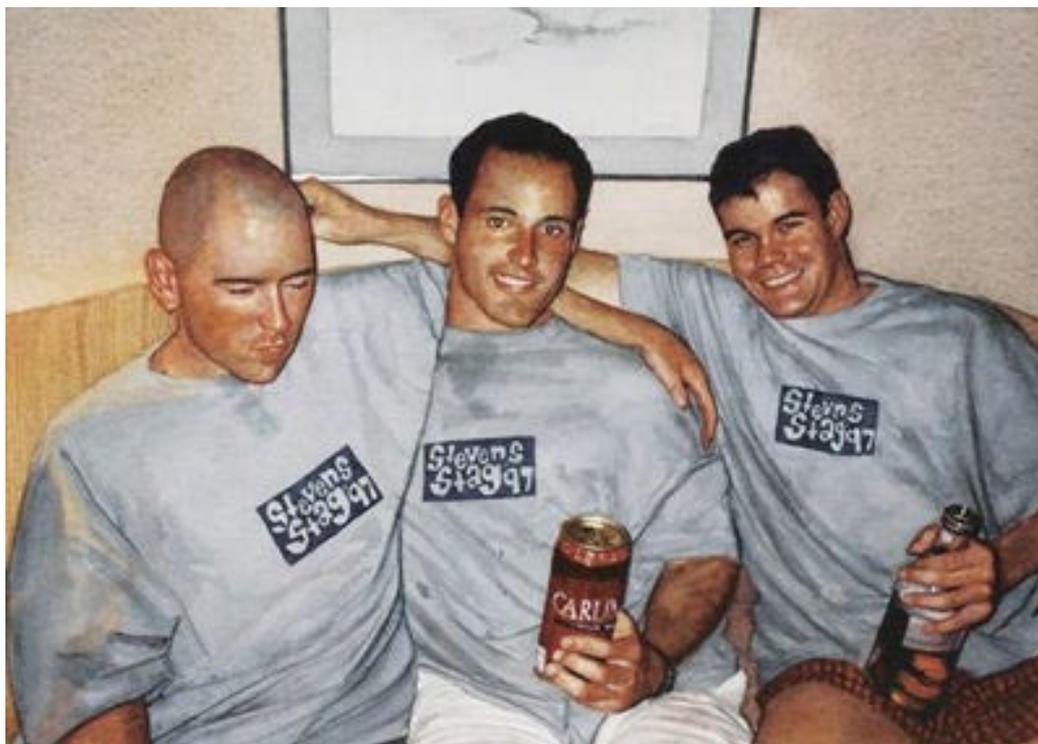
Pinturas que por vezes nos levam a momentos de tranqüilidade e por vezes a extremas sensações de estranhamento e inquietação. Peter Doig emprega na suas pinturas uma grande variedade de recursos pictóricos. Seus trabalhos são carregados de cor, matéria e superfícies que variam de finas camadas de tinta a óleo a espessos empastes, aplicados por meio de uma gestualidade expressionista.

Peter Doig utiliza diversos recursos técnicos na construção da sua pintura, pois assim como os demais artistas aqui citados, Doig está intrinsecamente inserido em um contexto artístico de ampla informação e acesso a novos recursos tecnológicos, porém as questões mais representativas na descrição de seu trabalho estão ligadas ao processo artesanal vivenciado no atelier. E suas obras são resultados dessa ação que se determina e se direciona pela experimentação pictórica.



62 - Peter Doig, 2001.

2.5 Pintura/ Fotografia/ Vídeo/ e Computação Gráfica - Sobre a Obra de Tim Gardner.



63 - Tim Gardner, 2001.

Nessa divisão incluo artistas para os quais o processo de trabalho se efetiva nos diálogos da pintura com mídias como fotografia, vídeo e computação gráfica. As obras desses artistas partem diretamente da relação com a imagem técnica e muitas vezes a têm como assunto principal. Poderia incluir nesse grupo, artistas representativos como Johannes Kars (Alemanha 1965-), Ziga Kariz (Eslovênia 1973-), Dan Hays (Inglaterra 1966-), Ebehard Havekost (Alemanha 1967-), Andrew Grassie (Inglaterra 1966-) e Wilhen Sasnal (Polônia 1972-), entre muitos outros que inserem a linguagem pictórica na discussão sobre participação da pintura na era da imagem técnica.

Este grupo, entretanto possuiria precedentes históricos na arte, consolidados desde o início da fotografia no século XIX e que perdurou durante todo o século XX, no qual a relação da pintura com a fotografia se manteve presente, tendo sido evidenciada ao extremo pelo Hiper Realismo americano, abordado no capítulo 1.3 desta dissertação.

Na década de 1980 com a consolidação de imagem digital, o diálogo entre pintura e novas mídias como a fotografia digital, o vídeo e as ferramentas gráficas de produção de

imagens, entram em um novo patamar e passam a estar presentes nos processos dos pintores, transformando a forma de trabalho, assim como toda cultura contemporânea. Em decorrência da relevância que esses recursos tecnológicos adquiriram na vida cotidiana, eles passaram a representar um tema importante de reflexão e questionamentos para as diversas disciplinas da arte.

Podemos perceber entre os artistas desta divisão, além das particularidades do universo cultural e dos temas que seus trabalhos tratam, a questão da imagem como elemento comum do processo criativo. Os pintores deste grupo executam ações variadas, podendo representar a imagem fotográfica e videográfica, ou expor a perda do *status* de verdade da imagem digital pela possibilidade de tratamento e edição trazida pelos *softwares* de computador.

Tim Gardner nasceu em 1973 na cidade de Iowa, nos Estados Unidos, atualmente vive e trabalha em Winnipeg no Canadá. Gradou-se em artes na Universidade de Manitoba em Winnipeg em 1996 e posteriormente na Escola de Belas Artes da Universidade de Columbia em Nova York em 1999. Já no ano seguinte, em sua primeira mostra individual, Tim Gardner recebeu reconhecimento internacional da crítica, tendo sua obra integrada no livro *Vitamin P (2002)* que traça um panorama mundial da pintura contemporânea.

As pinturas de Tim Gardner provêm de imagens que remetem a sua cultura pessoal. São fotografias retiradas dos seus álbuns de família, além de fotos recebidas de amigos e paisagens por ele documentadas. Apesar da individualização visível na sua obra, uma vez que suas pinturas se originam de sua vivência e nos remetem a sua realidade cultural, a obra de Tim, também possui simultaneamente um caráter universal e impessoal, pois suas pinturas falam do universo fotográfico coletivo.

As imagens que Tim Gardner utiliza parecem não ter passado por nenhuma seleção quanto ao assunto, o que nos faz como espectadores, termos a impressão de estarmos diante de uma visão bem verdadeira de sua vida, algo semelhante a um grande álbum de fotografias. Tim pinta um mundo jovem, visível em pinturas que lembram fotografias amadoras de festas, cerimônias familiares, reuniões de amigos, fatos corriqueiros como um homem urinando nas flores, um banho em uma banheira de hidromassagem e ainda fotografias de viagens e paisagens típicas do Canadá.

Tim Gardner não utiliza a fotografia apenas como ferramenta de trabalho, mas tem a fotografia como assunto do trabalho. Através da pintura em aquarela em formatos pequenos e pinturas a óleo, Tim Gardner retrata cenas de acontecimentos cotidianos, banais e em muitas vezes pouco adequados e representados pela pintura tradicional.

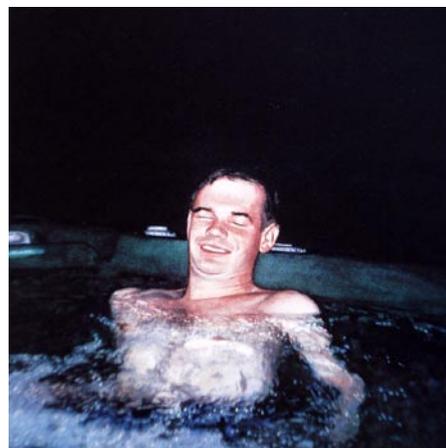
Sua obra não apresenta uma relação óbvia entre os temas abordados, mas causam ao espectador uma sensação de estranhamento diante de pinturas que parecem parar o tempo e endurecer as formas. Uma busca do olhar que leva o espectador a tentar descobrir a pintura na fotografia. Porém, não se trata apenas de um espanto perante a qualidade técnica de suas pinturas, mas de uma série de relações que nos convidam a refletir acerca da imagem fotográfica como um elemento universal e em profusão na cultura contemporânea.

Suas pinturas representam a versão fotográfica das coisas, a fotografia como um meio de guardar um instante, como um modo natural de ver o mundo. O flash e o enquadramento fotográfico e as cenas corriqueiras da vida nos chamam atenção para o exagero da cultura contemporânea em buscar registrar tudo. Um indício do domínio obsessivo da imagem no mundo atual e da banalização da produção fotográfica com o fim de produzir memória.

Seu trabalho é fundamentado num alto rigor técnico, mas que, diferentemente do caso anterior, representado pela obra de Peter Doig, está mais ligado à aparência final do trabalho do que a sujeição aos acasos do processo e a plasticidade do corpo pictórico. O trabalho manual teria a finalidade técnica de reproduzir uma imagem fotográfica, anulando na medida do possível, qualquer estilo pessoal ou recursos plásticos que não necessários a construção da imagem e a elaboração do discurso.



64 - Tim Gardner, 2002.



65 - Tim Gardner, 2001.

2.6 Pintura / Instalação – Sobre a Obra de Franz Ackermann



66 - Franz Ackermann, 2006.

Franz Ackermann é um importante representante da pintura em campo expandido. Nessa categoria incluem artistas que pensam a pintura em função do espaço expositivo, explorando de modo muito consciente a ampliação da visualidade. A obra pintada se estende para além dos limites do plano pictórico e utiliza o ambiente de exposição como elemento diretamente constituinte da obra.

A ampliação do campo da pintura neste caso, não se refere apenas à violação do caráter bidimensional da pintura, mas em uma postura artística que leva em consideração toda a possibilidade de controle da situação de fruição da obra, desde os elementos espaciais, às interações propostas com outras linguagens e sentidos do espectador. Como se a visualidade não pudesse mais ser restrita apenas aos olhos e se estendesse aos demais órgãos dos sentidos. Uma intenção real de levar o espectador a adentrar a pintura. Uma ampliação de campo advinda também da ampliação das ferramentas de leitura do espectador, que é chamado a perceber a obra em sua complexidade conceitual e subjetiva.

Cito aqui como referência, outros importantes artistas da pintura instalada como Fabian Marcaccio (Argentina 1963-), Michel Majerus (Luxemburgo 1967 – 2002), Jim Lambie (Escócia 1964-), Michael Lin (Japão 1964-), Arturo Herrera (Venezuela 1959-), Cecilia Edefalk (Suécia 1954-), Stéphane Dafflon (Suíça 1972-), Adrian Achiess (Suíça 1959-), Katharina Grosse (Alemanha 1961-) e Yishai Jusidman (México 1963-).

Franz Ackermann nasceu em 1963 na cidade de Neumarkt na Alemanha, atualmente vive e trabalha em Berlin, atuando também como docente em Karlsruhe. Sua formação de artista ocorreu de 1984 a 1988, na Academia de Artes de Bildendem em Munique.

Seu trabalho como artista pode ser descrito como uma pintura em campo ampliado. Ackermann constrói seu trabalho como um processo híbrido entre instalação, pintura, desenho e fotografia.

Sua temática de trabalho é seu percurso de viajante e a busca de uma construção plástica para a transposição de seus registros de viagem. Suas pinturas instalações remetem ao caos das metrópoles e à globalização da sociedade e funcionam como grandes postais. Ackermann resgata a figura do solitário *flâneur*, memoravelmente presente nos escritos de Charles Baudelaire e Walter Benjamin e a transpõe para a escala global e para o contexto contemporâneo das artes. Um eterno turista que lida com a globalização e mercantilização da paisagem cultural. Seu trabalho é o testemunho de um mundo cada vez menor.

Por meio de cores fortes e uma geometrização irregular Ackermann cria uma cartografia particular baseada em imagens aéreas de cidades e registros de passeios de helicóptero. Uma construção espacial perpassada por padrões concêntricos de cor, na qual nichos deixam perceber sugestões de lugares, prédios e trechos de paisagens naturais. Uma confusão global com explosões de cores que parecem intencionar abstrair o mundo e evidenciar pela representação de metrópoles efervescentes a impossibilidade física do espaço conceitual. Ackermann descarta a lógica da composição tradicional. Ao invés de um centro evidente, há diversas perspectivas concorrentes que a princípio deixam o observador atônito, para, no momento seguinte, arrastá-lo num turbilhão de cores.

Tecnicamente as pinturas de Ackermann dentro das instalações ou independentes são construídas desde camadas em aquarelas, ainda muito próximas ao desenho, até camadas espessas de tinta óleo ou acrílica, aplicadas de forma gráfica e na maior parte chapadas.

De acordo com Alfons Hug, curador de uma mostra individual de Ackermann no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo em 2006, seus trabalhos partem de pequenos desenhos em aquarela que Ackermann chama de *Mental Maps*. Estes desenhos são elaborados espontaneamente em viagens, seja no trem, no avião ou num quarto de hotel. Em Berlin, onde mantém seu atelier, Ackermann transforma suas anotações de viagem juntamente com cartões postais e mapas que coleciona em grandes pinturas.

As suas instalações são sobrecarregadas de informação e misturam diversas linguagens plásticas sendo que visivelmente seu processo é dominado pela pintura. O desenho, e a fotografia pontuam o espaço e criam aprofundamentos dentro das imagens pintadas. Franz Ackermann utiliza também objetos, luzes e proposições relacionais dentro de suas pinturas instalações instigando a percepção do espectador que tem na obra uma experiência multidisciplinar.



67 - Franz Ackermann, 2006.



68 - Franz Ackermann, 1996.



69 - Franz Ackermann, 2002.

2.7 Pintura/ Novos Realismos – Sobre a Obra de Matthew Ritchie



70 – Matthew Ritchie, 2001.

A obra de Matthew Ritchie representa uma vertente de artistas cujos trabalhos remetem a imagens próximas a abstração, mas que revelam em um segundo momento estarem diretamente ligados à figuração e a ampliação do termo realismo.

A reconfiguração do sentido de realismo nos dias atuais se deu por diversos fatores, mas especificamente neste caso, pela invenção de novos mecanismos científicos que expandiram nossa percepção habitual do mundo para algo além das possibilidades de visão.

Essa talvez seja uma das categorias mais flexíveis das apresentadas neste texto, pois muitos dos artistas que poderiam estar aqui incluídos constariam também em outras divisões. Isso seria uma consequência da forte participação dos meios tecnológicos nos processos de trabalho. As obras destes artistas refletiriam de algum modo uma ligação visual com a imagem técnica. Incluiria neste grupo, além de Matthew Ritchie, outros artistas representativos como Sarah Morris (EUA 1967-), Julie Mehretu (Etiópia 1970-), Udomsak krisanamis (Tailândia 1966-), Ding Yi (China 1962-), Ghada Amer (Egito 1963-), Fred Tomaselli (EUA 1956-) e Richard Wright (Inglaterra 1960-).

É importante ressaltar que o termo “novo realismo”, aqui utilizado, não se refere ao termo “Novo Realismo” cunhado por Pierre Restany em 1960, relacionado à obra de Yves Klein e artistas a ele ligados. Vale ressaltar novamente, que o sentido empregado para o termo realismo nesta dissertação se refere a trabalhos, especificamente no meio da pintura, que visam à representação figurativa do mundo real ou trabalhos que mesmo não tendo uma ligação visual aparente com a figuração se desdobrem de processos que partiriam de imagens e reflexões acerca do mundo real.

Matthew Ritchie nasceu em Londres no ano de 1964 e atualmente reside e trabalha em Nova York. Sua formação como artista se deu na Universidade de Boston em 1982 e na Escola de Arte de Londres de 1983 a 1986.

Seu trabalho transita pela pintura, pelo desenho, pela instalação e ainda arte digital interativa e reflete um processo multimidiático que se situa entre ciência e ficção. O referencial imagético que utiliza, advém do avanço da ciência e da tecnologia acerca do conhecimento do real. Matthew Ritchie trabalha a partir de imagens fotográficas espaciais, representações gráficas do universo, imagens microscópicas celulares ampliadas e ainda desenhos livres que promovem a interação entre as referências que utiliza.

Em uma entrevista ao site *Art:21*(2009), Matthew Ritchie fala do seu processo criativo. Uma das fontes de pesquisa para seu trabalho, segundo Ritchie, são as matérias da revista semanal “*Nature Magazine*”. Seu processo de trabalho se origina do acúmulo de imagens e questões geradas na sua pesquisa acerca de artigos científicos. Para Ritchie a premissa da ciência é que ela representaria a ordem perante uma representação teológica do universo e, portanto, ele estaria interessado na ciência como um modo de ver as coisas.

Seu trabalho aborda o tema informação, entretanto, Ritchie não procura retratar dados científicos com precisão, uma vez que tem consciência de que até mesmo a ciência está longe de ter uma consciência verdadeira e completa do universo. Ritchie utiliza e combina todas as filosofias que lhe interessa e em seguida as bombardeia por meio do trabalho, que representaria apenas um filtro diante da complexidade do fluxo de idéias e questões nas quais está imerso.

Seu processo no ateliê parte de uma combinação de imagens e desenhos no computador. Ele edita, sobrepõe, agrupa e interfere nas imagens. A partir daí são realizados os

projetos que darão origem as pinturas a óleo e as partes do trabalho que deverão ser construídos tridimensionalmente para compor suas instalações, como adesivos para parede, teto, chão e esculturas em madeira.

As pinturas-instalações caóticas de Matthew Ritchie podem até mesmo lembrar superficialmente o expressionismo de ação de Pollock. Entretanto, seus trabalhos muito pouco têm relação com a abstração e com a liberdade da *Action Painting*, estando diretamente comprometidos com uma leitura visual e fantástica do mundo. Embora seus trabalhos aparentem descontrole e gestualidade, eles são resultado de uma ação elaborada e meticulosamente construída no computador. Um realismo contemporâneo que explora os limites e dimensões da representação do real.

Matthew Ritchie expande a pintura para além das bordas da tela. Suas instalações se ampliam para as paredes, teto, chão e para o espaço central da galeria, violando o limite do plano pictórico e exacerbando a experiência do espectador. Uma experiência que refletiria a confusão e complexidade do universo que representa ou idealiza. Ritchie explora desta forma, todos os canais de percepção do espectador colocando-o imerso no trabalho, por entre as pinturas apresentadas nas grandes telas e os espelhamentos no espaço expositivo.



71 - Matthew Ritchie, 2003.

2.8 Pintura/ Novas Abstrações - Sobre a Obra de John Tremblay



72 - John Tremblay, 2005.

John Tremblay (EUA 1966-), Tomma Abts (Alemanha 1967-), Hong Seung- Hye (Coréia do Sul 1959 -), Katharina Grosse (Alemanha 1961-), Joanne Greenbaum (Eua 1953-), Bernard Frize (França 1954-), Pia Fries (Suíça 1955-), Markus Dobeli (Suíça 1958-), Ian Davenport (Reino Unido 1966-), Yek (Singapore 1968-), James Siena (EUA 1957-) e Jane Callister (Ilha de Mann 1963-), são artistas representantes de uma vertente que optei por denominar de *Novas Abstrações* e que redefinem a pintura abstrata em termos contemporâneos.

Uma categoria muito problemática diante da especificidade dos processos de cada artista. Esta categoria, na fase inicial das divisões de grupos, compunha juntamente com os artistas do caso anterior apenas uma divisão, tendo em vista as semelhanças formais entre alguns artistas destes dois grupos. Porém, logo após a análise dos trabalhos foi possível perceber entre eles claras distinções.

Essas distinções se devem ao fato que embora alguns artistas da categoria anterior cheguem a resultados próximos a abstração, suas obras partem diretamente de imagens

figurativas e permanecem em algum grau ligadas a elas, como os trabalhos de Matthew Ritchie (Fig. 58, 70 e 71) e de Sarah Morris (Fig. 59). Já os artistas deste grupo trabalham no campo da abstração, mesmo que os conceitos possam em alguns casos estarem ligados à figuração, como é o caso de John Tremblay.

A obra de John Tremblay é um claro exemplo das fronteiras sutis dessa divisão que proponho. John Tremblay é um artista americano nascido em Boston em 1966, atualmente reside e trabalha na cidade de Nova York.

Sua obra de pintura é utilizada como um meio de contemplar o espaço contemporâneo se referindo a paisagens urbanas, espaço virtual e temporalidade. Como nós vivemos? Como chegaremos lá? Quanto tempo levará para chegarmos ao aeroporto? Questões como essas tem uma particular relevância para entendermos o trabalho de Tremblay, que explora conceitos de espaço e percepção e também questões referentes à história da arte.

De acordo com a crítica e historiadora de arte Meghan Dailey (2002), que produziu o texto de referência de John Tremblay no livro *Vitamim P*, Tremblay é um pintor de ideias e, portanto, a escrita na sua obra funcionaria quase como uma narrativa ou um guia para o entendimento dos seus trabalhos. Sua pintura é utilizada como um meio de contemplação contemporânea do espaço físico. Quase sempre seus trabalhos fazem menção à paisagem urbana e ao modo como vivemos e ocupamos esse espaço. E apesar do seu trabalho apresentar uma referência visível com a Op Art, Tremblay estaria também interessado em construir uma dialética entre a história da abstração moderna e os desenvolvimentos mais recentes da cultura contemporânea.

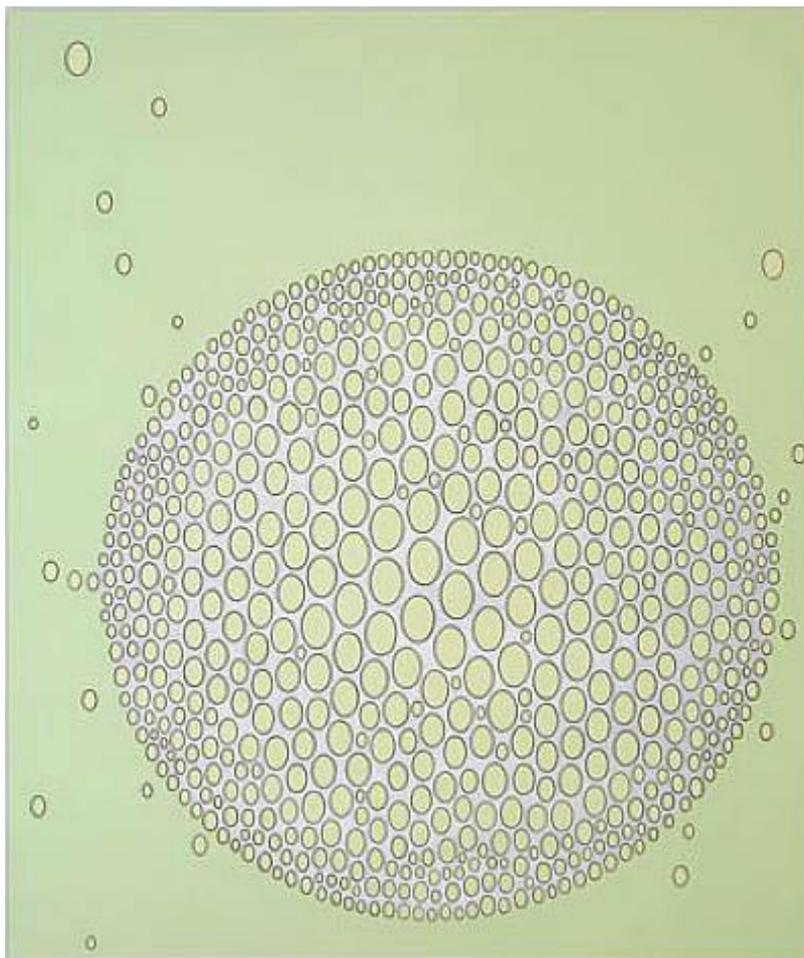
Sua pintura é construída de forma abstrata objetivando tratar de questões conceituais não abstratas, as quais são estabelecidas no jogo de ideias que Tremblay faz entre imagem e texto. Os títulos das obras, como “*Holbein's Dead Christ*” (Fig. 72), “*Vidas dos Planetas*” (Fig. 73), “*Espaço perfurado*”, “*Magma*” ou ainda “*Brooklin Ano Zero*” evidenciam como a abstração é apenas um pano de fundo para uma construção que está intrinsecamente ligada a conceitos figurativos. Tremblay parece utilizar a pintura como uma forma de síntese de todas as questões que aborda.

As obras de Tremblay criam um jogo de composição com elementos simplificados como ovais, círculos, quadrados, linhas, bordas e curvas que constroem a leitura de acordo com a maneira com que são agrupados e que se relacionam aos títulos dados. O

que é proposto ao espectador por meio da pintura é um jogo esquemático e metafórico de ideias. Um jogo simples, porém com rigorosas regras.

Os trabalhos de Tremblay são bem diversificados, mas em sua maior parte as pinturas são realizadas com tinta acrílica sobre tela por meio de uma palheta muito reduzida de cores. Alguns importantes trabalhos são realizados sobre suporte de madeira, nos quais Tremblay constrói composições com elementos ovais, cortando e vazando o espaço entre eles de modo que a parede por trás do trabalho fique visível.

Nota-se no abstracionismo contemporâneo de um modo geral, um discurso distanciado ou mesmo ausente em relação à forma engajada com que os artistas abstratos do Modernismo se preocupavam com entendimento da pintura como linguagem. Há aqui uma diferenciação significativa no uso que cada um deles faz da abstração e uma maneira muito particular de abdicar da forma para propor conceitos.



73 – John Tremblay, 2007.

2.9 Pintura/ Metapintura – Sobre a Obra de Ângela De La Cruz



74 - Ângela De La Cruz, 2002.

Outra importante vertente na pintura contemporânea poderia ser denominada de metapintura. Um termo remanescente do Modernismo no qual o artista estaria diretamente envolvido com a intenção de abordar ou refletir as questões próprias do meio pictórico. Uma tentativa de entendimento do meio da pintura pela própria pintura.

Ângela de La Cruz é um exemplo claro que exemplifica essa divisão, atuando com um procedimento próximo ao de Lucio Fontana (Argentina 1899-1968), Dan Flavin (EUA 1933-1996), Alberto Burri (Itália 1915-1995) e Yves Klein (França 1928-1962).

Na arte contemporânea, outros artistas podem ser citados nesta categoria, ainda que suas estratégias para problematizar a linguagem pictórica sejam menos conhecidas e mais inusitadas. Citaria artistas como Adrian Schiess (Suíça 1959-), Cecilia Edefalk (Suécia 1954-) e o Irwin Group (Eslovênia, fundado em 1983), que promovem uma discussão acerca dos elementos constituintes da imagem pintada e sua forma de fruição pelo espectador.

A função metalinguística na pintura se expressa na medida em que o artista coloca sua obra na função de analisar os elementos constituintes da linguagem pictórica, sejam eles referentes à constituição física do meio, como cor, superfície, matéria, suporte e *chassi*, sejam eles referentes a elementos ligados às características comunicativas da linguagem, como os fundamentos da imagem pintada e os modos de fruição das obras.

Para exemplificação das possibilidades de ação da metapintura, poderíamos citar o trabalho de Dan Flavin (EUA 1933-1996, Fig. 17) como referência do caso em que as obras problematizam os elementos físicos constituintes do meio pictórico. Dan Flavin utiliza a cor como elemento de reflexão. Flavin executa trabalhos realizados com luzes coloridas com o intuito de proporcionar ao espectador uma experiência física da cor, uma vez que a cor-luz das obras tem uma contaminação direta no espaço de exibição e nos corpos.

No caso das obras que se referem aos problemas conceituais da imagem pintada e do meio pictórico, poderíamos citar alguns trabalhos do artista Francis Alys (Bélgica 1959, Fig. 83 e 84) que problematizam, por meio da proposição que gera a obra, uma ponderação sobre elementos conceituais característicos do meio pictórico. Os trabalhos apresentados nas imagens de Alys discutem diretamente o caráter autoral da pintura e a questão da reproduzibilidade da imagem pictórica.

Outro ponto a ser colocado acerca da metapintura é que as obras desta vertente podem se realizar no meio tradicional da linguagem, como nos trabalhos de Francis Alys e Ângela de La Cruz e podem também se realizar em outros meios que consideram a pintura em campo ampliado, como os trabalhos feitos com luz de Dan Flavin.

Ângela de La Cruz nasceu em *La Coruña* na Espanha em 1965. Atualmente vive e trabalha em Londres. Seus trabalhos chamam atenção para a natureza do objeto pictórico por meio da exposição e violação de sua estrutura física. Ângela destrói, dobra, amassa, expõe os *chassis* e retira da parede pinturas tradicionalmente construídas. Seus trabalhos parecem decorrer de uma sensação de esgotamento com a pintura e de um desejo de escapar da ilusão do corpo pictórico desconstruindo-o de forma incisiva.

De acordo com Gilda Willians (2002), crítica responsável pelo texto de referência de Ângela de La Cruz no livro *Vitamin P*, a contundência com que faz suas obras, diferencia Ângela de La Cruz dos outros artistas da metapintura, pois sua ação agride a

dignidade do objeto pictórico. Um processo melancólico e vândalo contra a pintura com alto caráter escultórico. De acordo com Gilda Willians a artista descreveu seu processo como consequência de um episódio no qual teria destruído acidentalmente uma pintura e a partir daquele momento teria passado a olhar para a pintura como um objeto.

A partir daí sua busca como artista passou a se dar como um ato de investigação do corpo pictórico. Ângela realiza pinturas monocromáticas a óleo sobre telas brancas esticadas nos *chassis*. Após a secagem e a efetivação da pintura como um objeto, inicia-se o processo de destruição. A atuação de Ângela teria, portanto um caráter escultórico e simultaneamente performático. Suas pinturas se transformariam em esculturas e também materializariam a ação da artista, de modo muito parecido como as obras de Pollock (EUA 1912 -1956, Fig. 8 e 9) que teriam essa mesma prerrogativa.

Por fim, outro ponto importante a ser observado sobre a obra de Ângela de La Cruz é que suas violações são realizadas sob pinturas abstratas e monocromáticas, pois Ângela se interessa por evidenciar as questões físicas do objeto pintado e não problematizar a violação da imagem. Caso as pinturas desconstruídas deixassem transparecer imagens figurativas, provavelmente sua ação traria outros problemas para a leitura da obra, relativos à especificidade da imagem pintada e ao significado da infração sobre essa imagem.



75 - Ângela De La Cruz, 2002.



76 - Ângela De La Cruz, 2001.

2.10 Pintura/ Como Participante de um Processo – Sobre a Obra de Francis Alys



77 - Francis Alys, 2002.

Francis Alys representa uma categoria muito singular nessa divisão, que permite valiosas considerações sobre novas posturas e estratégias da pintura contemporânea.

Como artista, Francis Alys tem uma atuação amplamente diversificada, trabalhando com diversas linguagens como pintura, desenho, instalação, performance e vídeo. Mesmo para este ensaio de classificação, Francis Alys poderia se apresentar simultaneamente em inúmeras divisões. Como por exemplo, na categoria anterior, referente à metapintura, assim como na categoria seguinte que trata de processos em pintura construídos por meio de proposições relacionais.

Entretanto, optei por evidenciar em sua obra o funcionamento da pintura como um esboço dentro do processo criativo, um aspecto que julguei importante para exemplificar uma atitude artística que aponta para uma forma recente de relacionamento

do artista com a linguagem pictórica e que neste estudo possibilitaria importantes reflexões.

Francis Alys nasceu na Bélgica em 1959. Estudou arquitetura em Tournai na Bélgica e também em Veneza. Em 1986 mudou-se para a cidade do México onde iniciou sua atuação como artista e onde atualmente reside e trabalha.

A obra de Francis Alys aponta para um rumo da pintura contemporânea no qual a pintura pode representar apenas uma parte da obra do artista, funcionando como um componente dentro um processo criativo mais complexo. Um sintoma muito característico de um contexto pós-moderno, no qual o artista passa a deter a liberdade de escolha para utilização e combinação das diversas mídias em função do assunto que irá tratar.

De acordo com Douglas Fogle (2002), um dos curadores associados do livro *Vitamin P* (2002), Francis Alys trabalha com diversas linguagens e uma ampla diversidade de assuntos, porém o ato de pintar ocupa um estranho e paradoxal lugar em seu processo criativo e talvez pudéssemos entender as principais questões de seu trabalho como desdobramentos de sua condição de estrangeiro e de sua situação de andarilho pelo mundo.

Douglas Fogle não considera Alys como um pintor do modo tradicional que costumamos conhecer, mas como um artista que não poderia ser necessariamente considerado um pintor. Uma postura muito semelhante com a de artistas que podem utilizar a fotografia e não se considerarem fotógrafos. Sendo assim, Alys utilizaria a pintura apenas como um meio para elaborar uma complexa rede visual.

Um aspecto importante a ser destacado sobre Francis Alys seria a conexão que ele faz de todo o processo criativo, reunindo a pintura, o desenho, o vídeo e os demais procedimentos da ação em publicações, que passam a constituir um documentário do processo e por consequência passam a representar a unidade da obra. Uma vivência do trabalho como uma forma consciente de produção de um conhecimento a ser compartilhado

A pintura de Alys tem uma participação muito específica em sua obra que é mais conhecida pelos vídeos e ações. Entretanto, seu olhar de pintor tem uma presença direta em muitos de seus trabalhos, notada no enquadramento fotográfico de seus passeios

performáticos (Fig. 79), nos quais o corte de sua imagem se assemelha muito com o enquadramento de pinturas suas em que os indivíduos anônimos aparecem caminhando, tendo a figura cortada na altura da cintura ou mostrada de costas (Fig. 80).

Um exemplo da participação da pintura no processo de Francis Alys e exemplificação da ideia da Pintura como um esboço, é a obra intitulada *A Fé Move Montanhas* (Fig. 77) em que a pintura funciona como a síntese imagética de uma ação artística colaborativa que posteriormente foi realizada com mesmo nome (Fig. 78).



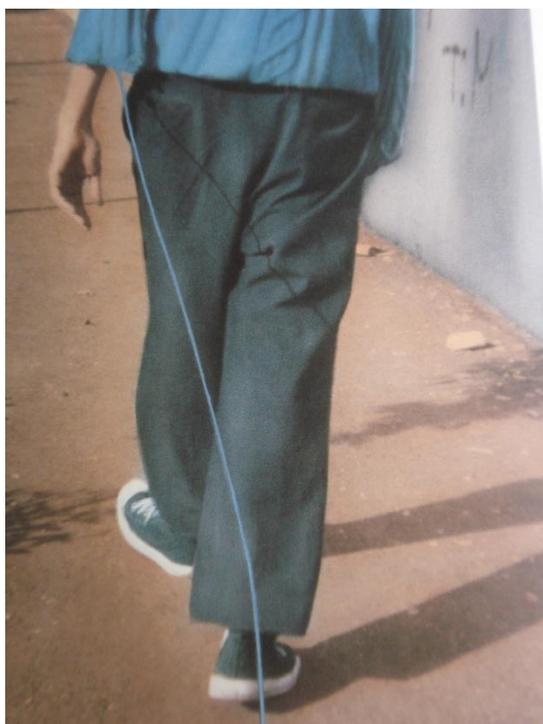
78 - Francis Alys, 2002.

Francis Alys utiliza a linguagem pictórica com um forte caráter conceitual e explora questões muito específicas do meio. Suas telas quase sempre são realizadas a óleo adensadas com cera de abelha em formatos pequenos e sua aparência formal apresenta uma visível afinidade com as imagens da cultura popular mexicana, os ex-votos e uma simplicidade e clima pictórico próximo ao das pinturas de Magritte.

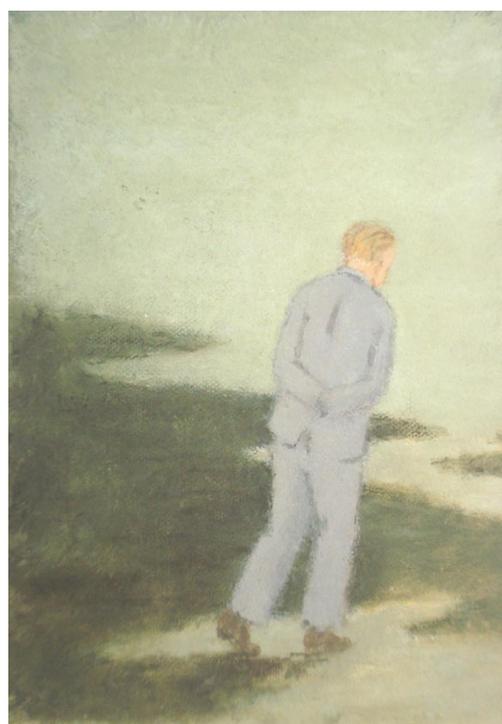
Apesar de muitas de suas pinturas representarem o início de uma fase do trabalho que posteriormente se desdobrará em uma ação ou em um vídeo, muitas destas obras não se resumem a esse papel, podendo ter autonomia e promover consistentes discussões acerca dos fundamentos da linguagem pictórica.

O trabalho intitulado *Déjà vu* (Fig. 81 e 82) ocorre por meio da realização por Francis Alys de duas pinturas muito semelhantes com sutis alterações e inversões. A efetivação do trabalho ocorre quando Alys propositalmente distribui as pinturas em pontos distintos do espaço de exposição. Com o intuito de propor uma experiência análoga a de um *Déjà Vu*, no qual temos um sentimento ou sensação de já termos visto uma determinada imagem. A distribuição das duas pinturas em pontos distanciados e sem o aviso da duplicidade da obra causam ao espectador uma sensação de imagem remanescente.

Outro importante trabalho em pintura de Francis Alys seria a ação proposta (Fig. 83 e 84) para reprodução de uma determinada pintura na qual Alys, por meio de uma rede de artesãos e pintores comerciais da região, terceiriza a reprodução da imagem pintada original. A pintura feita por ele é reproduzida por um artesão designado, que reproduz a mesma obra a partir da segunda reprodução e a repassa para outros artesões que tem como modelo sempre a última reprodução realizada, e assim é criada uma ampla rede na qual a pintura original é relida e seriada indiretamente por meio de um processo que envolve diferentes mãos. O conjunto de pinturas produzidas pela rede representa a unidade da obra, que questiona de modo muito eficiente, a reprodutibilidade da pintura, assim como a colaboração e a transferência do trabalho artesanal, como importantes questões da pintura contemporânea.



79 - Francis Alys,



80 - Francis Alys,



81 - Francis Alys, 2003.



82 - Francis Alys, 2003.



83 - Francis Alys, 1994.



84- Francis Alys, 1993 – 1997.

2.11 Pintura/ Proposição/ Estética Relacional – Sobre a Obra de Chen Shaofeng.



85 - Chen Shaofeng, 1998.

A obra de Chen Shaofeng representa outra importante vertente da pintura contemporânea. Sua obra demonstra como os artistas de forma eficiente vêm assimilando novas possibilidades de trabalhar com a pintura, explorando procedimentos que tem nas relações pessoais seu elemento norteador.

Relaciono a obra em pintura do artista chinês Chen Shaofeng ao conceito de Estética Relacional trabalhado pelo curador e crítico de arte francês Nicolas Bourriaud (1998), que de modo simplificado poderia ser descrito por uma modalidade de trabalhos constituídos pelas interações sociais entre artista e público. Este conceito formulado na década de 1990 para tratar da diversidade de trabalhos nos quais a proposição relacional fundamentava a obra, sempre esteve mais evidente em meios como a fotografia, o vídeo e a performance. A obra de Chen Shaofeng exemplificaria esse conceito em curso também na pintura.

Chen Shaofeng nasceu em 1961 na província de Shaanxi na China. Sua formação como artista se deu na Academia Central de Belas Artes de Pequim, cidade em que atualmente reside e trabalha.

O processo de trabalho de Chen Shaofeng pode ser descrito como uma extensa cadeia de interação social entre artista e público gerada por meio de uma proposição relacional em pintura.

Chen Shaofeng realiza uma produção de retratos de uma determinada comunidade ou grupo de pessoas e cria um procedimento de relação entre o artista e o retratado, no qual para cada retrato realizado por Chen, simultaneamente é produzido outro do artista, pelo participante retratado. Uma ação conjunta, na qual os papéis entre o artista e os modelos se invertem mutuamente. Após a finalização das pinturas, cada retrato que Chen realiza é diretamente unido com o respectivo retrato produzido pelo participante. Nas bordas das telas agrupadas constam informações de referência da pessoa que participou da ação e dados documentais como quando e onde os retratos foram realizados.



86 – Chen Shaofeng, 1998.



87 – Chen Shaofeng, 1998.

Ao fim da ação em um determinado grupo social, as telas duplas são instaladas como um grande memorial coletivo (Fig. 88 e 89). Essa ação repetida na obra de Chen Shaofeng é denominada de “Diálogos”. A repetição do procedimento pictórico traz importantes reflexões sobre a pintura como uma busca de identidade. Uma busca infinita e construída pela relação artista - espectador. A rede criada por Chen mostra duplamente um retrato coletivo e um amplo auto-retrato ou retrato indireto do artista. A ação ainda reflete questões próprias ao meio pictórico, pois é posta também em discussão o *status* do artista e a transferência ou terceirização do ato pictórico.

Com relação aos aspectos formais, a pintura de Chen Shaofeng tem uma aparência muito simplificada e sem muitos recursos técnicos ou experimentais. Uma representação naturalista de fácil compreensão e um estilo pictórico funcional à proposição.

Quando observamos as duas pinturas lado a lado, percebemos instantaneamente qual foi o retrato realizado por Chen e qual foi o retrato realizado pelo participante, devido ao grau técnico e à repetição estilística.

O embate entre as duas formas de representação é um elemento constante na visualização da obra de Chen Shaofeng. Nossa tentativa como espectadores de reunir as diversas representações produzidas de Chen pelos participantes e de tentar compor uma imagem única e compreensível do artista é mais instigante do que a contemplação da beleza da pintura de Chen.

Assim o aspecto formal da pintura no processo de Chen se torna um elemento secundário do trabalho, diante dos questionamentos e considerações que a proposição relacional instaura.



88 – Chen Shaofeng, 1998. Diálogos com os camponeses da Vila Tiangongsi.



89 – Chen Shaofeng, 2004. Diálogos com o povo de São Paulo.

2.12 Pintura/ Coletivos – Sobre a Obra de Mutean & Rosenblum



90 - Mutean & Rosenblum, 2003.

Essa categoria é representada por um crescente grupo de artistas, dentre os quais poderia citar além de Mutean & Rosenblum (colaboração iniciada em 1992), o Grupo Irwin (Eslovênia fundado em 1983) e a dupla formada em 1994 por Vladimir Dubossarsky (Rússia 1964-) e Alexander Vinogradov (Rússia 1963-).

Vale acrescentar ainda, a partir da minha experiência como docente nas duas escolas de nível superior em Artes de Belo Horizonte, a verificação de um crescente interesse por parte dos alunos por processos colaborativos e pela formação de coletivos de pintura.

Essa demanda vai ao encontro de aspectos muito específicos da linguagem pictórica que é a divisão do trabalho e a abdicção do estilo pessoal como uma prerrogativa indispensável da pintura. O coletivo é um fenômeno, entretanto já muito comum na arte contemporânea no campo das ações e em outras linguagens. Embora se analisarmos

contextos precedentes da história da arte, encontraremos nas corporações de ofício um mecanismo semelhante também em pintura.

Uma diferenciação deve ser feita entre os coletivos contemporâneos, às corporações de ofício do passado e mesmo com relação à terceirização do trabalho manual, prática muito usual em procedimentos contemporâneos. Nos coletivos contemporâneos e nas parcerias colaborativas em pintura geralmente não há a predominância da figura de um artista a frente do grupo ou que domine a autoria da obra. As ações são determinadas em função de uma postura comum, que normalmente estabelece uma identidade estilística independente à dos artistas fora do grupo, levando em consideração os focos de ação.

Mutean & Rosenblum é uma dupla que trabalha em colaboração desde 1992, composta por dois artistas. Markus Mutean que nasceu em Graz na Áustria em 1962 e Adi Rosenblum que nasceu em Haifa em Israel também em 1962. Atualmente vivem e trabalham em Viena e Londres.

O trabalho dos dois artistas ocorre na pintura, no desenho, na fotografia e no vídeo, sendo que a fotografia e o vídeo têm um papel secundário na colaboração, muitas vezes direcionado à produção do material imagético que eles utilizaram nas pinturas e nos desenhos.

Suas pinturas e desenhos são figurativos e representam jovens solitários e grupos de jovens em situações cotidianas diversas. As características plásticas das pinturas se assemelham a aquarelas destinadas à ilustração. As pinturas são realizadas com tinta acrílica aplicadas com pinceladas bem diluídas, deixando o desenho de construção em muitos trabalhos aparente.

Os trabalhos de Mutean & Rosenblum são produzidos por meio de uma representação naturalista, porém não forçados a nenhum virtuosismo clássico e aparentam uma sutil desconstrução. A composição das pinturas busca caracterizar padrões de páginas de livros ilustradas. A imagem em geral é delimitada por uma margem branca e sob a qual são escritas frases que participam da leitura da obra, sendo um dos principais elementos que identificam seus trabalhos.

A temática das pinturas se dirige a considerações sobre o esvaziamento dos valores da vida contemporânea. Eles representam jovens característicos de uma cultura globalizada

capitalista e apresentam frases que não necessariamente ilustram ou narram às imagens, mas que constroem de forma poética considerações sobre o universo social do grupo.

Segundo Dominic Molon (2002), curadora do Museu de Arte Contemporânea de Chicago e responsável pelo texto de apresentação de Mutean & Rosenblum no livro *Vitamim P*, a utilização do jovem como tema de trabalho está diretamente ligada aos múltiplos dilemas decorrentes dessa fase específica da vida. Os jovens das sociedades capitalistas vivem imersos em todo o tipo de questionamento, enfrentando o constante peso de acertar ou errar nas suas escolhas e posturas. Um paradoxo entre participar ou se distanciar do sistema para a busca da identidade pessoal, valor muito agredido pela coletividade dos grupos.

As obras de Mutean & Rosenblum situam-se num frustrado relacionamento entre inocência e experiência e nos falam dos desejos dos jovens em transcender as limitações da idade e transpor as barreiras de aceitação pessoal. As pinturas fazem um jogo eficiente entre imagem e texto e nos colocam acerca de uma contemplação existencial.



91 - Mutean & Rosenblum, 2002.



92 - Mutean & Rosenblum, 2002.

2.13 Pintura/ Animação/ Imagem gráfica – Sobre a Obra de Takashi Murakami



93 - Takashi Murakami, 2001.

Essa divisão representa uma vertente da pintura contemporânea influenciada pelo universo dos quadrinhos, da animação e da imagem gráfica. Poderia citar nesse grupo, além de Takashi Murakami, outras importantes referências como os artistas Yoshitomo Nara (Japão 1959-), Tor-Magnus Lundebj (Noruega 1966-), Inka Essenhigh (EUA 1969-) e Haluk Akakçe (Turquia 1970).

Takashi Murakami nasceu em Tóquio em 1962. Sua formação como artista se deu na Escola de Belas Artes da Universidade Nacional de Tóquio. Sua pesquisa no doutorado foi focada no *Nihonga*, um estilo do século XIX caracterizado por uma pintura que misturava estilos tradicionais japoneses sob a influência de técnicas realistas da pintura ocidental como perspectiva. Posteriormente se envolveu com a cultura *Okatu*, um termo designado para denominar a comunidade de fãs da cultura do anime, do mangá e dos videogames, que ele considerava mais representativo na cultura contemporânea japonesa. Sua obra se situa na produção artística japonesa recente, na qual os artistas se formam, desde o fim da segunda guerra, entre a influência de três culturas. A influência da cultura européia, da cultura americana e da forte tradição da cultura japonesa.

Murakami tem um sólido engajamento com as questões da arte, sendo mestre e doutor pela Universidade Nacional de Artes e Música de Tóquio. Ele é ainda é um dos idealizadores do movimento estético *Suplerflat* que se posiciona criticamente sobre a relação das artes plásticas com o mundo dos animes e dos mangás.

Murakami fez parte do primeiro grupo de artistas que perceberam no Japão moderno a imensa compactação cultural que vem se dando ao longo do tempo, rompendo as relações entre a arte da galeria e a cultura de massa.

A obra de Murakami poderia permitir uma forte relação com a Arte Pop americana, sendo que seu processo é operado de modo especialmente semelhante ao de Andy Warhol. Murakami coordena uma estrutura parecida com a *factory*, na qual seu trabalho é inserido nos meios culturais de massa seguindo os mecanismos de uma empresa. Assim, Murakami confunde os limites entre alta e baixa arte. Sua obra se realiza em pinturas, esculturas, instalações e também em estampas e objetos industrializados e comercializados por grandes marcas. Ele ocupa desde os espaços institucionais da arte, a espaços públicos e espaços comerciais.

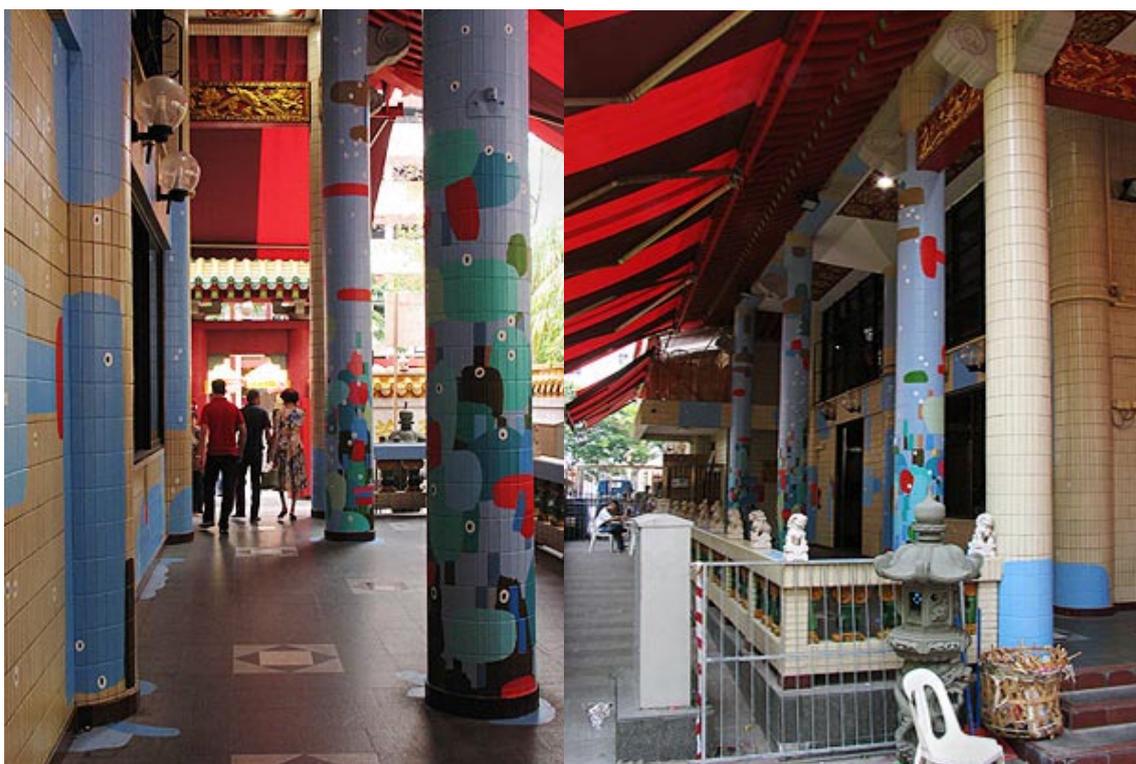
A aparência de suas pinturas remete à simplicidade plástica das imagens gráficas, sendo ricas em cores e tendo uma superfície pictórica bem fina e quase sempre chapada. Entretanto, apesar das cores leves e da semelhança imediata com as imagens dos personagens dos animes e mangás, suas formas tem um peso e certa crueldade implícita.

As pinturas de Murakami apresentam elementos recorrentes como flores com rostos esquemáticos, personagens estranhamente híbridos e esferas com muitos olhos e dentes afiados. Murakami cria uma estética muito particular com essas criaturas. A tensão oculta nos seus trabalhos pode passar despercebida ao primeiro olhar, diluída em meio ao lirismo das formas familiares e da profusão das cores.



94 - Takashi Murakami em parceria com a marca Louis Vuitton.

2.14 Pintura / Arte Urbana – Sobre a Obra de Frederico Herrero.



95 – Federico Herrero, 2006.

Federico Herrero é aqui utilizado como representante de uma vertente da pintura contemporânea que utiliza o espaço urbano como suporte de trabalho. Uma categoria cada vez mais presente na pintura atual, tendo sido muito fortalecida desde a década de 1980, quando Basquiat (EUA 1960-1988) levou para a galeria a arte das ruas.

Poderíamos perceber na pintura urbana um extenso precedente se considerarmos toda a história de pintura mural e mesmo se considerarmos os grafites urbanos como um sintoma crescente da ocupação pictórica nas cidades. A pintura construída diretamente na paisagem urbana poderia incluir ainda, toda a história da pintura rupestre, assim como poderia incluir a sutil fronteira da pichação com o grafite.

Entretanto, o que determinaria o presente grupo seria uma ação pictórica consciente e participante tanto do circuito institucional da arte contemporânea como nas intervenções urbanas. Uma vertente de artistas que ao trabalharem no ambiente urbano expandem as questões do meio pictórico para o espaço coletivo, onde as relações pessoais são construídas. A fusão gerada pela ligação destes dois universos levaria a uma nova

concepção para o que poderíamos entender por uma obra realista. Uma imagem pintada contaminada, que se tornaria parte concreta da cidade e da vida, exigindo uma percepção diferente da possibilitada pelo ambiente idealizável do cubo branco, que pode dar ao artista o controle das condições para contemplação da imagem.

Essa forma de atuação também poderia ser exemplificada pela dupla de grafiteiros paulistas, conhecida como “Os Gêmeos”, formada pelos irmãos Otávio e Gustavo Pandolfo (Brasil 1974-), que tem uma carreira internacional consolidada, tanto no trabalho voltado ao meio institucional da arte, como nas intervenções urbanas.

Federico Herrero nasceu na cidade de *San José* em Costa Rica em 1978, onde atualmente vive e trabalha. Estudou arquitetura durante o ano de 1996 na Universidade de Veritas em Costa Rica e pintura nos anos de 1997 e 1998 no Instituto Pratt de Nova York. Em 2001 foi premiado como melhor artista jovem da 49^a Bienal de Veneza.

A pintura é o principal meio de trabalho para Federico Herrero, porém ele atua em duas frentes relacionadas. A primeira frente ligada à produção no atelier e voltada aos espaços institucionais, para os quais realiza pinturas de forma tradicional e pinturas que transcendem as bordas do plano pictórico constituindo instalações. A segunda frente de seu trabalho se dá pelas intervenções urbanas que Federico Herrero realiza em diversos locais. Suas ações transportam para os prédios, muros e cantos do espaço urbano elementos de suas pinturas em tela e instalações.

A temática do seu trabalho em geral é bem simplificada. Suas pinturas são emocionalmente carregadas, deixando transparecer insinuações de formas de criaturas e animais próximos à abstração, compostas por áreas ritmadas de cores puras. Uma espécie de colcha de retalhos coloridos que desafia a bidimensionalidade do suporte pictórico, ocupando espaços do ambiente de exposição e criando ruídos por entre as estruturas arquitetônicas. Uma obra que nos coloca em dúvida de estarmos diante de uma construção meticulosamente projetada ou totalmente improvisada.

Embora os trabalhos de Federico Herrero construídos nos atelier tenham uma elaboração aparente, suas obras urbanas caminham para uma economia de composição cada vez mais sutil e efêmera. Suas obras urbanas recentes se instauram dentro da sensível fronteira entre arte e vida.



96 - Federico Herrero, 2006.



97 - Federico Herrero, 2007.



98 - Federico Herrero, 2007.



99 - Federico Herrero, 2001.

PARTE II

Capítulo 3

Pesquisa Plástica

A Casa como Poética.

3.1 Fundamentos do Processo.

O presente texto descreve o processo de criação da instalação A CASA, uma pesquisa em pintura que desenvolvo desde 2005, e a qual foi apresentada em cinco montagens sequenciais. O projeto teve início a partir do estudo do livro Pós- Produção, de Nicolas Bourriaud (2001), como trabalho final de uma disciplina do mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

O termo pós-produção já vinha sendo utilizado há algum tempo na área específica da televisão e do vídeo. Entretanto, Nicolas Bourriaud se apropria do termo pós-produção e expande sua relação para o contexto da arte contemporânea com o intuito de interpretar um fenômeno do começo da década de 1990, quando um número crescente de artistas passou a utilizar-se de obras e outros produtos culturais pré-existentes em seus processos criativos.

De acordo com Nicolas Bourriaud os artistas passaram a inserir no próprio trabalho obras e imagens realizadas por outros artistas, abolindo distinções tradicionais como produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e trabalho artesanal. A matéria que passaram a manipular não seria mais matéria bruta, mas objetos e questões já circulantes no mercado cultural. Bourriaud percebe uma rede de comunicação na arte contemporânea, na qual artistas re-programam obras existentes, habitam estilos e formas históricas e fazem uso dos meios de comunicação em massa, utilizando a sociedade como um repertório de formas.

Bourriaud identifica esse processo como decorrente da multiplicação da oferta cultural e também pela inclusão, no mundo da arte, de formas, materiais e meios tecnológicos até então ignorados ou depreciados. O autor faz uma abordagem aprofundada da pós-produção em seu livro e realiza uma ampla exemplificação a partir da obra de diversos artistas que trabalham segundo o conceito que ele formula.

A partir do estudo de Bourriaud o trabalho final da disciplina solicitava a elaboração, por parte dos alunos, de um projeto de trabalho plástico que fosse pensado a partir das

reflexões do curso. Neste contexto foi elaborada a proposta da instalação *A casa* que posteriormente foi realizada em montagens e desdobramentos sequenciais.

Meu projeto plástico previa a construção de um espaço, elaborado a partir da organização estrutural de uma casa, que como tema, representava uma metáfora da identidade do autor. A instalação proposta pretendia discutir procedimentos identificados na arte contemporânea por Nicolas Bourriaud, como pós-produção entre outras questões relacionadas ao meu processo com a pintura.

Realizei como fase inicial da elaboração do trabalho plástico, um estudo teórico no sentido de ampliar o conceito de pós-produção de Bourriaud para o campo da pintura, o qual Bourriaud não aborda diretamente em seu livro. Identifiquei então, duas hipóteses de transposição desse conceito. A identificação dessas duas possibilidades serviria apenas didaticamente para formulação de estratégias para o trabalho plástico, uma vez que os limites não se estabelecem nitidamente na prática ou nas considerações de Bourriaud.

1 - Procedimentos acerca da linguagem pictórica que ultrapassam o meio tradicional.

Na primeira hipótese a analogia com o conceito de pós-produção de Bourriaud se relacionaria ao uso de materiais pré-existentes ou a terceirização do trabalho manual em obras que tratam das questões da linguagem pictórica em outros meios, considerando a pintura em campo ampliado.

Esta hipótese, em alguns casos, estaria relacionada a trabalhos descritos como metapintura, abordados no capítulo 2.9 desta dissertação no estudo da obra de Ângela De La Cruz.

Cito ainda como exemplo desta hipótese três trabalhos:

* A Instalação deovelos de lã coloridos de Cristiano Rennó (Brasil 1963- / Fig. 100), realizada no Museu de Arte da Pampulha e na Galeria Gesto Gráfico em Belo Horizonte em 2003, que remetia o espectador à experiência pictórica de imersão na cor e na matéria pictórica.

* O manto de retalhos coloridos de Andréa Lanna (Brasil 1957- /Fig.101), apresentado em 2001 numa coletiva na Galeria Celma Albuquerque em Belo Horizonte, que tornou palpável o plano pictórico permitindo a experiência tátil.

* As Famílias de Patrícia Franca (Brasil 1958- / Fig.102), obras constituídas pelo agrupamento de telas enroladas, que remetiam às discussões do meio pictórico e ao caráter objetual da pintura, apresentadas em 1994 no Rio de Janeiro.



100 - Cristiano Rennó, 2003.



101 - Andréa Lanna, 2001.



102 - Patrícia Franca, 1994.

Nos três casos citados, os elementos que relacionam os trabalhos à linguagem pictórica, são pré-existent e têm funcionalidades que habitualmente não se aplicam a realização de pinturas ou obras de arte em geral. Osovelos de lã são apropriados de sua conhecida aplicação de produzir tecidos, contextualizados no trabalho como elemento que permitiria ao espectador interagir e adentrar à pintura, fazendo parte dela. A produção do manto de retalhos é terceirizada e o tapete de retalhos, é objeto de artesanato culturalmente já conhecido. As Famílias de Patrícia Franca são compostas por telas desmontadas dos *chassis*, carregadas de valor simbólico, o qual a artista se apropria em seu trabalho, exatamente por já terem sido antes pinturas ou remeterem a

isso. Deste modo a ação da artista se deu na fase de elaboração conceitual da proposta e na montagem do trabalho. Nos casos apresentados o trabalho manual ou os materiais tradicionais do meio pictórico foram trocados pelo trabalho terceirizado e pelos materiais pré-fabricados.

2 - Procedimentos no meio pictórico tradicional que utilizam produtos culturais pré-existentes.

Na segunda hipótese de pós-produção na pintura, estão relacionados os processos realizados, em sua maioria, no meio tradicional da pintura e que se utilizam de imagens e obras de artes pré-existentes. Essa vertente estaria ligada a prática da citação, da releitura e da apropriação.

Cito como exemplo desta categoria três trabalhos:

* A instalação *Fabiola* de Francis Alys (Bélgica 1959- / Fig. 103 e 104) foi construída a partir de uma coleção realizada pelo artista ao longo de duas décadas de 300 cópias e versões da pintura original *Sainte Fabiola* do pintor francês Jean-Jacques Henner (França 1829-1905). A pintura original do século XIX foi perdida e só podemos ter acesso a ela por meio das centenas de releituras existentes.

* Outro exemplo seriam as pinturas de Sarah Morris (EUA 1967- / Fig. 59), produzidas a partir de fotografias de fachadas de grandes sedes de empresas multinacionais para criar imagens que formalmente se aproximam de uma abstração geométrica. As imagens nas quais o processo se baseia, entretanto, são pré-existentes e utilizadas conscientemente pela artista como um elemento conceitual. O produto final de Sarah se apropria formalmente de um estilo pictórico histórico unicamente pelo viés estético, uma vez que as características e discussões originais do estilo histórico são banalizadas.

* Adriana Varejão (Brasil 1964- / Fig. 105 e 106) no trabalho *Reflexo de Sonhos no Sonho de Outro Espelho*, constrói uma instalação com 21 pinturas que representam imagens refletidas em espelhos do corpo esquadrejado de Tiradentes, ao modo como foi retratado na pintura de Pedro Américo. O trabalho remete ao esquadrejamento de Tiradentes, mas primeiramente, à pintura original, estabelecendo forte diálogo com este trabalho.



103 - Releitura anônima de Santa Fabíola.



104 - Francis Alys, 2008.



105 - Adriana Varejão, 1998.



106 - Adriana Varejão, 1998.

Após a determinação de possibilidades nas quais o conceito de pós-produção poderia ser percebido na pintura, passei ao momento de buscar estabelecer no meu trabalho plástico as formas como esses mecanismos poderiam ser tratados.

Já vinha desenvolvendo uma pesquisa em pintura que poderia ser vista também sob o conceito de pós-produção. Esta série de trabalhos anteriores ao trabalho *A Casa*, foi intitulada como *A cidade*, tendo sido realizada durante os anos de 2003 e 2004, como projeto de conclusão da habilitação em pintura.

O trabalho *A Cidade* era composto por uma série de pinturas que propunham uma reflexão acerca do espaço urbano. A reunião da série compunha uma instalação na qual o acúmulo das pinturas distribuídas no espaço expositivo configurava uma cidade simbólica, por onde espectador poderia caminhar.

As pinturas representavam uma cidade sob uma visão topográfica e o processo de construção dos trabalhos partia de desenhos de fotografias aéreas acessadas pelo *Google Earth* e de desenhos feitos através do jogo de computador *Sim City*, no qual se visualiza a cidade sob um ângulo semelhante ao que utilizava em meus trabalhos.

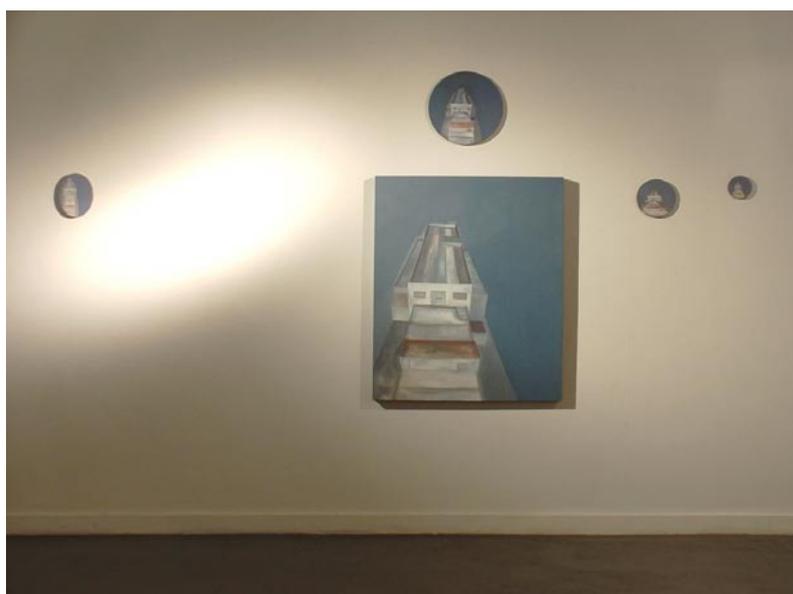
Em seguida à realização dos desenhos, a imagem original era descartada e a realização do processo de pintura se iniciava. Apenas o desenho da estrutura espacial das imagens era aproveitado, e mesmo assim adaptados e modificadas em favor do conjunto da série. As cores e demais aspectos do trabalho eram determinados na fase de execução artesanal e não a partir das referências originais. O processo, portanto, misturava imagens fotográficas apropriadas de cidades reais com imagens de cidades fictícias, existentes apenas no espaço gráfico.

A realização das pinturas, condicionada à composição original das imagens aéreas juntamente com uma paleta de cores muito restrita, trazia para as pinturas unidade visual e ampliavam o aspecto simbólico da cidade representada. As pinturas progressivamente desconstruíam a organização espacial da imagem original, assim como os excessos visuais e a perspectiva, simplificando o espaço urbano em recortes, e tornando perceptível apenas na sua unidade básica, a casa.

O trabalho *A cidade* já enunciava indícios de procedimentos que iriam se repetir em meu processo criativo, como a configuração de séries temáticas, o pensamento das pinturas como parte integrante de instalações e a determinação do aspecto formal e estilístico da pintura em função do assunto, sendo sempre que possível determinadas nos projetos iniciais.



107 - Trabalhos da série A Cidade. Acrílica s/ tela 2003



108 – Instalação A Cidade, Galeria da Escola de Belas Artes, 2003.

Embora, o trabalho *A cidade* na fase de realização das pinturas se distanciasse das imagens originais, este trabalho conceitualmente permanecia relacionado a elas. Analisando os aspectos tratados por Bourriaud e o procedimento de construção da série, percebi a pós-produção como um conceito naturalmente inserido no processo de trabalho contemporâneo, como uma consequência natural dos recursos tecnológicos disponíveis e da abundância da informação.

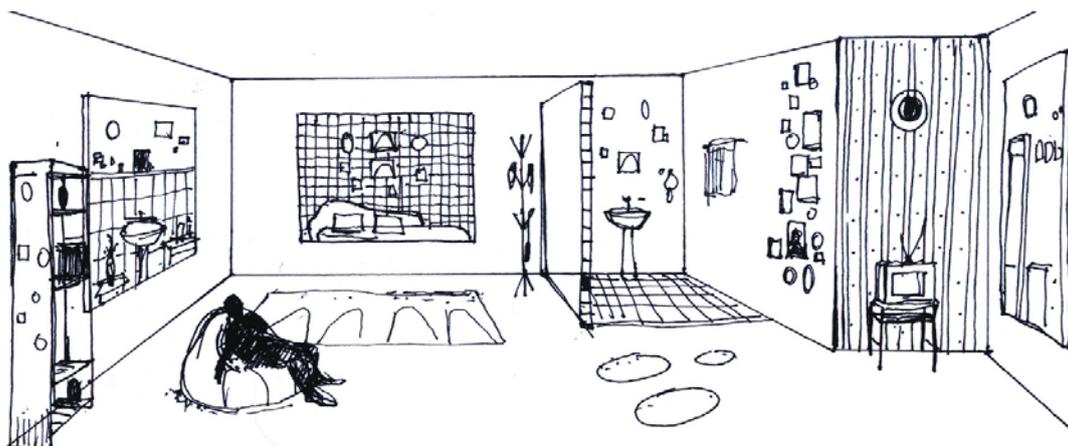
Mesmo tendo feito ocasionalmente alguns desenhos para a série *A Cidade* a partir da observação direta da paisagem, os desenhos produzidos pelo computador se mostraram mais adequados ao processo de produção das pinturas. O olhar fotográfico, característico da imagem técnica, estava mais impregnado na minha percepção visual do que seria a cidade vista de cima, do que os trabalhos feitos por meio de desenhos de observação, que deixavam transparecer uma visão autoral afetada pelo tempo real e pela contaminação da paisagem desenhada ou pintada.

Diante das considerações feitas, a possibilidade de estender o termo pós-produção para o campo da pintura representaria apenas uma constatação sobre como os procedimentos pictóricos contemporâneos ocorreriam. Porém, uma observação deve ser feita em relação ao que poderíamos considerar como pós-produção em pintura, tendo consciência que esse conceito se aplicaria principalmente à fase de projeto, elaboração conceitual e técnica do trabalho, uma vez que o ato pictórico ainda envolveria o artista diretamente na produção da obra.

Em meu trabalho *A Cidade*, a pós-produção ocorre por meio do conjunto de procedimentos utilizados na elaboração da poética e nos projetos para as pinturas. No trabalho seguinte *A Casa*, a pós-produção ainda poderia ser percebida na construção física dos constituintes da instalação, que utiliza objetos pré-existentes e terceiriza a produção de móveis representados nas pinturas.

Os fundamentos do projeto para o trabalho *A casa* foram formulados com o intuito de propor reflexões sobre métodos contemporâneos em pintura, experimentando conscientemente alguns dos procedimentos citados por Nicolas Bourriaud. A proposta aproveita o espaço simbólico da casa como um elemento aglutinador de experimentações e questões diversas.

3.2 Projeto A Casa - 2005 e 2007.



109 - A Casa. Projeto de instalação. Executado pela primeira vez em outubro de 2005 na Galeria de Arte da Copasa em Belo Horizonte.



110 - Quarta montagem realizada em outubro de 2007 no Paço das Artes em São Paulo.

O projeto *A Casa*, foi apresentado em cinco montagens, sendo que a primeira foi realizada em 2005. Trata-se, entretanto, de um trabalho processual, no qual cada montagem apresentou um desdobramento distinto acerca do assunto. Um procedimento ainda não realizado está também relatado nesta dissertação visando permitir o entendimento do conjunto da pesquisa e a compreensão do modo como meu processo criativo vem se dando até o momento.

A primeira montagem do projeto, *A Casa*, foi constituída por uma série de pinturas figurativas em grande formato que representavam interiores de ambientes domésticos compostos por elementos apropriados de projetos decoração, referências de obras de arte e auto-retratos nas paredes. Na montagem da instalação foram agregados às pinturas, objetos e móveis reais para composição de uma casa fictícia.

No trabalho *A casa*, o espaço interior serviria como pretexto para todo o tipo de especulação acerca da origem e autoria da imagem, assim como um espaço metafórico para abordar todos meus demais questionamentos artísticos. A Casa, portanto seria uma proposição de um auto-retrato expandido para o espaço. Se no âmbito da cidade o que se discutiu foi o coletivo, o indivíduo interagindo e alterando o espaço onde as relações interpessoais são travadas, na casa o que se discute é o íntimo do indivíduo em seu espaço de propriedade, que representaria na escala da cidade o próprio corpo.

A construção de uma casa é assim como a de uma cidade temporal, pressupondo a manutenção contínua ao longo do tempo. Cabe ao morador a inclusão de novos objetos e elementos de sua necessidade, assim como a função de excluir o desnecessário. Cabe a função de organizador, colecionador e arquivista. A casa, portanto, acompanha as transformações do dono, sendo como ele, um ser inacabado e vivo. A construção de uma casa pressupõe a construção de um espaço de idealização e apropriação, onde o indivíduo aglomera seu universo de desejos e referências. Sob esse ponto de vista, os elementos que o sujeito escolheria para fazer parte do universo de sua casa lhe pertenceriam.

Pretende-se com o trabalho *A Casa*, propor ao espectador a experiência de adentrar a um espaço privado alheio, demarcado por retratos, auto-retratos e espelhos espalhados pelas paredes. Ao mesmo tempo, pelos múltiplos reconhecimentos que a casa abriga, este espectador é chamado a evocar sua carga de memória e vivência, para também projetar e reviver as casas do passado. Gaston Bachelard (1884-1962), na *Poética do Espaço* (1957), descreve a casa como algo fechado, um invólucro com o poder de guardar lembranças e devaneios, conservando referências e impedindo que o ser humano se torne um ser disperso. A casa se transformaria em um corpo para a alma, um corpo para o corpo.

A primeira montagem do trabalho *A Casa* buscou construir um espaço de consumo e também um espaço de produção, onde o autor se reconheceria previamente como um consumidor, que customiza os produtos que compra, adaptando-os a sua personalidade e a sua necessidade. Um consumidor potencialmente subversivo pelas apropriações que realiza, objetivando levar o espectador a um itinerário no qual seria possível fruir seu repertório de imagens e memórias. A casa seria o espaço simbólico, no qual o uso e a apropriação de todo o tipo de produto cultural estaria disponível e permitido.



111 - Quarto de Rosângela, Acrílica s/tela, 170 x 155 cm 2005



112 - Imagem da montagem, 2005.

Outro ponto a ser observado aqui, além da pós-produção, se refere ao processo de construção da instalação e aos desdobramentos realizados nas montagens seguintes. Um

processo acumulativo que fez da pesquisa um exercício de metapintura, propondo reflexões em cada mostra sobre o meio pictórico por ângulos e questionamentos específicos.

Os primeiros projetos para o trabalho *A casa*, já descreviam a composição das pinturas e a utilização dos objetos e móveis reais para composição de uma instalação. A fase inicial do trabalho plástico se deu com o planejamento das pinturas seguindo a organização espacial de uma casa. Cada pintura representaria um ambiente doméstico específico. O desenho do projeto das pinturas partia de uma seleção em revistas de *designer* de imagens de móveis e objetos para o ambiente. Em seguida eram escolhidas as obras de artes que seriam incluídas nas pinturas e sua forma de adaptação à composição. Algumas pinturas apresentavam um artista de forma mais presente que passava a dar título aos trabalhos, como *Quarto de Rosângela* (Fig.111), *Quarto de Anette*, entre outros.

A escolha dos artistas, das obras e dos elementos que são incluídos nas pinturas tem uma motivação afetiva, estabelecida na sua maioria a partir de questões pessoais. Estas relações íntimas, entretanto, não são narradas ou abordadas diretamente nos trabalhos, mas por meio de uma construção simbólica que serviria apenas como motivação para a composição dos trabalhos. Embora este aspecto da pesquisa relate uma significativa importância do contexto pessoal do autor na obra e admitidamente sob este aspecto tenha alguma função ou resultado no campo pessoal, o caráter autobiográfico, entretanto pretende se revelar ao público apenas em um nível subjetivo, permitindo uma leitura distanciada, universal e aberta da obra.

Posteriormente à conclusão das pinturas ocorria a fase de construção dos elementos tridimensionais da obra: os objetos e os móveis. Esta parte se dava com uma pesquisa em lojas de móveis usados de utensílios semelhantes aos desenhados nos projetos. Em alguns casos específicos um determinado elemento precisava ser construído, pois o projeto em desenho era sempre prévio e determinante à pintura.

Esses dois estágios do trabalho me colocaram em um processo que não havia sido previsto no projeto inicial da instalação, que seria a vivência real da experiência de montagem e construção de uma casa, passando por uma dinâmica análoga a de uma pessoa que idealiza este espaço. As outras fases seguintes da construção da instalação também remetiam a essa dinâmica, como a escolha do espaço expositivo como a procura do local da morada e o transporte e montagem da instalação, que exigiu estrutura e envolvimento bem parecidos como a situação que seria vivenciada na vida cotidiana.

Em uma montagem experimental de um ambiente da instalação, anterior à versão completa da Copasa, realizada na Galeria da Escola de Belas Artes em 2005, no contexto de uma mostra de formandos, os objetos foram inicialmente apresentados com suas cores naturais. Logo após a abertura da mostra um problema se evidenciava na relação da imagem pintada com os objetos tridimensionais. Esse problema se dava, pois a visualização da pintura parecia ser muito prejudicada pelas interferências das cores e da volumetria dos objetos e móveis da instalação.

A insatisfação com o resultado que só foi percebido após a execução da montagem me levou à primeira intervenção no trabalho com a cobertura dos elementos tridimensionais da instalação com tinta cinza. Esse processo ocorrido logo após os dois primeiros dias da mostra trouxe acidentalmente para a pesquisa seu primeiro desdobramento. A neutralização dos objetos com tinta cinza resolveu o problema entre os elementos bidimensionais e tridimensionais do trabalho e potencializou as relações que podíamos perceber entre os dois campos, propondo uma reflexão específica acerca do meio pictórico. Com a interferência realizada no trabalho se estabelecia dois planos muito claros entre a imagem pintada e os objetos tridimensionais. A pintura parecia estar de certo modo, mais próxima ao que comumente chamamos de realidade do que os objetos apagados pela neutralidade do cinza. Os elementos recobertos de tinta adquiriram, apesar de sua volumetria real, uma plasticidade próxima à das pinturas. Além desse aspecto, essa primeira experiência de montagem se apresentou de forma bem particular, pois permitiu ao espectador acompanhar os dois estágios do trabalho e refletir sobre a ação de um ponto de vista privilegiado. Ainda trouxe para a pesquisa a possibilidade de

alteração e experimentação durante o período da mostra o que fez de cada instalação um trabalho em processo.



113 - Galeria da Escola de Belas Artes da UFMG, 2005.

A primeira montagem geral da instalação ocorreu em 2005, na Galeria de Arte da Copasa em Belo Horizonte e partiu do estágio final da primeira experiência realizada. Na instalação completa optei ainda por pintar as paredes da galeria no mesmo tom de cinza dos objetos, tornando ainda mais evidente no trabalho a percepção do plano da pintura e dos elementos tridimensionais. Assim se criava com o trabalho um segundo nível de questionamentos não referentes apenas ao conceito de pós-produção, mas ligados a uma reflexão sobre o campo ampliado da pintura e suas características como linguagem.



114 - Galeria de Arte da Copasa, 2005.

Assim seguiram-se as outras montagens do trabalho que configuram ações específicas sobre as possibilidades de abordar questões do meio pictórico tendo como base o elemento simbólico da casa. A seguir constam os procedimentos sequentes realizados e o procedimento em andamento e planejamento.

3.3 Bar da Ana - 2006.



115 - Intervenção no Bar da Ana, 2006.

Após a realização da versão completa da casa, dois planos ficaram bem delimitados pelo trabalho: o campo bidimensional da pintura e o campo tridimensional das coisas que não são pintura. A partir destes dois campos a pesquisa me levava a perceber a pintura como um plano de ficção e o mundo exterior a ela como algo que habitualmente chamamos de realidade. Entretanto, este pensamento mostrou-se servir apenas no caso específico daquele trabalho e de outros nos quais o plano pictórico funcionaria como uma janela que simularia em seu interior a profundidade de um espaço em que poderiam constar pessoas, objetos, paisagens e todo tipo de representação. Seria um equívoco situar a pintura como uma imagem fora do campo da realidade e de criar uma definição problemática e simplista para o termo realidade. A imagem pictórica não poderia ser confundida com uma imagem virtual, como o reflexo que se apresenta no espelho, pois a imagem pictórica é uma imagem real.

Talvez pudéssemos apenas considerar o meio pictórico como um campo de possibilidades capaz de evidenciar desde a planaridade da cor a funcionar como um espaço potencialmente capaz de configurar ficticiamente a representação das coisas.

A intervenção no Bar da Ana se deu no sentido de propor uma reflexão sobre a exacerbação da pintura como meio.

O Bar da Ana foi uma intervenção realizada em um banheiro de um bar, dentro de um ciclo de intervenções realizadas por artistas em banheiros de bares da cidade de Belo Horizonte em 2006. O nome do trabalho se deve ao nome do bar em que foi realizado.

Meu trabalho propunha eliminar o distanciamento presente na primeira instalação entre as pinturas, os objetos e o espaço tridimensional, possibilitando ao espectador uma experiência de imersão pictórica.

O projeto partiu de uma reforma estrutural do banheiro de modo a evidenciar um choque entre o espaço do trabalho e o restante do bar, acentuando uma diferenciação entre os dois espaços e promovendo um estranhamento que seria experimentado pelo espectador ao circular pelos dois ambientes.

O Projeto foi elaborado de modo a criar um espaço dominado por uma identidade inventada para Ana. Os objetos e o tratamento estético da instalação foram baseados nas pinturas da primeira montagem da casa, buscando simular no espaço do banheiro a aparência física do meio pictórico.

Não havia mais um choque de uma pintura com as coisas ao seu redor, pois não existiam mais no trabalho as pinturas maiores que representavam partes dos ambientes. Todos os objetos do espaço foram pintados em cores diversas e conservavam aparente a plasticidade característica da tinta.

O percurso do espectador no trabalho era ainda demarcado por uma iluminação cromaticamente variada, que causava uma contaminação direta da cor no corpo do espectador, incluindo-o dentro da dimensão ampliada da pintura. Esta característica do trabalho propunha uma situação análoga à proposta pelas obras de Dan Flavin que utilizavam à experiência física da cor luz, como um valor intrínseco da pintura.

3.4 A Casa dos Espelhos - 2006.



116 - Instalação A Casa dos Espelhos, 2006.

A terceira montagem da pesquisa A Casa, se deu com a instalação A Casa dos Espelhos, realizada no ano de 2006. O trabalho foi iniciado durante um evento internacional de pintura promovido pelo CEIA, Centro de Experimentação e Informação em Arte, que teve a pintura como tema, sendo posteriormente apresentado na Galeria Celma Albuquerque.

A instalação foi elaborada durante o workshop prático do evento no período de um mês, que além da oficina, contou com um ciclo de palestras, exibição de filmes e conversas com artistas e críticos de arte convidados.

Este trabalho partiu dos resultados obtidos na intervenção realizada no Bar da Ana que levaram à discussão da pesquisa para as questões ligadas à representação e à apresentação como valores da pintura.

Pretendia-se como objetivo inicial, a realização de uma animação por meio de fotografias que mostraria a movimentação e a transformação dos ambientes de uma casa. A elaboração da animação ocupou todo o período do evento, no qual não era previsto a apresentação finalizada da animação e nem a montagem completa do trabalho, que na segunda fase configurou a instalação A Casa dos Espelhos.

Para a realização da animação foi montado um espaço que remetia a uma parede de uma casa. Este espaço funcionava como um fundo teatral onde uma determinada ação seria explicitamente realizada. Um papel de parede e uma área abaixo dele delimitada por azulejos reservavam a área de ocupação do trabalho.

Em seguida um grande número de objetos e móveis foram preparados para participarem do vídeo. Todos os elementos foram pintados em cores variadas ao modo como foram utilizados no trabalho do Bar da Ana.

A animação se dava com a simulação de uma movimentação espontânea dos elementos da casa, que durante o período do vídeo configuravam a transformação do espaço em diversos ambientes domésticos.



Durante o tempo da animação apenas alguns *frames* mostravam a imagem de uma pessoa que atuava sobre este espaço e possivelmente o habitava. Os efeitos sonoros foram produzidos por meio de um registro posterior, no qual momentos e ações cotidianas diversas eram sugeridos, como o som de um carro que passa na rua, o som de pratos e copos sendo utilizados e portas sendo abertas. Todos estes sons e mesmo a alteração dos elementos da casa se dava unicamente nos indícios e familiaridades que o espectador utilizava para leitura do trabalho.

Após a finalização da animação, a fase seguinte do trabalho se deu com a montagem da instalação que recebeu o nome de A Casa dos Espelhos. Esta instalação explorava os espelhamentos possíveis dos elementos constituintes da casa, nas pinturas e no espaço expositivo, elaborada como um jogo entre o campo da pintura e o campo exterior ao plano pictórico. Uma reflexão sobre as diferenciações entre representação e apresentação.

O espaço da instalação foi subdividido em três áreas (Fig.116): o primeiro espaço mostrava o cenário onde foi produzida a animação e onde se revelava explicitamente sua teatralidade. No segundo espaço do trabalho era exibida a animação, apresentada em uma sala composta por sofá, tapete e um aparelho de TV que participavam do vídeo e onde o espectador deveria sentar para assisti-lo. Por fim o terceiro espaço era composto por uma pintura que representava uma mesa de café da manhã que também era apresentada na instalação exatamente como a representação da tela. Todos os elementos presentes no trabalho, portanto, se alteravam entre os campos de representação e da apresentação, problematizando estes dois valores.

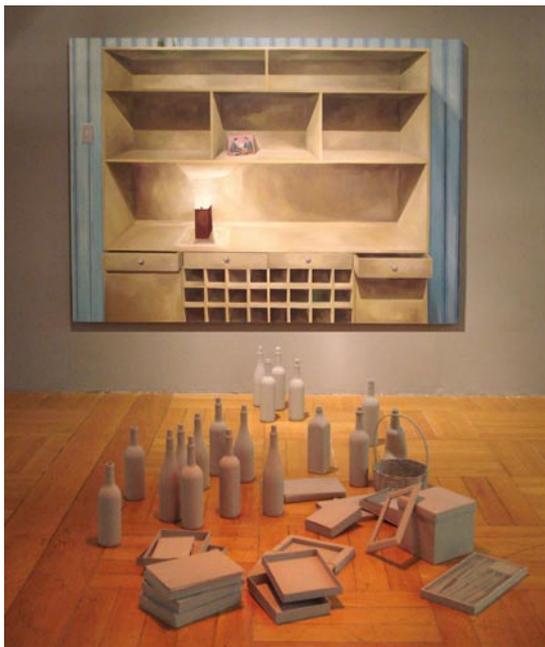
Optei nesta montagem por não incluir referências presentes na primeira montagem como os auto-retratos ou as referências e apropriações de obras de arte. Essa escolha se deu com o intuito de potencializar a discussão do trabalho na experiência do espectador com os espelhamentos propostos e não nas questões já desenvolvidas nas fases anteriores da pesquisa.

Durante o processo de produção do trabalho algumas questões ainda se mostraram importantes no processo como a possibilidade de contato com o público e a participação dos visitantes, seja na ajuda com a pintura dos móveis e utensílios, seja na manipulação dos objetos e na produção fotográfica que registrava estas interações.

O elemento participativo na pesquisa se tornou expressivo no trabalho, não se dando apenas na fase final de apresentação. A importância da colaboração e da interação se mostrou mais significativa a partir da intervenção no Bar da Ana, onde o trabalho teve que resistir a uma interação constante pela sua funcionalidade no estabelecimento comercial. Partes dos resultados e dos encaminhamentos seguintes da pesquisa se deviam a experiência de interação com o público e muitas vezes das conversas realizadas com as pessoas que participavam de alguma forma da concretização dos trabalhos.



3.5 A Casa - Montagem Paço das Artes. 2007.



119 – Estante Vazia, 2007.



120 – Detalhes da instalação A Casa, 2007.

A quarta montagem do trabalho ocorreu no Paço das Artes em São Paulo em outubro de 2007.

O projeto de montagem da mostra propunha a apresentação de uma versão do primeiro projeto da casa realizado em 2005. As imagens produzidas na montagem inicial da instalação A Casa serviram como referência do projeto e das questões que seriam abordadas na instalação do Paço das Artes.

Alguns ambientes da primeira montagem da casa foram conservados, porém a maior parte foi produzida especificamente para mostra e apresentavam algumas peculiaridades, como uma ligação mais dependente das pinturas com as partes tridimensionais da instalação (Fig.119).

Outro ponto a ser mencionado sobre a mostra do Paço das Artes foi a possibilidade de realização do projeto da casa como na forma prevista pelo primeiro projeto da instalação de 2005 (Fig.109 e fig.120). O espaço expositivo da primeira montagem não comportava a construção da casa de modo a permitir uma visão frontal de toda a instalação, o que reforçava um aspecto teatral, do qual o trabalho poderia se valer. Na montagem de 2007 esta configuração pode ser construída o que concretizou de modo mais eficiente a instalação A Casa.

3.6 Kitnet - 2010.

(Realização 12 de agosto a 02 de setembro de 2010 na Galeria de Arte da Cemig.)



121 - Projeto para Kitnet - Desvios para o Azul ou Epílogo, 2010.

Quando no ano passado decidi finalmente colocar em prática a ideia de separar o espaço da casa do espaço do atelier, iniciei uma experiência semelhante a que vivenciei com os deslocamentos das instalações da série *A Casa*. Logo encontrei um atelier maior e no qual planejava passar a maior parte do tempo. Na procura de um espaço para morar que fosse relativamente próximo ao atelier e à Escola Guignard, onde leciono, encontrei um apartamento pequeno, mas que oferecia as condições de espaço que até então, na teoria, eu procurava.

O planejamento deste novo espaço, entretanto, transformou-se em uma vivência proximamente relacionada com os problemas do meu trabalho. A adaptação em um apartamento bem menor ao que estava acostumado, me forçou a buscar alternativas para o espaço, elaborar desenhos de projetos de ocupação e ter obrigatoriamente que abrir mão de coisas que há alguns anos me acompanhavam.

Os objetos acumulados no atelier se misturavam às coisas da casa e acabavam por diluir os limites entre os dois espaços e muitas vezes entre as questões do trabalho artístico e da vida pessoal. Tal situação, vivenciada desde o início do curso de Belas Artes, me trouxe o hábito com a indefinição entre estes dois locais. Habitar uma casa-atelier fazia com que os objetos presentes nas instalações e os objetos de uso doméstico transitassem simultaneamente entre o trabalho e a casa. Logo porém, um número vasto de soluções oferecidas no mercado, diretamente voltadas a este tipo de habitação, permitiu que todas as necessidades do espaço fossem solucionadas, acompanhadas por uma atitude constante de desprendimento em relação ao costume de acumular coisas.

Uma *kitnet* designaria uma categoria de apartamentos compostos por quatro ambientes básicos, sala, quarto, cozinha e banheiro. Uma modalidade de apartamentos disponíveis para diversas realidades econômicas que privilegia a individualidade, formulado para concentrar toda a necessidade da moradia no mínimo de espaço. No espaço de um apartamento como esses, as soluções e funcionalidades do ambiente doméstico são planejadas e percebidas com grande objetividade e clareza. Habitar e circular por uma *kitnet* levaria o indivíduo a perceber a essência das partes da casa como uma síntese das próprias necessidades do corpo.

A mostra *Kitnet* surgiu do intuito de relatar uma mudança também no âmbito do meu processo de trabalho. Uma intenção em estabelecer diante das experiências realizadas nas montagens da casa, uma conclusão do assunto ou ao menos um retrato parcial,

proposto no contexto de finalização do mestrado e na vontade de realizar uma mostra da pesquisa plástica concomitante à realização da defesa da dissertação. Assim, a instalação proposta marcaria um momento de conclusão, transição e reflexão da pesquisa, que também remeteria a experiência pessoal de residir em uma kitnet.

O projeto inicial prevê a elaboração de uma montagem na qual as pinturas da série *A Casa* seriam ainda mais incompletas e dispersas no ambiente expositivo que nas pinturas da casa realizada no Paço das Artes, buscando criar uma ligação indissociável com os outros elementos da instalação, como os objetos e os móveis, além de outras pinturas de temática variada, como retratos e pinturas da série *A Cidade*, que neste contexto passariam a funcionar como pinturas nas paredes de uma casa fictícia.

Outro ponto previsto no trabalho será a redução do número de objetos tridimensionais da instalação, que passarão ao invés de serem incluídos no espaço da exposição cobertos de tinta, serão representados isoladamente em pinturas, problematizando a ligação dos elementos e propondo uma ocupação variada da parede, do chão e do teto da galeria.

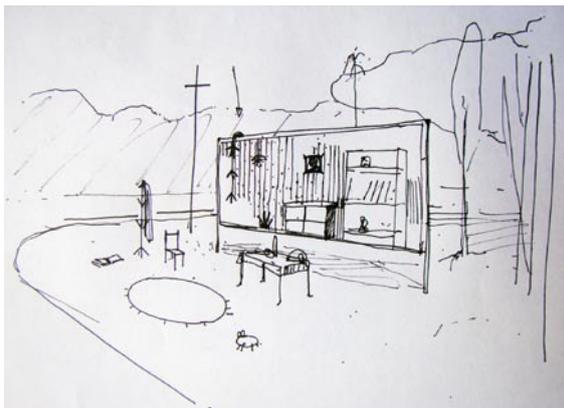
A mostra Kitnet seria, portanto no meu anseio, a mais caótica das montagens, refletindo o estágio de transitoriedade o qual meu processo criativo estaria imerso. Assim como as outras propostas, Kitnet é uma proposta específica para o local, existente ainda nos desejos e nos poucos trabalhos e imagens que podem ser previamente elaborados. Um trabalho em processo e sujeito a alterações e adaptações no período da mostra, em função de sua passagem do campo da ideia e da experimentação para o campo da realidade.

*Nota: Optou-se pela utilização da grafia popular **Kitnet** ao invés da grafia já reconhecida por alguns dicionários de língua portuguesa, nos quais consta Quitinete ou a grafia inglesa kitchenette. **Kitnet**, termo designado para denominar um apartamento de pequenas proporções, também já foi empregado como um nome de um serviço de hospedagem de sites simples, com a escrita alterada para Kit net. O que de certa forma potencializa a significação do termo com o sentido separado da palavra Kit e da palavra net. Portanto, a opção pela escrita **Kitnet** aglutinaria duas possibilidades de significados e uma familiaridade que ampliaria as relações do título com a mostra.*

3.7 Projeto Outdoor – não realizado.



122 - Outdoor EBA / UFMG



123 - Projeto para Outdoor

O trabalho *Out Door* se dará com a ocupação do *outdoor* localizado em frente ao prédio da Escola de Belas Artes da UFMG por um período de um mês. A ação consistiria na realização de um trabalho em processo que se concluirá com a retirada completa da obra ao fim do período estipulado. Uma ação que se inicia com a realização de uma imagem no plano pictórico, tendo o *outdoor* como suporte, até se desenvolver para ocupação do espaço ao redor, como uma projeção dos elementos representados na imagem pintada.

Uma pintura de um espaço doméstico, que será passo a passo construído, desde a representação do papel de parede à inclusão dos demais elementos que farão parte deste ambiente. Quadros, fotos, móveis, livros e objetos diversos serão representados e incluídos no decorrer dos dias de realização da obra. O ambiente proposto poderá ser completamente anulado algumas vezes ou ter sua função alterada de um banheiro para uma sala, até chegar à total indefinição e saturação.

Deste ponto, os objetos começariam a ser incluídos no espaço ao redor do *outdoor* ou pendurados na sua estrutura, revelando a ficção e expondo a imperfeição do espaço pictórico. Os objetos reais, entretanto, serão completamente cobertos de tinta e anulados com a cor cinza, do mesmo modo realizado na montagem do trabalho *A Casa* no espaço interno da galeria. Estes objetos à medida que se expandirem para o espaço, criarão uma relação real com o espectador, que poderá caminhar por entre os objetos, sentar no sofá ou na mesa.

Pretende-se abordar com essa ação algumas questões levantadas nas fases anteriores da pesquisa plástica e também outras novas questões apresentadas que não puderam, pelos desvios que trariam anteriormente ser resolvidas, mas que se mostram presentes e necessárias ao andamento do conjunto de trabalhos que compõem esta pesquisa acerca da CASA.

O primeiro caráter específico deste trabalho é seu espaço de realização. Um *outdoor* em um espaço público, localizado em frente a uma escola de Artes, dentro de uma universidade. De início já podemos conjecturar acerca da contaminação deste espaço por todos os trabalhos e imagens fixados ali e o hábito já criado diante da comunidade universitária em reconhecer no particular *outdoor*, além da sua função publicitária dentro da universidade, um espaço da arte e da experimentação. Um público preparado em diferentes níveis para a fruição de uma obra.

Outro importante elemento a ser discutido é a oposição conceitual do elemento central deste trabalho, a casa, à realidade espacial e funcional do *outdoor*, uma estrutura construída para expor uma imagem bidimensional ampliada. Uma estrutura fundamentada no espaço público, coletivo, que cumpre uma função temporária de divulgação. Uma estrutura impregnada que carrega em sua memória uma infinidade de imagens já expostas. A casa em questão, mesmo que impossível e fictícia, é símbolo de um espaço íntimo, fechado e privado do indivíduo, uma completa oposição ao *outdoor*, público, coletivo e aberto.

Este trabalho poderia objetivar trazer à tona diversos questionamentos acerca de uma intencionalidade explícita de contaminação do espaço público por uma arte acadêmica e institucionalizada, como um procedimento similar a uma ocupação, ou a uma ação arbitrária artística em um espaço que não só lhe pertence, ou ainda como uma exposição exacerbada de uma intimidade simulada, algo como uma conversa ou um jogo.

A partir de tais elementos deve ser considerado em seguida o papel deste trabalho dentro de um processo maior, fundamentado a partir de questões do meio da pintura. Questões desdobradas e partir de uma ação processual de investigação acerca da ampliação do espaço da pintura e da ampliação dos recursos de leitura do espectador.

Não utilizo habitualmente o espaço urbano em meu trabalho, e por isso não vivenciei os problemas específicos que o espaço público poderia trazer para o meu processo. Não objetivo com esta ação propor uma passagem da pintura para a rua, e a princípio, não

relaciono as questões centrais do trabalho às manifestações originalmente criadas para o espaço urbano, como os grafites e pichações.

Assim, o Outdoor funcionaria como um receptáculo de perguntas levantadas para o entendimento de problemas do meio pictórico. O *Outdoor* se constituiria como uma obra aberta e mais especificamente como uma pintura aberta. Um trabalho que ocorreria em tempo real, na paisagem e sem finalidade objetual. Com metas pré-estabelecidas, mas com um rumo desconhecido. O processo e o acaso serão os componentes fundamentais desse trabalho. Uma pintura que seja vivenciada antes de contemplada.

Não pretendo nesse trabalho apresentar o ato de pintar, pois particularmente não pretendo com essa ação expor uma parte da produção que julgo, ao menos no meu caso, ser íntima e subjetiva. Pretendo buscar, na medida do possível, uma estratégia de atualização do trabalho imperceptível ao público, sendo pela preparação prévia dos elementos do trabalho no atelier ou pela escolha de horários de pouca movimentação, para que se perceba o progresso das intervenções sem que o feitiço do processo pictórico seja revelado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Considero inicialmente que neste momento qualquer conclusão final acerca da pesquisa realizada dificilmente poderia ser estabelecida. O próprio texto ainda se encontra em expansão, sujeito às edições constantes realizadas a cada releitura. Provavelmente caso não houvesse uma data de entrega, ainda em muito seria acrescido e modificado devido ao amadurecimento das reflexões e dos recursos de escrita. Tal sensação talvez possa também ser percebida na pintura.

Entretanto, a consciência do fazer artístico como um estado “em processo” atrelado à produção de experiências estabelecidas no âmbito pessoal e no diálogo coletivo poderia descrever os principais frutos da realização desta pesquisa.

A metodologia empregada, que favoreceu a vivência combinada tanto do que entendemos como pesquisa *sobre arte*, como pesquisa *em arte*, me permitiu uma reflexão potencializada de como inserir a pesquisa artística no contexto acadêmico, que deve funcionar como um espaço eficiente de produção, armazenamento e compartilhamento de conhecimento.

Assim, percebo o ciclo que se encerra como um período amplamente rico para minha formação como artista-pesquisador e professor, me sentindo a partir de então, consideravelmente mais preparado para conduzir os caminhos do meu trabalho como artista, assim como para orientar e promover a troca de experiências demandadas pela carreira docente.

Sobre minhas reflexões a respeito do contexto da pintura contemporânea e de como deveria ser hoje a atuação do artista, poderia sintetizar minhas considerações sobre a linguagem pictórica descrevendo-a como um meio amplamente complexo e carregado de possibilidades, no qual o artista deveria e poderia se colocar com extrema liberdade de experimentação. Um meio vastamente alterado pela era da imagem técnica, mas amplamente conservado em seu tempo e modos de fruição característicos.

Pintar nos dias de hoje significaria pintar em um mundo completamente dependente da imagem como linguagem e acelerado pelo excesso de informação, novos recursos tecnológicos e inserido no renovado paradigma da arte estabelecido pelas vanguardas. Uma necessidade que exatamente por se opor à aceleração do tempo atual, representaria

uma resistência e refúgio para o artista, que poderia encontrar na pintura também um meio propício ao questionamento. Uma linguagem que por se estabelecer no arquétipo coletivo da experiência artística teria um alcance ampliado, além de suprir as subjetividades da necessidade do trabalho plástico.

Por fim, acho necessário descrever o momento atual da pintura como intensamente aquecido, mas também em alto grau de risco, uma vez que o reaquecimento da pintura não deveria ser visto como mais um *retorno*, o que possivelmente levaria o momento atual a representar um desconhecimento de todo o progresso artístico advindo da possibilidade de experimentação do artista, fruto das transformações promovidas pelas vanguardas. Talvez a melhor postura para o artista se encontre no conhecimento da ampliação do campo da pintura e na manutenção do experimentalismo como uma ferramenta de atualização da pintura e não sujeição ao mercado de arte.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea, Uma história Concisa*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

BATCHELOR, David. *Cromofobia*. Tradução Marcelo Mendes. São Paulo, Editora Senac, São Paulo, 2007.

BAYRLE, Thomas,; BREUVART, Valerie.. *Vitamin P: new perspectives in painting* : London; New York: Phaidon, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires, Editora Adriana Hidalgo, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. *Post Produccion*. Buenos Aires, Editora Adriana Hidalgo, 2004.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea. Uma Introdução*. Trad. Rejane Janowiter. São Paulo: Ed Martins Fontes, 2005.

CHIPP, Herchel B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Waltensir Dutra et al. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

COMPAGNON, Antonie. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

DERRIDA, Jacques. *A escrita e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1971.

DEXTER, Emma. *Vitamin D: new perspectives in drawing*. London; New York: Phaidon, 2005.

DUBOIS, Philippe. *O acto fotográfico* Trad. Edmundo Cordeiro. Lisboa: Veja 1992. (Coleção Comunicação e linguagens).

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

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

FOSTER, Hal. *Recodificação; arte, espetáculo, política cultural*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

GROULIER, Jean François. *A Pintura _ Vol. 8: Descrição e interpretação*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. *A Pintura _ Vol. 3: A idéia e as partes da pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. *A Pintura _ Vol. 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

HARVEY, David. *Condição Pós-moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HONNEF, Klaus. *Arte contemporânea*. Trad. Casa das Línguas, Lda. Köln (Germany): Benedikt Taschen, 1994.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) *A Pintura _ Vol. 1: O Mito da Pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular; introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAYER, Ralph; SHEEMAN, Sreven. *Manual do artista de Técnicas e materiais*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MELENDI, Maria Angélica. *A pintura na era da imagem técnica*. (Texto produzido para o catálogo da mostra *Pictórica*, realizada no Palácio das Artes). Belo Horizonte, abril de 2006.

READ, Herbert. *Uma História da Pintura Moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

SAGER, Peter. *Nuevas Formas de Realismo*. Tradução em Espanhol: Rosa Pilar Blanco Santos. Alianza editorial, Madrid, 1981.

SCHWABSKY, Barry. *The Triumph Of Painting: The Saatchi Galery*. Londres : Ed Jonathan Cape Ltd, 2005.

SILVEIRA, Jorge Fernandes (org.). *Escrever a Casa Portuguesa*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 1999.

SOBRAL, Divino. *Pintura: fim ou o infinito?* Revista Número. São Paulo: v.9, dez 2006.

STANGOS, Nikos. (Org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

STILES, Kristine; SELZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art*. A sourcebook of artist's writings." Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996.

WOLFE, Tom. *A Palavra Pintada*. Trad. Lia Alverga-Wyler. Porto Alegre: L&PM, 1987.

WOLLHEIM, Richard. *A pintura Como Arte*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ANEXO A – Texto produzido para a mostra A Casa, realizada na Galeria de Arte da Copasa em 2005.

Um diálogo entre cúmplices

Maria Angélica Melendi

(Dra. Pós Graduação da Escola e Belas Artes da UFMG.)

“Original”, por tanto, como adição de olhares, de significações, de remissões e contextualizações em cuja intersecção os elementos que conformam a obra mostram-se “como outros”, interpretam-se como arte.

Larrañaga Altuna

— Então, hoje a arte é um diálogo entre cúmplices? — disse Yayo. Ficamos todos em silêncio, surpresos pela frase. Falávamos de Duchamp e daquele que tal vez fosse o primeiro *ready-made*: o bilboquê com que presenteou a Max Bergmann, seu amigo de noitadas pelas tavernas e os bordeis de Montmartre. Bergmann — um pintor alemão que estudara arte em Paris — narra no seu diário uma farra memorável, em companhia de Marcel. Dias depois, receberia o brinquedo, no qual Duchamp gravara com um punção: *Bilboquet/Souvenir de Paris /A mon ami M. Bergmann /Duchamp printemps 1910.*

Se considerarmos que o sentido do bilboquê era transparente para os artistas, não está claro para nós porque Duchamp gravou essa inscrição na bola do brinquedo. O objeto alude, sem dúvida, ao acontecido naquela noite de boêmia e é difícil se resistir a uma leitura erótica. Todos os detalhes, porém, morreram junto dos amigos. A

cumplicidade entre Max e Marcel, urdida na escola e nas ruas, plasma-se num objeto singular: o bilboquê. Um proto ready-made, que antecede em três anos ao primeiro — a roda de bicicleta — e em cinco a sua conceituação.

Um diálogo entre cúmplices? A arte começaria, agora, com uma troca de olhares, com duas mãos que se apertam, com uma festa, com um abraço? Artista é, então, aquele que inventa relações entre as pessoas com a ajuda de signos, de imagens, de formas, ações ou gestos? Aquele que produz realidade através de atos que denunciam o mundo da arte para, em seguida, escapar dele e se inserir no cotidiano?

Para Nicolas Bourriaud, um artista hoje, não é somente quem cria pinturas, esculturas ou mesmo instalações. O artista faz, apenas, exposições: a nova unidade da arte. Assim, a obra isolada não é significativa pois o sentido se estabelecerá nos possíveis percursos entre uma obra e outra da mesma exposição e, entre elas e todas as outras obras da arte.

A exposição *A casa* de Alan Fontes nos obriga a conjecturar sobre essas possibilidades de inserção no real a partir da exacerbação da pintura como meio. O impuro e o contaminado instalam-se na sala de exibição e apontam para a ficção redobrada do material pictórico que se expande e se confunde numa mobília real. Os quadros já não criam espaços imaginados, já não abrem janelas para a paisagem, nem sequer para o interior. Os quadros são apenas quadros nas paredes de uma casa impossível, do simulacro de uma casa instalada numa galeria de arte.

Claro que podemos, ainda, adentrar nesse espaço ilusório e ver nesses quadros outras imagens, as das obras de arte que aparecem neles, citadas impudorosamente. Um diálogo entre cúmplices. Uma brincadeira de estudantes de arte, um jogo entre jovens

que, como Marcel e Max, atravessam noites intermináveis debulhando uma conversa crivada de subentendidos, de afinidades partilhadas, de dissidências ferozes.

Empilho bonecos de pelúcia no canto do quarto e você entende que quero lembrar de Anette. Uma janela do quarto se abrirá (sempre) para o quintal de Lucien; da outra veremos (sempre, também) a piscina do David. Como gostamos tanto deles, queremos tê-los por perto o tempo todo. Não importa quão distantes ou quão próximos estejam do nosso tempo ou do nosso espaço: Eugênio, Rosângela, Orson, Félix, Beatriz e tantos outros. Nossos amigos. Nossos cúmplices.

A casa, então, está aberta para a celebração e para a cumplicidade. A casa está aberta. Entremos.

Belo Horizonte, setembro de 2005.

ANEXO B – Texto produzido para a Mostra A Casa, realizada no Paço das Artes em São Paulo em 2007.

Microbricolagens clandestinas

Juliana Monachesi

Crítica e curadora de arte.

Alan Fontes é um artista que pesquisa a linguagem pictórica na era da imagem técnica. Em um contexto pós-industrial, a pintura se caracteriza como pós-produção: vale-se do repertório cultural para resignificar, recombina e reprogramar elementos da história da arte e do cotidiano. Trata-se de uma reciclagem estética que dá sentido e aumenta a sobrevivência dos objetos culturais que habitam em excesso –e, portanto, em contínuo processo de esquecimento– o imaginário contemporâneo. Uma “micropirataria”, para usar um termo de Nicolas Bourriaud –o teórico da “pós-produção”–, está em curso na instalação “A Casa”, que Alan Fontes apresenta no Paço das Artes.

A escolha da casa como objeto de sua investigação já demonstra de saída o partido adotado pelo artista. Interessa a ele o que nos é familiar. Interessa corromper a assepsia do espaço expositivo com uma ambientação com a qual todo visitante pode se identificar: mesa, sofá, televisão, estante com objetos comuns, vasos de planta, brinquedos, tapetes, cadeiras e... quadros. A pintura de Alan Fontes não existe fora desse ambiente construído; ela se apresenta aclimatada na intimidade do espaço (re)conhecido; ela se dá a ver não como obra de arte hermética a ser decifrada ou rechaçada, mas sim como uma peça integrante do universo compartilhado e, portanto, nos captura desarmados, nos convida à aproximação.

Mas ao primeiro impacto, de reconhecimento, segue-se um outro, de desvio da esfera do familiar. Todos os ambientes da casa e os objetos que os ocupam são pintados de cinza.

A cor aparece apenas nas pinturas e, sub-repticiamente, como ruídos em meio ao acinzentado, em uma lâmpada verde de um abajur ou em um ou outro móvel. “A Casa” contém algo de estranho ou sinistro, porque as pinturas se destacam como algo mais real do que os móveis em sua materialidade pseudo-real. Desse modo, os cômodos dessa habitação desviante levam o observador a reconhecer o familiar na planaridade da tela que representa a casa em detrimento de identifica-lo na tridimensionalidade dos objetos caseiros. O contraste entre um registro e outro desequilibra a experiência da obra.

Um percurso que oscile entre habitar o espaço e habitar a pintura nos leva a desvelar as micropiratarias contidas nas telas: um arranjo de bichos de pelúcia nos remete à obra de Annette Messager; uma almofada jogada sobre um sofá encena uma padronagem de Beatriz Milhazes; os ímas de geladeira formam uma pequena exposição coletiva de obras consagradas; inúmeros auto-retratos de Alan Fontes estampam as paredes dos diferentes cômodos. Essas e diversas outras reprogramações do arquivo morto da cultura ocidental renascem na investida pós-produção do artista.

Interessante notar, como uma dobra conceitual na produção de Alan Fontes, as reciclagens culturais que o artista empreende entre uma e outra montagem de seus trabalhos. A própria produção do artista está sujeita a reprogramações. Fecha-se, assim, um ciclo ecológico de extrema coerência. Estamos diante de um criador que não infesta o mundo de novidades mas, antes, preocupa-se em dar uma destinação digna ao repositório de novidades postas no mundo por todos os criadores que o antecederam. Pensando com Félix Guattari, podemos dizer que Alan Fontes exercita em seu trabalho as três ecologias (mental, ambiental, subjetiva) preconizadas pelo filósofo francês como um novo paradigma estético-ético-político, o da “ecosofia”.