

Rodrigo Borges Coelho

Entre tem ar

O espectador dentro e fora do quadro

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2005

Rodrigo Borges Coelho

Entre tem ar

O espectador dentro e fora do quadro

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Prof. Dr. Stéphane Huchet

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2005

Coelho, Rodrigo Borges, 1974-

Entre tem ar : o espectador dentro e fora do quadro /
Rodrigo Borges Coelho. – 2005.

101 f. : il. -

Orientador: Stéphane Huchet

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

1. Coelho, Rodrigo Borges, 1974- 2. Artes plásticas –
1999-2005 – Pesquisa - Teses 3. Pintura – Séc. XVII-XVIII -
Apreciação - Teses 4. Espaço (Arte) – Teses I. Huchet,
Stéphane, II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de
Belas Artes III. Título

CDD : 709.05

CDU : 7.036

AGRADECIMENTOS

Quero, aqui, registrar meu agradecimento ao professor Stéphane Huchet pelo cuidado e atenção com que conduziu sua orientação. Agradeço ao professor Hélio Ferverza por aceitar o convite para estar na banca e também à professora Wanda Tofani, que tem acompanhado o meu trabalho desde a graduação.

Agradeço às professoras Maria Angélica Melendi e Patrícia Franca, aos queridos amigos, Lilisa Mendes, Yana Sotomayor, Isaura Pena, Renato Madureira, Ricardo Homem, Junia Penna, Sávio Reale, Ananda Sette Câmara, Sebastião Miguel, Getúlio Moreira, Liliana Lobo, Luciana Bonadio, Juliana Araújo, Carolina Junqueira, Frederico Tofani, Everardo Oliveira, Juliana Freire, Susana Bastos, Roberto Bellini e aos meus familiares pelo apoio e incentivo.

Dedico este trabalho às minhas “três marias”:
Anita, Olívia e Tana, eu as amo;
e aos meus pais,
Sr Cícero Rodrigues Coelho
e Sra. Cremilda Borges Coelho.

SUMÁRIO

RESUMO / ABSTRACT.....	p. 06
UMA ABERTURA.....	p. 08
1 QUADRO.....	p. 18
1.1 Uma janela para olhar, com reservatório de ar.....	p. 18
1.2 O “decorativo”: propriedade expansiva.....	p. 22
1.3 Uma atenção dispersa ou uma distração focada.....	p. 29
2 QUADRO DO DENTRO – DENTRO DO QUADRO.....	p. 39
2.1 Um anteparo permite ver embaçado.....	p. 39
2.2 Um ‘olhar perdido’ quer ser encontrado.....	p. 46
2.3 Uma porta aberta e há lugares vazios.....	p. 53
3 UMA ABERTURA À COMPLEXIDADE DO REAL.....	p. 67
3.1 Da planaridade do quadro à planaridade da parede.....	p. 67
3.2 Um desdobramento na superfície do quadro.....	p. 78
3.3 A parede –quadro ampliado no real.....	p. 89
UM FECHAMENTO.....	p. 91
BIBLIOGRAFIA.....	p.99

RESUMO/ABSTRACT

Esta dissertação, intitulada ENTRE TEM AR, O ESPECTADOR DENTRO E FORA DO QUADRO é uma pesquisa no campo das Poéticas Visuais, na qual, a prática artística é tecida junto à investigação teórica. Um conjunto de obras – desenhos, pinturas e instalações – realizadas pelo autor entre os anos de 1999 a 2005 constituem objeto de proposições e estudo. O quadro e a superfície, mediando o encontro entre espectador e obra, são analisados através dos conceitos de planaridade, decorativo, colagem e montagem. Os procedimentos de absorção do espectador pela pintura nos séculos XVII e XVIII são estudados buscando revelar na arte contemporânea procedimentos equivalentes. Aborda-se, ainda, o encaminhamento dessa prática artística da superfície do quadro ao espaço real, onde o espaço da obra e o do espectador é um e o mesmo.

This dissertation named (Coming, there's enough air) is a visual poetics research project in which artistic practice and theory investigation intersect. A whole of works (drawings, paintings and installation art) executed by the artist between 1999 and 2005 constitutes the object of study. The painting and the surface, making possible the meeting between the viewer and the work, are analyzed through the concepts of "flatness", "decorative", "collage", and "assembly". Proceedings used to absorb the viewer in XVII and XVIII century's, are studied to reveal similar procedures in the contemporary art. The direction of this artistic practice from the surface of painting to the real space is approached, in a point of the view that puts the viewer and the work in the same place.

Silêncio por favor
enquanto esqueço um pouco
a dor do peito
não diga nada
sobre meus defeitos
eu não me lembro mais
quem me deixou assim
hoje eu quero apenas
uma pausa de mil compassos
para ver as meninas
...

(Paulinho da Viola)

UMA ABERTURA

Para ver as Meninas



Rodrigo Borges
Série Cozinhas, 1999
66 x 48 cm

Esta dissertação procura revelar um processo em artes visuais que tem na relação entre artista, obra e espectador seu foco de pesquisa. Mais que a obra em si, interessa nessa relação revelar uma “especialidade comum” atuando entre as partes (artista, obra e espectador) que compõem essa situação. Para Merleau-Ponty o que constitui o enigma da profundidade é a ligação das coisas, é o que está entre elas:

A profundidade assim compreendida é antes a experiência da reversibilidade das dimensões, de uma “localidade” global onde tudo é ao mesmo tempo, cuja altura, largura e distância são abstratas, de uma voluminosidade que exprimimos numa palavra ao dizer que uma coisa está aí.¹

¹ MERLEAU-PONTY, 2004, p.35.

As questões que permeiam essa relação fizeram-se, inicialmente, presentes, em meu trabalho, em uma série de desenhos/pinturas denominados “Cozinhas” (1999-2000). Neles procuro induzir o espectador a se perceber participante de uma experiência do ver na qual seu corpo imerso atua. Desde então venho buscando a experiência física do espectador mediada pela superfície, que no primeiro momento de meu percurso como artista foi reconhecida no objeto quadro.

Na história da arte, é creditada ao período Barroco uma série de artifícios para aproximar o dentro e o fora do quadro, para criar a impressão no espectador de que, no quadro, o mundo está fora, e que, no dentro do quadro, o pintor apreendeu apenas um pedaço desse espaço. Se no Renascimento o mundo está dentro do quadro, no Barroco, dentro e fora se constituem partes de uma mesma totalidade, a mesma em que se encontra o espectador.² A relação entre artista, obra e espectador se esclarece no comprometimento da superfície do quadro com a realidade.

Na figuração dos ambientes para a série “Cozinhas”, com o uso da memória e da vivência, sobrepos visões diferenciadas dos elementos de um mesmo espaço: a vista de cima de uma mesa, sobre a vista de uma altura “normal” do ambiente, sobre um vista superior (quase arquitetônica) de partes desse ambiente. A leitura do texto de Michel Foucault sobre o quadro “Las

² Essa análise do barroco é presente em muitos autores; utilizei-me aqui do artigo “Barroco, olhar e vertigem”, de Ferreira Gullar; parte da conferência organizada por Adatao Novaes sobre o Olhar. GULLAR *apud* ADAULTO, 1995, p. 217-224.

Meninas” de Velásquez³ foi esclarecedora dos modos de se olhar e figurar os ambientes: o uso da perspectiva, a busca de uma troca de olhares, a figuração de um ambiente doméstico, presentes na concepção do “jogo” visual proposto por essa obra, encontraram eco em meus desejos de representação.

Na estruturação da presente dissertação a apresentação do meu trabalho não se dá de forma cronológica. No primeiro capítulo, a partir do reconhecimento do quadro como mediador – um tabuleiro de jogo - das trocas de olhares nas “Cozinhas”, e de sua importância na busca em dar ao espectador um lugar participativo nos trabalhos posteriores, analiso esse dispositivo e elementos importantes em sua apresentação: a planaridade, o decorativo, a colagem e a montagem. A compreensão do encaminhamento histórico do quadro de janela do olhar ao quadro como tabularidade mesma foi orientada pelo artigo “A Astúcia do Quadro”, do historiador francês Hubert Damisch⁴, na qual também se assinala a persistência e sobrevivência desse dispositivo ao longo de todo o século XX.

A partir desse reconhecimento prossigo na análise dos quatro elementos destacados. A planaridade é uma idéia que aparece nos escritos do crítico norte-americano Clement Greenberg⁵ e, defendida como aquilo que de mais específico carrega a pintura, serviu para esclarecer a pintura de ação surgida e praticada nos anos 50 nos EUA. Recolocar a idéia de decorativo

³ FOUCAULT, 1999.

⁴ DAMISCH, 1993.

⁵ Ver por exemplo os textos “Picasso as 75 anos” e “Colagem” presentes em *Arte e Cultura: ensaios críticos* (GREENBERG, 1996) e “A pintura moderna” reeditado por Gregory Battcock em *Arte hoje* (BATTCOCK, 1989).

mostrou-se necessário dada sua importância como valor de expansividade do plano, presente tanto em artistas do início do século, como Matisse e Mondrian, quanto em artistas contemporâneos, como Daniel Buren (cuja obra e pensamento tem me servido de bússola). A busca por uma espacialidade através do decorativo me parece relevante na atualidade; tempos em que se tem buscado, no cotidiano, os meios para a manifestação de atitudes artísticas.

Presente em minha obra desde as “Cozinhas”, a colagem tornou-se mais evidente nos trabalhos com outdoor (2004-2005), situados, em meu percurso, em um momento de transição, quando eu começava a deixar de lado os dados figurativos, em favor de uma imagem apresentada mais à superfície do espaço (expositivo). Busquei nestas pinturas alcançar uma espacialidade dinâmica através de uma sistemática em que desenho, corte e pintura, sucedendo-se no processo de feitura, criavam uma padronagem que a montagem dos trabalhos em um conjunto reforçava. Os procedimentos da colagem e montagem são apresentados a partir dessas pinturas e no esclarecimento de uma profundidade, ainda que rasa, inerente à superfície do quadro.



Rodrigo Borges
hifen, 2003
21 x 60 cm

No segundo capítulo a pesquisa volta-se para o dentro e o fora do quadro (o dentro do fora e o fora do dentro) em suas relações com a presença ou ausência da figura humana como personagem ou espectador. Além do texto de Foucault, “Las Meninas”, as análises, realizadas por Richard Wollheim e Michael Fried⁶, de pinturas do século XVII e XVIII, buscam esclarecer as relações entre pintura e espectador, revelando procedimentos que, quer estejam na figuração, quer estejam na superfície, quer estejam em ambas, tentam absorver o espectador dentro da pintura. Além das “Cozinhas”, a pintura “Pernas” (2001) destaca-se em minha prática pela busca em promover uma sobreposição de pontos de vista, entre os olhares do artista, do espectador e da obra. O olhar é tema central aí e procuro ao longo deste capítulo esclarecer como, através do trabalho - da superfície do quadro - tenho procurado entender sua manifestação. O Livro *O Jogo do Belo e do Feio*, recém-publicado (2005), do filósofo brasileiro José Arthur Giannotti,⁷ tece uma análise do olhar, a partir do reconhecimento da “dualidade do quadro, ao mesmo tempo reprodução do visto e técnica do ver”.⁸ Esta dualidade é também assinalada por Wollheim⁹ através dos conceitos de ver-come e de ver-em. Tanto para Giannotti quanto para Wollheim o pensamento do filósofo austríaco Wittgenstein¹⁰ é fundamental ao se tratar dos aspectos alternados do ver. Não só em relação a este capítulo, mas a

⁶ Respectivamente, *A pintura como arte* (WOLLHEIM, 2002) e *El lugar del espectador* (FRIED, 2000).

⁷ GIANNOTTI, J. A. 2005.

⁸ GIANNOTTI, J. A. 2005, p. 21. Ver também nota 36 desta dissertação, sobre a presença de um conceito semelhante em Wollheim.

⁹ Ver os livros *A pintura como arte* (WOLLHEIM, 2002) e *A arte e seus objetos* (WOLLHEIM, 1994).

¹⁰ WITTGENSTEIN, 1999.

toda a dissertação, destaco e credito importância às leituras do olhar realizadas por Merleau-Ponty¹¹ e Lacan¹² (este se referindo àquele).

No terceiro capítulo, escrevo sobre os trabalhos mais recentes em que os espaços expositivo e arquitetônico são convocados a participar de maneira mais efetiva. Eles se desenvolvem, então, em um vai e vem, no dentro e fora, em relação ao quadro, e não mais apenas à imagem. O espaço dinâmico alcançado através das colagens e das montagens levou a uma ampliação da dimensão do trabalho, que, perdendo os limites do quadro, se estendeu na superfície da parede a partir de “Sertão” (2003). Ao olhar, não mais um ou vários pontos de vista são compartilhados; agora, busca-se uma presença – da pintura e do espectador. A relação entre este par possibilita uma variedade de experiências perceptivas em que olhar, corpo e obra se redefinem a partir do movimento, no tempo e no espaço, desse conjunto.



Rodrigo Borges
Sertão, 2003
Dimensões variadas

¹¹ *O olho e o espírito* (MERLEAU-PONTY, 2004).

¹² *O Seminário: livro 11* (LACAN, 1998).

A reverberação no século XX, notadamente a partir de sua segunda metade, de alguns dos procedimentos apresentados por Fried e Wollheim em relação à pintura dos séculos XVII e XVIII é uma hipótese que, amparada nesses autores e em um artigo de Luis Pérez Oramas¹³, é aqui apresentada. A perda da percepção do objeto quadro através de um jogo de olhares nos séculos XVII e XVIII é alcançada no século XX através da ausência de composição e de figura humana, bem como do campo ampliado da pintura que, transformando as distâncias para ver o quadro, estabelece uma proximidade e mesmo uma imersão do espectador no trabalho. A obra passa a comunicar-se (a tecer relações mais objetivas) com o espaço a sua volta, e a figura humana, ausente do quadro, se desloca para o espectador. A obra e o pensamento do artista francês Daniel Buren¹⁴ foram fundamentais ao longo deste percurso, funcionando como contraponto ao texto, para esta pesquisa, inicial, de Foucault.¹⁵

Em obras recentes, das quais o espaço arquitetônico ou expositivo é parte integrante, como em Sertão, Vestimento (2005) e Fazenda (2005), permite-se, e mesmo busca-se, que o corpo do espectador (e seu olhar) desloque-se sem rumo entre um posicionamento próximo e distante, através, inicialmente, da negação ao olhar de um foco estável em torno do qual a obra possa organizar-se. Busca-se no espaço comum inscrever o espectador no dentro da obra ou busca-se no espaço da obra inscrever o

¹³ ORAMAS. <http://www.kalathos.com/dic2001/arte/perezoramas/perezoramas.htm>

¹⁴ BUREN, 2001.

¹⁵ FOUCAULT, 1981.

espectador no fora comum: o dentro igualando-se ao fora. Entre um lado e outro um Entre.



Rodrigo Borges
Fazenda n.2, 2005 (detalhe)
400 x 400 x 275cm



Rodrigo Borges
Série Cozinhas, 2000
96 x 64cm

A

Dois planos colocados um abaixo do outro. O plano branco acima do plano de representação de base amarela. Uma forma preta costura os planos. Em uma ponta ela participa da perspectiva e se aprofunda na ilusão, na outra ponta ela assume uma configuração chapada que cobre a representação do ambiente e participa do plano chapado branco, sem adentrar seus limites.

Uma escada leva a uma já quase abstrata e irreconhecível porta. Tudo na representação parece querer que ela já não represente. Mas há ainda a marcação de um chão (e a direção das linhas sobre ele) e isso basta para que a ilusão permaneça.

Não há um caminho, não há uma direção. A diferença de tamanho e forma dos planos é pequena. Há um confronto, um impasse no horizonte. Parece que o plano branco esteve sempre ali, uma cortina que podia ser e foi parcialmente abaixada ou suspensa. O plano de representação está ali, parece sair, mas muito pouco e sem muito vigor. As coisas estão postas e há pouco movimento. Lento movimento. Os dados do jogo - representação, papel branco, elemento de ligação – estão quase estáticos. Há uma suspensão.

Paradoxo. O branco quer esmagar a representação, mas não é suficientemente pesado. Leve. O elemento preto inveja o branco e quer lhe dizer que sua opacidade tem mais força que toda a área branca, mas...; duas linhas lhe dão uma perna da perspectiva e a força se dilui. Sua presença autônoma desaparece para que a representação se instaure. E a representação que deveria acontecer acontece com a linha do chão, com a escada e com as duas linhas que junto com o pedaço de forma preta criam a perna.

Título do desenho: Cozinha. Sua imagem ressurgiu (brota) da memória de uma cozinha. Uma cozinha muito pouco cozinha, de uma casa muito pouco casa. Menos ainda no Desenho. Um lugar apertado. Com pouco ar. Onde o ar só está fora e não entra, não participa, senão enquanto contraste. Uma janela para olhar, com reservatório de ar.

1 QUADRO

1.1 Uma janela para olhar, com reservatório de ar

Lembra que um quadro - antes de ser um cavalo de guerra,
uma mulher nua ou uma anedota qualquer - é
essencialmente uma superfície plana recoberta de cores
combinadas numa certa ordem.
Maurice Denis¹⁶

A ausência material destes meios (chassi, tela, pintura...) torna ainda mais preciso seu sentido no ontem através de sua herança no hoje. Seu desaparecimento material não correspondeu a uma apreensão do seu sentido, e por isso podemos constatar que seus traços são ainda evidentes nos dias de hoje.
Daniel Buren¹⁷

Neste primeiro capítulo pesquiso as mutações de um dispositivo muito próprio à pintura e que me parece, seguindo os passos do historiador francês Hubert Damisch, astutamente presente nas práticas contemporâneas: trata-se do *Quadro*.¹⁸ A percepção da importância deste dispositivo em meu trabalho surgiu, nas primeiras pinturas/desenhos¹⁹, pelos limites do formato. Neste período eu reservava uma área dentro do quadro (um quadro dentro do quadro) para a figuração e deixava no restante, o

¹⁶ DENIS *apud* CHIPPE, 1998, p.90

¹⁷ BUREN, 2001, p. 64.

¹⁸ No artigo "A Astúcia do Quadro" (DAMISCH, 1993), Damisch analisa a sobrevivência e/ou persistência do quadro ao longo do século XX, período em que a ruptura com este dispositivo foi, por diversas vezes, buscada.

¹⁹ As obras de minha autoria que serão abordadas ao longo desta dissertação têm como ponto de partida uma série realizada em 1999 e 2000, à qual dei o nome de "Cozinhas", por retratarem este ambiente.

branco do papel de suporte aparecer à superfície. Esta parte branca tornava evidente a forma do quadro, sua aparência exterior, e promovia relações entre o seu dentro e o seu fora. O branco do papel e o branco da parede estabeleciam um diálogo em que a espacialidade de um parecia participar da espacialidade do outro, como se parte da parede tivesse escorregado para dentro da obra ou como se a obra deixasse escapar sua forma à parede. O trabalho começava a tecer relações com o espaço real à sua volta; relações que mais à frente, no desenvolver da pesquisa, se realizariam de modo mais efetivo. Como toda a pesquisa que apresento nesta dissertação se vincula à minha prática artística, neste primeiro capítulo também farei uma abordagem dos procedimentos da colagem e da montagem que em minha obra mostraram-se importantes no reconhecimento da *presença* do quadro.

O quadro é peça chave para toda a pintura moderna, notadamente a do século XX, mesmo quando, neste século, intentou-se estabelecer uma ruptura com esta forma (talvez justamente por isso). O fim da primazia da representação naturalista e a eliminação da moldura retiraram o caráter de janela para o mundo que a "pintura de cavalete" vinha carregando desde o seu nascimento, permitindo que se passasse do quadro como "lugar de uma operação de natureza essencialmente representativa" à tabularidade do quadro como força mesma do trabalho.²⁰ Foi através da evidência cada vez maior de uma tabularidade nas pinturas modernistas que críticos como o norte-americano Clement Greenberg sustentaram teses, também

²⁰ DAMISCH, p. 106.

modernistas, de um desenvolvimento da pintura rumo à superfície, agora liberta da perspectiva e da figuração a ela ligadas. A tese de Greenberg é a de que aquilo que a pintura carrega de mais específico, de mais próprio, é seu valor de plano, de superfície, sua 'Planaridade'.²¹

No pós-guerra, o vigoroso suporte crítico da arte norte-americana buscou valorar a pintura, assinalando como sua questão chave a noção de planaridade. Para embasar seus argumentos, procurou como método reconhecer e assinalar na história uma tradição planar que, começando em Manet (século XIX), chegaria, nos anos 50, nas pesquisas dos expressionistas abstratos norte-americanos. A força dessa tese evolucionista, e dos trabalhos sobre os quais ela se debruçava, reforçou a perda do papel de centro hegemônico da arte mundial por uma Europa arrasada pela guerra e possibilitou à arte norte-americana postar-se num alto patamar histórico.²²

O objeto quadro não apresenta, necessariamente, ligação com o lugar onde está exposto, desta forma, ele "se presta a uma apropriação privada, e toma lugar, a esse título, no circuito da mercadoria."²³ Dado esse desprendimento, as pesquisas modernistas se encaminharam na busca de uma autonomia da pintura (e da arte), através da afirmação de suas especificidades. Os

²¹ No artigo "Colagem" (GREENBERG, 1996), de 1959, Greenberg usa este termo para falar do tipo de espacialidade proposto pelas colagens cubistas do início do século XX; e no artigo "A pintura moderna" (GREENBERG *apud* BATTOCK, 1975), de 1960, Greenberg apresenta os argumentos para a definição do conceito de planaridade.

²² Em 1964, o artista norte-americano Robert Rauschenberg é premiado na Bienal de Veneza.

²³ DAMISCH, p. 100.

artistas, então, passaram a utilizar os meios próprios à disciplina da pintura para criticá-la e com isso afirmá-la, mas também, muitas vezes, subvertê-la.

Esse mergulho autocrítico ganhou força nos anos 50 e 60 e trouxe definitivamente a pintura à superfície, revelando uma presença que se estabelece plenamente no encontro entre obra, espectador e lugar de exposição. Transformava-se, assim, a relação visual que a figuração promovia com o espectador e alcançava-se uma outra, mais física e real. Em 1961, Greenberg define o quadro nos termos abaixo:

O quadro tornou-se uma entidade que pertence à mesma ordem de espaço que os nossos corpos; já não é o veículo de um equivalente imaginário daquela ordem. O espaço pictórico perdeu seu 'dentro' e tornou-se todo um 'fora'.²⁴

²⁴ GREENBERG *apud* CHIPP, 1996, p. 590.

1.2 O “decorativo” : propriedade expansiva da pintura

Em relação aos antigos mestres tem-se a tendência de ver o que está nos seus quadros antes de vê-los como pinturas; com os modernistas vemos o quadro antes de mais nada como pintura. ...O modernismo impõe esta maneira como a única possível e necessária, e o seu sucesso em fazê-lo é um sucesso de autocrítica.
Clement Greenberg²⁵

A especificidade planar da pintura moderna permitiu ver “o quadro antes de mais nada como pintura”²⁶, e reforçou o plano bidimensional enquanto um dado concreto. A presença deste caráter planar em superfícies outras que não o quadro tem sido reconhecida e apropriada por diversos artistas. Na gênese desta prática estão as primeiras colagens cubistas no início do século XX com impressos variados como papéis de parede, bilhetes, jornais, etc.

O cubismo do período analítico é referencial; neste momento histórico, Braque e Picasso descobriram a colagem como meio de alternar a profundidade das pinturas, através da justaposição de dados de superfície, quer fossem representativos ou não. Com isso se quer dizer que a aplicação de um papel impresso sobre a superfície de uma pintura, que já não mais

²⁵ GREENBERG *apud* BATTCKOCK, 1975, p.101-102.

²⁶ *Ibidem*, p. 101-102.

dizia de uma profundidade perspectiva, mas do fato físico de ser plana, criou uma tensão entre superfícies no plano do quadro e um jogo de vaivém em uma profundidade elementar. Esta se apresentou numa reconfiguração do dado decorativo, que, transcendendo e transfigurando a superfície, a reconstruiu em uma unidade plena, sem a qual a pintura se perderia em jogos compositivos.²⁷



Pablo Picasso
Guitarra, partitura e copo. 1912

Segundo o historiador americano Briony Fer, Greenberg “identifica o decorativo com o material e as qualidades formais da obra, e distingue estas de outras expressões de simples decoratividade - como as que encontramos na arte decorativa ou aplicada.”²⁸ A colagem, presente nas obras cubistas entre os anos de 1911 e 1914, revelando o decorativo como um modo propriamente pictórico de transmitir uma visão, foi fundamental para o encaminhamento das pesquisas que vinham sendo realizadas junto à superfície da pintura, na busca de uma nova forma de trabalhar a representação (cada vez mais próxima da idéia de apresentação) e a ilusão.

O desejo modernista de eliminar o excesso atribuído ao ornamento e à decoração se choca no caso da pintura, com a percepção, na obra de artistas distintos como Mondrian, Picasso e Matisse, do valor expansivo

²⁷ GREENBERG, 1996, p. 84-97.

²⁸ WOOD *et al.*, 1998, p.153.

presente na superfície do decorativo. Analisando esse fator na obra de Matisse, Yve-Alain Bois diz: “o ‘decorativo’ é aquilo que substitui a expressão. É aquilo que programa a inatenção do espectador, que possibilita a Matisse sugerir indiretamente, de maneira subliminar, o efeito do motivo.”²⁹ Ao longo do século XX, o uso deste termo, “decorativo”, foi assumindo um caráter pejorativo, associando-o à idéia de algo vazio (gratuito) e ligado a um juízo de gosto.³⁰

A obra de Daniel Buren constitui-se, como gostaria Greenberg, de um trabalho de pintura autocrítico, que nasce da percepção das condições limitativas que a pintura moderna se impôs: a superfície plana e as propriedades das tintas e da forma. Todavia em Buren esse entendimento moderno da pintura serve para desvelar os "limites críticos" da arte e revelá-los ao público. Esse sentido fica claro, quando Pellegrin afirma que para Buren “toda pintura está destinada a servir uma função decorativa, já que cedo ou tarde irá adornar uma parede.”³¹ O caráter privado e mercadológico do quadro é dessa forma assinalado, mas a maneira como Buren trabalha esse dado revela que sua crítica nasce, também, da percepção de uma condição formal. Em seu trabalho há uma conjunção da função decorativa do quadro com a função decorativa da superfície, através da criação de um ‘instrumento’ (listras de cor) que, eliminando o chassi, mantém a condição

²⁹ BOIS, 1999, p.77.

³⁰ PELLEGRIN, 2002, p.19. Nessa direção Rosalind Krauss afirma sobre o artista abstrato: “Su mayor temor es que puede estar haciendo *meras* abstracciones, abstracciones al margen de una temática, una abstracción insatisfactoria a la que se designa con un término que todos, desde Kandinsky y Mondrian hasta Pollock y Newman, consideran absolutamente peyorativo: *decoración*.” (KRAUSS, 1996, p.253.)

³¹ PELLEGRIN, 2002, p.19, (Tradução nossa). No original: “In fact, all painting, in his view, is destined to serve a decorative function since sooner or later it will adorn a wall.”

formal da pintura, transformando-a dentro de uma economia de elementos.

Acredito que seu trabalho resolve um dilema entre superfície e objeto, apresentado nos seguintes termos por Greenberg:

A arte pictórica moderna, com seu decorativismo mais explícito, chama mais atenção para as qualidades físicas imediatas da pintura. Mas, como qualquer outro tipo de pintura, a pintura moderna ainda supõe que sua identidade enquanto pintura exclua a consciência de sua identidade enquanto objeto. De outro modo ela se torna, no melhor dos casos, escultura; e no pior, um mero objeto.³²

Parece-me que, para Buren, a consciência do objeto é tão necessária à identidade da pintura quanto à de suas qualidades físicas, residindo na problemática em torno desses dois fatores a força de seu trabalho, que, dessa forma, não se reduz, em sua economia, a um ponto além do qual deixaria de ser pintura. Apropriando-me das palavras do historiador e crítico norte-americano



Daniel Buren
Peinture acrylique blanche sur tissu
rayé blanc et orangé (TII - 330). 1966

Michael Fried quando ele afirma que “a planaridade e a delimitação da planaridade não devem ser compreendidas como a ‘essência irreduzível da arte pictórica’, e sim como condições mínimas para que algo possa ser visto

³² GREENBERG, 1996, p. 80.

como pintura”³³, penso que (continuando o trecho acima de Fried), para Buren:

... a questão crucial não é definir quais seriam tais condições mínimas, e por assim dizer atemporais, mas sim aquilo que, em um dado momento, seria capaz de convencer de que aquilo é satisfatoriamente uma pintura.³⁴



Daniel Buren
Les Visages Colorés. 2005

³³ FRIED, 2002, p. 146.

³⁴ *Ibidem*, p. 146.



Rodrigo Borges
Série Cozinhas, 1999
(96 x 66cm)

B

O deslocamento do plano de representação é questão chave. Sua destruição ou sua revelação? A construção não mais possível senão pela destruição do que vai se construindo à medida que se quer construir. Destruir é deslocar, destruir é rasgar sem esquecer, destruir é sobrepor sem esconder, destruir é construir com o outro presente. Passado presente, Outro presente, Eu presente. E ainda assim...

Nesse desenho o afundamento é mais frontal. O limite onde está representado o ambiente localiza-se centralizado na parte superior do quadro. Restam brancas as laterais e a parte inferior que deixa entrever por debaixo do branco (branco de pigmento e não de papel, como nas laterais) um prolongamento escorrido da representação. No plano maior, formado por esse conjunto, o desenho de mesa, que se impõe, também é frontal, quase simétrico, e trabalha no sentido de aprofundar o olhar. Esse afundamento parece querer sempre trazer a reboque uma espacialidade outra que não naturalista, mas não menos suscetível de entrar no jogo. O real quer se afogar.

Os três quadros com rasgos sobre o plano menor, correspondendo a um módulo de papel colado, trazem o branco à superfície criando uma comunicação entre o branco da lateral, o branco que aparece do rasgo e o branco que aparece na abertura da janela e da porta, na representação. A violação de uma construção por sua representação e por sua própria realidade matérica. Dois quadros de papel amarelo se sobrepõem ao representado no plano menor e completam os procedimentos de construção (desconstrução).

1.3 Uma atenção dispersa ou uma distração focada

Tratarei a seguir de um conjunto de obras que realizei a partir de 2003 e que investigam uma espacialidade encontrada em alguns trabalhos anteriores e que procura situar-se de maneira objetiva à superfície, como idéia e lugar. Como suporte dessas pinturas/colagens, apropriei-me de refugos de outdoor: o que resta de uma sobreposição de papéis impressos e colados, quando o acúmulo exige que se retire toda a matéria que aí se juntou para então se iniciar um novo processo de colagem e de sobreposições. Um suporte carregado de caráter popular, urbano e comercial.



Rodrigo Borges
Ponto, 2004
20 x 20 cm

O trabalho sobre este material começa com o recorte do formato. A partir deste, eu estruturo o espaço pictórico escavando faixas verticais que conformam sobre a superfície do quadro um relevo. As incisões, para realizar as faixas, revelam na superfície camadas e imagens submersas no acúmulo de colagens. Os materiais pictóricos são em seguida trabalhados junto a esse relevo na construção de uma espacialidade dinâmica através da figuração de formas estruturais (vigas) em perspectiva que costuram (ligam uma a outra) as faixas verticais. Tudo isso se dá procurando ter em conta as cores e elementos gráficos que à superfície restam das imagens apropriadas.

Todo o recobrimento e todo descobrimento de formas e cores procuraram tirar da superfície sua função banal de informar e vender um produto e lhe possibilitar uma realidade nova própria à superfície: uma geometria abstrata³⁵. A nova imagem que se forma deixa para trás a exatidão da informação que deve ser entendida e brinca com o olhar deixando-o passear distraído e surpreendendo sua atenção de passagem.



Rodrigo Borges
Ponto, 2004
20 x 20 cm

³⁵ O termo “geometria abstrata” é aqui usado em um sentido corriqueiro e não em referência à corrente artística assim denominada.

A primeira vez que apresentei esses trabalhos, montei-os de uma maneira tradicional.³⁶ A cada quadro, a cada formato, procurei reservar um espaço, uma atenção, dispondo-os um ao lado do outro sobre a parede. Naquele momento buscava pensar o quadro em si, e perceber como a espacialidade dinâmica criada em formatos tão pequenos se comportaria diante do espectador, diante da arquitetura e em companhia de trabalhos com poéticas completamente diversas. O que pude notar foi que, se de um lado a percepção da espacialidade tinha sido garantida, de outro o trabalho parecia pedir uma configuração espacial outra, onde existisse uma relação maior entre os quadros e entre esse conjunto de quadros e a arquitetura.



Rodrigo Borges
Sem título, 2004
136 x 20 cm

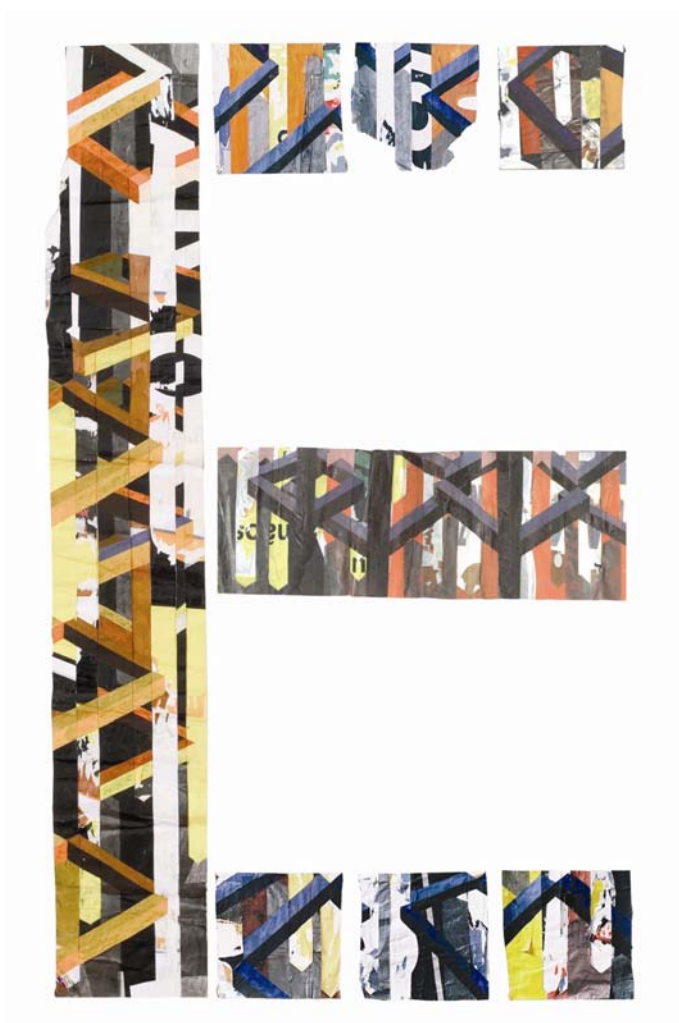
Em um segundo³⁷ e terceiro³⁸ momentos, através da montagem dos quadros, eu passei a reconfigurar a pintura e seu sentido em formas variadas, de maneira que o conjunto podia ser lido como um sinal, ou letra, ou número, ou ainda um conjunto desses elementos. Os quadros passaram a funcionar como módulos que conformavam outras imagens, por vezes legíveis na conformação, por outras legíveis nos títulos. As primeiras conformações

³⁶ Exposição Sete + Cinco: projeto nº3. Pace Galeria de Arte, Belo Horizonte, MG. De julho a setembro de 2004.

³⁷ I Salão Cataguases-Usiminas de Artes Visuais, 2004-2005. Salão itinerante que abriu em dezembro de 2004, no Museu Chácara do Céu, em Cataguases. No ano de 2005 a mostra já esteve em exposição nas cidades de Ipatinga, MG e Nova Friburgo, RJ; atualmente está em exposição em Aracajú, capital de Sergipe, e em dezembro, segue para João Pessoa, capital da Paraíba.

³⁸ Coletiva do programa de exposições 2005. Piso Caio Graco, Centro Cultural São Paulo, de 16 de março a 14 de abril de 2005.

criaram, assim, um ponto, um "E", e três pontos. A esse conjunto dei o título de 'E...'. Surgiram então questões: qual a relação da pintura de cada quadro com a imagem da montagem?; existiria ou deveria existir uma relação da montagem com o outdoor?



Rodrigo Borges
E, 2004
136 x 85 cm

Como nos quadros cubistas, reconhecemos em diversos momentos nos restos de imagens relativas à comunicação original do outdoor a presença de letras, números ou partes de palavras - não muito mais que isso brota da comunicação original na superfície da pintura e aí permanece ao final. Interessa-me, todavia, na atitude cubista, mais que apenas esse reconhecimento de formas semelhantes à superfície, interessa-me a percepção de um tipo de comunicação que Marco Giannotti explicita nos seguintes termos:

As palavras aparecem como signos artificiais, instrumentos de comunicação incompletos, assim como os elementos de uma natureza morta. A palavra aparece como desenho, isto é, como um elemento gráfico que tem um interesse plástico em si, e não apenas pelo conteúdo que descreve. Por este motivo é que os cubistas não só fragmentam o texto, como colam imagens de jornais em uma posição difícil de ser lida. As palavras não se dirigem mais ao leitor-observador como nas iluminuras medievais. Elas formam antes uma superfície padronizada, essencialmente gráfica.³⁹

Nesses meus trabalhos, o que os fragmentos de letras e números trazem de sua comunicação original à pintura é “muito pouco”; e foi na busca por esse “muito pouco” de comunicação, por essa ‘comunicação incompleta’, que encaminhei o trabalho na conformação das montagens de letras, números e sinais (H, ., E, :, 3). Nesse sentido, os títulos das montagens, na medida em que repetem a forma desta, reforçam, no meu entender, essa comunicação fraca.⁴⁰

³⁹ Giannotti, M. 2003, p.96.

⁴⁰ Na continuação de sua análise do cubismo, no artigo *A Imagem escrita*, Marco Giannotti ressalta o papel dos títulos cubistas, que têm um caráter completamente diverso do que busquei nas minhas montagens. Ele diz: “Por outro lado, o título começa a ter um novo papel para a decifração do significado da imagem. Em um quadro cubista, um título como ‘Violão, garrafa e dois limões’ é um indicador fundamental que baliza nossa percepção,



Rodrigo Borges
H.E:3, 2005
aproximadamente, 136 x 300 cm

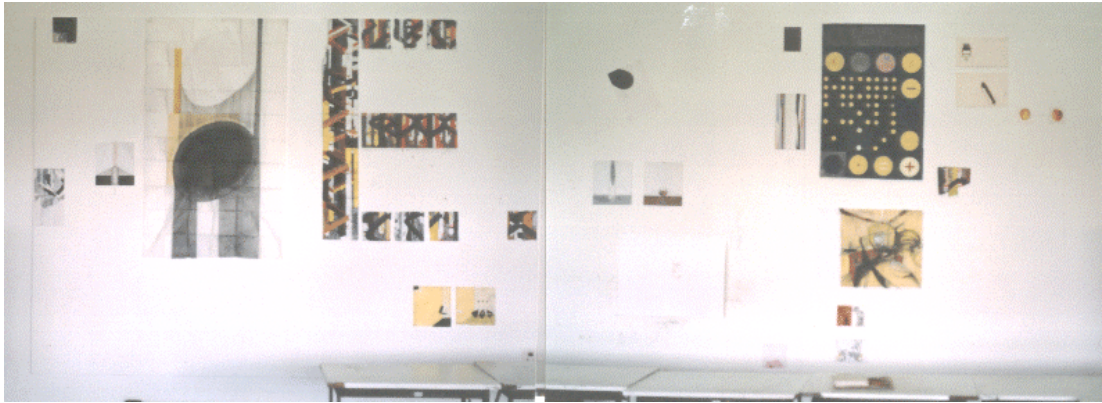
Procurei, assim, nas montagens, preservar uma comunicação “abstrata” que vislumbrei nos quadros isoladamente. Inicialmente, o que tomei do outdoor foi esse caráter gráfico que sobrava da formatação da matéria apropriada; sua escala, seu aspecto comunicacional foram conscientemente deixados de lado. As imagens (letras, números e sinais) que as montagens trazem à superfície da parede (ou de um painel) trabalham junto a essa qualidade gráfica e espacial de contrastes e formas. Assim essas montagens apresentam um caráter ainda abstrato que não comunga da comunicação de massa, própria ao outdoor, mas que por sua dimensão maior faz com que o trabalho se aproxime deste como até então a pintura/colagem isolada não

buscamos sintetizar, nas imagens fragmentadas, uma unidade que nos é dada por uma projeção mental sugerida pelo título” (2003, p.96.).

havia se aproximado. Dessa forma, paradoxalmente, o trabalho, mesmo na montagem, se distancia ao se aproximar do outdoor.

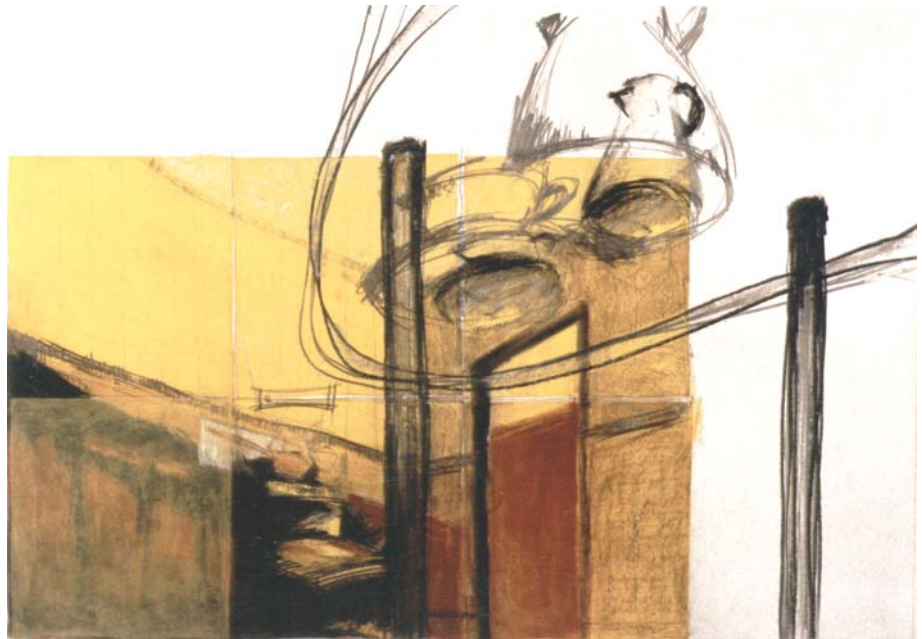
O procedimento da montagem que venho abordando parte de uma ação muito própria à pintura: pendurar na parede. Na medida que este pendurar se presta a uma montagem que configura uma imagem outra, passa-se a trabalhar numa tênue linha, de acordo com a qual a pintura dentro do quadro corre o risco de perder sentido. Contudo, é justamente na medida em que se joga com essas relações que o trabalho ganha força.

Em uma atividade de aula montei a letra 'E' junto a outros trabalhos meus (desenhos e pinturas). A estranheza desse processo mostrou-se fértil. Enquanto esse objeto chamado quadro, a pintura se presta a uma montagem; por seu lado, enquanto montagem, o quadro se presta a figurar algo que muitas vezes não encontra sentido dentro do quadro. A montagem de quadros numa parede ou numa superfície plana traz esse aspecto. Como o traz uma montagem de fotos em um álbum ou a montagem de uma coleção qualquer de objetos planos numa superfície igualmente plana. Figuram relações, constituem cenas, nas quais identificamos diferenciados papéis.



Rodrigo Borges
Montagem de vários trabalhos junto ao E, 2004

O espaço arquitetônico (talvez seja melhor dizer cotidiano) parece ser o novo limite formal da pintura, mas de um modo moderno, absolutamente distinto dos afrescos do passado. No terceiro capítulo, tratarei das relações entre a pintura e a arquitetura. A seguir analisarei o espaço de dentro do quadro, procurando revelar no meu percurso de trabalho os encaminhamentos que têm me levado a essa abordagem da pintura.



Rodrigo Borges
Série Cozinhas
1999
(96 x 66cm)

C

Pedaços! Fragmentos! Recortes! Amarelo! Quente! O Desenho é formado por dois planos: um é limitado pela colagem de papéis amarelos, o outro engloba esse primeiro plano e é definido pelos limites do desenho como um todo. No plano formado pelas colagens de folhas amarelas há um desenho em perspectiva que representa um ambiente de casa: uma cozinha. No plano geral uma forma em linhas se insinua da direita para a esquerda. Essa forma, esse desenho, se situa num plano mais próximo - um primeiro plano -, todavia participa igualmente do plano menor, representando uma mesa vista de baixo. Esse desenho de mesa realiza uma ponte entre o que é representado no recorte menor - e que o plano maior a seu modo apresenta - e o espaço mais aberto e próximo presente no plano maior. Seu caráter representativo é menos evidente e por vezes desliza e se perde na linha presente como gesto, que já não diz do que representa. Já não quer representar.

Duas posturas de trabalho. A primeira não quer conter-se nos limites do plano e constrói-se por esses limites; nesses limites participando da construção ilusória do espaço - um limite menor, dentro do plano maior de representação, revela um espaço outro. A outra postura incorpora esse primeiro limite apresentando-o e sobrepondo a ele uma representação que já não se contém, que quer explodir, sair, pular para fora. O limite de representação é deslocado e o que sobra de representação já não o é, sem, contudo, deixar de sê-lo. O lugar de representação afunda e o plano do papel parece querer sair e se confundir com o concreto. A parede é o limite e o prolongamento.

O Plano chapado é o limite e o prolongamento. Um recorte de papel amarelo e translúcido surge à esquerda inferior do desenho. Um anteparo que permite ver embaçado. Ver embaçado por entre as pinceladas de cola. Ver sempre.

2 QUADRO DO DENTRO - DENTRO DO QUADRO

2.1 Um anteparo permite ver embaçado

Os lugares dentro do quadro, em meu trabalho, se apresentaram, em um primeiro momento, como cômodos de uma casa - banheiros e cozinhas. Busquei figurá-los a partir de uma colagem de lugares vívidos e lembrados, em um espaço pictórico que recebia, lado a lado, a representação ainda naturalista de um ambiente doméstico e a superfície branca anti-naturalista, o papel virgem deixado à mostra. O quadro, como um todo, constituía-se em um duplo lugar: expunha ao espectador a superfície (o branco do papel) e, ao lado figurava um espaço ausente de figuras humanas em uma área destacada através da colagem de “papéis de seda” de cor amarela. Estes espaços no quadro configuravam-se, para mim, como lugares de solidão, de um só, nos quais me situava como um ponto de vista (ou vários) buscando partilhar uma percepção das coisas e recriar uma experiência de lugar. Na figuração do ambiente alcançou-se uma liberdade em relação à veracidade do lugar, pois a imagem desejada, nem sempre a mais verídica, deveria ser a mais carregada de afetividade.

O lugar era então investido por um olhar que buscava no espectador, no olhar dirigido por ele ao desenho, um outro próximo. Um diálogo silencioso, possível graças à direção dada ao olhar do artista na feitura do quadro, em que a visão geradora da representação do lugar e aquela lançada ao espaço

pictórico como um todo tinham no espectador o seu modelo. A percepção da minha presença dava-se na medida em que na construção da obra eu atuava também como um espectador; de modo semelhante era procurando me colocar como um “espectador outro” que procurava entender a ausência positiva posta pelo branco.



Rodrigo Borges
Série Cozinhas, 2000
96 x 64 cm

Nessa busca em partilhar a percepção das coisas e lugares, passei a me preocupar em reservar ao espectador um lugar.⁴¹ Essas pesquisas iniciais encontraram na tese apresentada por Michael Fried sobre a busca da virtual absorção do espectador pela pintura, empreendida por alguns artistas franceses do século XVIII, um campo de correspondências.⁴² Ressaltando-se a diferença temporal que há entre o objeto de estudo de Fried e meu trabalho, minha busca se deu no desejo de ter o espectador como que preso em uma armadilha do olhar; nesse momento do meu percurso artístico pensar na participação do espectador era reservar-lhe um lugar no plano pictórico. Na tese defendida por Fried, para aquelas pinturas do século XVIII, pensar na absorção do espectador seria ficcionar sua ausência. Todavia, em

⁴¹ Essa preocupação formulou-se em pesquisas desenvolvidas junto ao programa PAD/Belas Artes, nos anos de 1999 e 2000 e na monografia de fim de curso que apresentei no Ateliê de Desenho, em 2002.

⁴² A tese de Fried encontra-se no livro *El lugar del espectador: Estética y orígenes de la pintura moderna* (FRIED, 2000).

ambos os casos, e pude perceber isso no desenvolvimento do meu trabalho, a participação ou absorção do espectador se dá através de uma troca ou partilha de pontos de vista.

No entendimento da profundidade do espaço pictórico a perspectiva foi o ponto de partida. Nesta, o ponto de fuga é peça fundamental, ele coincide, em projeção, com o ponto de vista, que também recebe outros nomes como ponto do olho e ponto do sujeito. Determinando uma posição para o olho, podemos dizer que a perspectiva insere o sujeito - artista/espectador - em seu sistema de representação da visão. O recurso da janela, que o quadro ajuda a instaurar, é, na maioria das vezes, olhar o mundo de dentro através de um retângulo que deixa ver o que está fora (fora do meu mundo). Todavia, alguns artistas procuraram aproximar esses dois mundos, o de dentro e o de fora, através de recursos variados, desde técnicas de ilusão até procedimentos mais psicológicos. No caso da pintura de interior essa inserção me pareceu clara e objetiva, pois representar um interior estando dentro do mesmo, através de um retângulo, permitiu em muitos casos criar uma intimidade entre o ponto do sujeito e a situação representada, um esmaecimento do limite entre o lugar representado e o lugar de onde se representa.⁴³ Não havendo lados de cá ou de lá, o que resta é a projeção de um olhar através de um retângulo que é o próprio quadro. De um olhar que é o de um espectador.

⁴³ Richard Wollheim argumenta que na pintura de paisagem esse recurso é também possível. Mas trata-se de formas diferentes de criar relações com o espectador (WOLLHEIM, 2002, pp. 101-186). Ver também, Michael Fried, quando trata da presença física do espectador dentro do quadro em relação à pintura pastoral (FRIED, 2000, pp.143-158)

Nesse sentido ressalto a afirmação de Wollheim de que “o artista é essencialmente um espectador de sua obra”⁴⁴ e de que “a distinção entre agente e observador não é uma distinção entre pessoas, mas principalmente entre papéis”.⁴⁵ Para Wollheim o artista tende freqüentemente a assumir outros papéis que não apenas o de agente da pintura.

O que, aqui, pretendo assinalar é que na pintura de interior há uma intimidade maior entre espectador e pintura, na medida em que o reconhecimento do olhar é o reconhecimento da presença do artista, de sua postura e não da ficção de um observador. Interiores são espaços assemelhados, logo passíveis de serem reconhecidos como próprios, de serem apropriados. Olhar a imagem de uma sala, de um quarto, de uma cozinha traz a lembrança de muitas salas, quartos e cozinhas semelhantes. Há nessa ação um modo de ver que se dá no reconhecimento, no se ver (no lugar do outro).

Fried apresenta a idéia de uma figuração ensimesmada como fundamental na busca, pelos pintores no século XVIII, da criação de uma ficção da ausência de um espectador, como se a figura representada estivesse alheia à presença de alguém que lhe observa. Esse alguém é seguramente em primeira instância o próprio pintor, ou ao menos o pintor em seu papel de espectador. Está claro que esta ausência ficcionada é criada para o corpo físico e não para a visão. Se a presença física do pintor ou do espectador atrapalhava a plena figuração do estado ensimesmado, era sem dúvida

⁴⁴ WOLLHEIM, 2004, p. 39.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 39.

necessário não só à representação, mas também à observação, que uma presença fosse sentida nessa ausência. Essa presença que se destaca é, no meu modo de entender, a *presença* de uma visão, talvez ensimesmada, do pintor que se reflete em uma atitude desejada de ensimesmamento do espectador diante da obra. Como se a ausência da percepção pelas figuras representadas de um observador possibilitasse figurar na tela, em um “tempo pausado”, um olhar perdido.⁴⁶

A representação de interiores foi, nesse primeiro momento, importante para o entendimento das potencialidades sensíveis do lugar em meu trabalho. Na realização destes desenhos/pinturas passei a perceber o quadro como um lugar/objeto que, mais que representa, apresenta uma profundidade, seja ilusória, real ou potencial. O espaço branco deixado intacto foi fundamental nesse processo. O branco do papel e o da parede, parecendo deslizar um no outro, criam na pintura uma área de instabilidade e ao mesmo tempo de transição como se a fronteira entre a figuração e o real tivesse sido alargada para que aí o espectador se situasse assumindo um papel de mediador entre o dentro e o fora do quadro. Em “Banheiro” de 2001 dois planos (formas) pretos articulam os limites dos quadros, gerando a real entrada da parede no trabalho. Há, assim, uma quebra dos limites do papel e ao mesmo

⁴⁶ Michael Fried afirma que Chardin concedeu à tradição ensimesmada um caráter natural e doméstico: “inspirando-se nos pintores do norte, [Chardin] situou esta experiência ensimesmada na Casa ou em qualquer outro ambiente absolutamente cotidiano” (tradução nossa), deixando a pintura de gêneros para trás e passando a buscar uma maior intimidade de cena (Vide as pinturas de jovens e crianças entretidos em jogos aparentemente triviais) na busca pela representação de figuras absortas em situações de ação e paixão. (FRIED, 2000, p.65)

tempo sua ampliação, na medida em que a superfície branca próxima (a parede) é tomada como suporte.



Rodrigo Borges
Banheiro, 2001
220 x 220 cm

A expansão do espaço pictórico, como se esse fosse maior do que os limites que o definem, tem sido, desde então, uma busca constante em minha obra, assim como a participação do real e do espectador nessa espacialidade dinâmica. Se nos primeiros desenhos tomei o quadro como lugar da ação do

olhar no quadro e sobre o quadro, em trabalhos mais recentes o aparecimento da tabularidade como força maior tem deixado de lado uma certa pré-definição de pontos de vista. Contudo, em ambos os casos, a distribuição de planos independentes na superfície, segundo um princípio de espaçamento que os articula, tem permitido uma comunicação entre o dentro e o fora do quadro, instaurando uma espacialidade dinâmica que procura conjugar as pesquisas desenvolvidas nas vanguardas do início do século XX, 'dentro do quadro', com as pesquisas a partir dos anos 50, 'dentro e fora do quadro'.

2.2 Um 'olhar perdido' quer ser encontrado.

Eu teria muita dificuldade em dizer *onde* está o quadro que olho. Pois não o olho como se olha uma coisa, não o fixo em seu lugar, meu olhar vagueia nele como nos nimbos do Ser, vejo segundo ele ou com ele mais do que o vejo.
Merleau-Ponty⁴⁷

O filósofo francês Michel Foucault, ao analisar o quadro de Diego Velásquez que retrata a Imperatriz Margarida da Áustria, mais conhecido pelo título: Las Meninas, nos mostra como esse artista, do século XVII, cria uma relação íntima entre o espectador e a obra, manipulando o espaço representado e a troca de olhares entre os personagens na tela e o espectador. Na tela em questão, vemos, o pintor trabalhando em um quadro, do qual vemos apenas as costas. No momento retratado, o pintor volta-se um pouco para trás e lança um olhar para fora da tela, “fixa um ponto invisível, mas que nós, espectadores, podemos facilmente determinar, pois que esse ponto somos nós mesmos: nosso corpo, nosso



Diego Velásquez
Las Meninas, 1656

⁴⁷ MERLEAU-PONTY, 2004, p.18.

rosto, nossos olhos”.⁴⁸ O pintor retrata uma cena que está a sua frente, uma cena da qual, ao observamos a tela, passamos momentaneamente a fazer parte. Contudo, o que a tela de Velásquez retrata me parece ser o que o filósofo e crítico Richard Wollheim denominou de “a postura de corpo do artista”.⁴⁹ Nessa posição o artista assume o papel de espectador e o que ele pretende com isso é experimentar uma forma de ver passível de ser construída no quadro e transmitida ao espectador através da obra.

Há, na tela de Velásquez, mais que a representação do corpo do artista, e isso também interessa aqui. O interior retratado envolve toda a cena com seus personagens, entre os quais se destacam, além do pintor, as meninas. Igualmente, o quadro procura envolver, segundo Foucault, o espectador da obra: “inundando a cena (quero dizer, tanto a sala quanto a tela, a sala representada na tela e a sala onde a tela está colocada), a luz envolve as personagens e os espectadores, impelindo-os, sob o olhar do pintor, em direção ao lugar onde seu pincel os vai representar”.⁵⁰ A imagem sai da moldura e abarca tantos lugares e pessoas quantos se coloquem no campo do seu olhar.

Os jogos de representação em pinturas clássicas, onde ao espectador era reservado um papel que não apenas o de observador, mas, também, de agente ativo capaz de, com suas ações, “completar” as obras, eram de grande interesse à crítica de arte nos anos 60, segundo Luis Pérez Oramas.

⁴⁸ FOUCAULT, 1999, p.4.

⁴⁹ WOLLHEIM, 2002, especialmente entre as páginas 39 e 45.

⁵⁰ FOUCAULT, 1999, p.7.

Discutiam-se então, para esclarecer o panorama das práticas contemporâneas de arte, os recursos de ‘suspensão’ por meio dos quais muitas obras barrocas interrompiam os mecanismos de significação, convocando os espectadores a um exercício intelectual de recriação ‘intencional’ da obra, para completá-la ou para compreendê-la...⁵¹

Ao espectador é dada uma posição a que se é levado pela temática (a solidão do que olha), pelo ângulo (ponto de vista), pelo lugar visto (um vazio), pelo lugar virtual que ocupamos (espectador no quadro) e pela distância (não só física, mas também psíquica). São esses dados que ressaltam quando desta pintura Waltércio Caldas retira as figuras.⁵² Resta na sala vazia apenas nós mesmos diante não de um pintor, mas de um quadro (de quadros). Lá no fundo não mais a mão suspensa do pintor chama a atenção, o que impele agora nosso olhar é um quadro diferente dos outros, com uma profundidade diferente, mas por nós (re)conhecida, um espelho,



Waltércio Caldas
Los Velázquez, 1994
Óleo e vidro
129,5 x 110,2 x 6,4cm

⁵¹ ORAMAS. (Tradução nossa). No original: “Se discutían por entonces, para esclarecer el panorama de las prácticas contemporâneas de arte, los recursos de ‘suspensión’ por medio de los cuales muchas obras de la edad barroca interrumpían los mecanismos de significación, convocando a los espectadores a un ejercicio intelectual de recreación ‘intencional’ de la obra, para completarla o para comprenderla ...”

<http://www.kalathos.com/dic2001/arte/perezoramas/perezoramas.htm>

⁵² A referência (e a imagem) dessa pintura, de Waltercio Caldas, foi encontrada no site da *Coleção Cisneros*.

http://www.coleccioncisneros.org/aw_rel.asp?IDLlanguage=3&CountOrder=5&ID_Gallery=7
Waltercio produziu, também, um livro de imagens embaçadas, de obras de Velásquez e textos a seu respeito.

um sistema de visão. O jogo de olhares se reconstrói no vazio. Um olhar perdido se encontra.

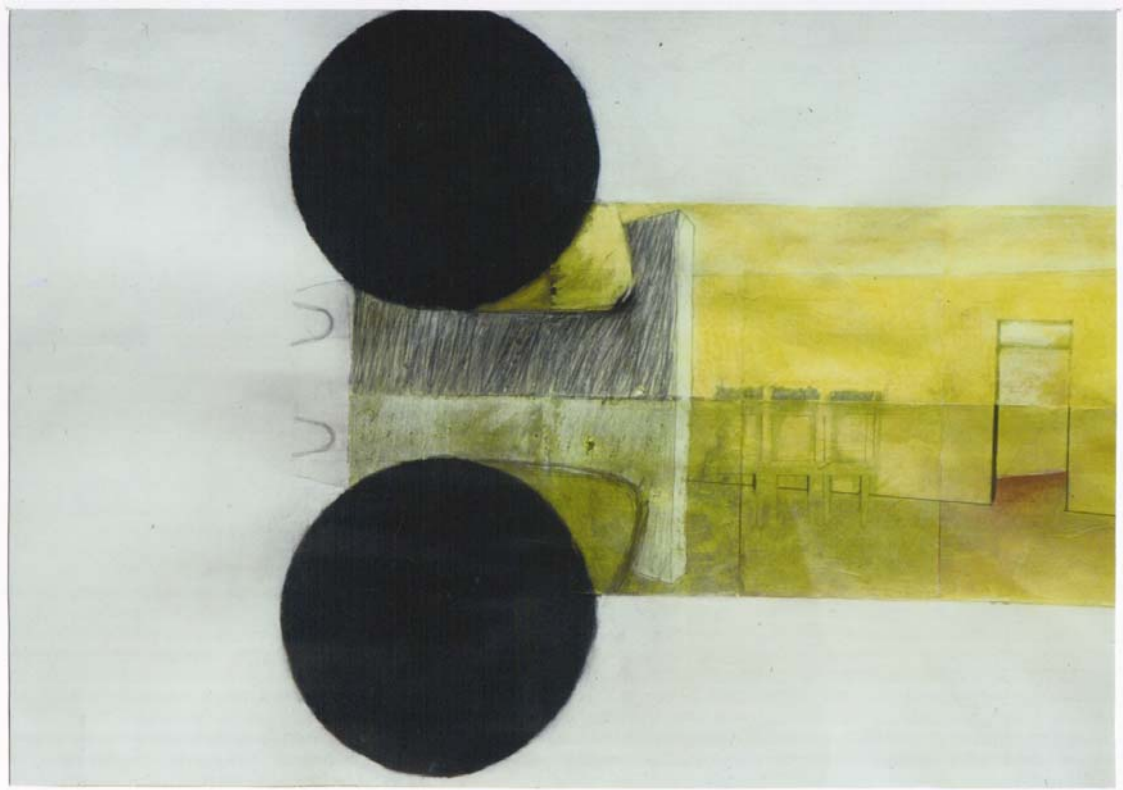
O espelho é assinalado por Foucault como uma experiência mediadora entre as utopias e o que ele chama de heterotopias (lugares que estão fora de todos os lugares, ainda que sejam efetivamente localizáveis).

No espelho, me vejo onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente de trás da superfície, estou lá, lá onde não estou, espécie de sombra que me devolve minha própria visibilidade, que me permite olhar-me onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente e tem, sobre o lugar que ocupo, uma espécie de efeito de retorno; a partir do espelho me descubro ausente no lugar em que estou, posto que me vejo lá.⁵³

No caso do quadro de Velásquez o espelho, porque figurado (e não real), nos faz descobrir presentes no lugar onde não estamos, posto que a imagem que o espelho figura refletir é a do casal real. O procedimento de Waltércio, ao retirar da cena os personagens e do espelho o casal real, cria a ficção de nossa ausência (através de outro estratagema que não a de uma figuração ensimesmada) enquanto espectadores, posto que não me vejo lá no lugar onde estava o casal real. O olhar desliza e se perde novamente.

⁵³ FOUCAULT. (tradução nossa) No original: "En el espejo, me veo donde no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente detrás de la superficie, estoy allá, allá donde no estoy, especie de sombra que me devuelve mi propia visibilidad, que me permite mirarme allá donde estoy ausente: utopía del espejo. Pero es igualmente una heterotopía, en la medida en el que espejo existe realmente y tiene, sobre el lugar que ocupo, una especie de efecto de retorno; a partir del espejo me descubro ausente en el lugar en que estoy, puesto que me veo allá."
<http://bazaramericano.com/arquitectura/filosofia/espacios_foucault.htm>.

O ponto de vista adotado para a representação e construção dos lugares em meu trabalho procurou determinar um olhar no desenho/pintura. Se a pintura naturalista imita uma visão, podemos dizer que dessa forma ela recria um sujeito que vê. A adoção de pontos de vista variados - ora muito altos, ora muito baixos -, de uma escala de representação variada e a preservação de uma área não-pintada (não-desenhada) atuaram no meu trabalho no sentido de fazer desse sujeito que vê (que pode ser tanto o artista quanto o espectador) um sujeito ativo. As variadas formas de se olhar um quadro e a relação entre o sujeito que vê e os diferentes espaços no quadro tornaram-se, assim, aspectos importantes.



Rodrigo Borges
Série Cozinhas
2000
(96 x 64cm)

D

Dois círculos pretos, dois pontos (:).

Um plano menor em amarelo define o limite de representação de um ambiente. Este mostra uma porta, três cadeiras e um tampo de mesa (quase uma parede) que entra da esquerda para a direita ocultando quase a metade do espaço de representação. Essa representação à esquerda, menos rígida, deixa vaziar dos limites o que já não mais é a representação de algo; mas poderia ter sido. Dois círculos pretos, duas manchas pretas se colocam no primeiro plano do plano maior do desenho, trabalhando tanto no espaço de representação do plano menor (sendo que aqui menos que em outros desenhos) quanto no espaço aberto do plano maior.

A ligação entre uma imagem e outra é menor. Pode-se depreender que a origem dos círculos está na representação plano abaixo – há indicações disto, mas já quase perdidas. Os dois círculos parecem falar, já, de outro mundo, participam menos que as linhas de pernas de mesas de desenhos anteriores. Comparados às pernas, afirmativas de sua energia, os círculos pretos são uma interrogação, um buraco no encaminhamento. Eles desviam o fluxo do afundar, apresentando vazios com profundidade desconhecida, sem direção. São o oposto do branco que abraça o recorte de representação. Este dá à profundidade do real um limite, uma profundidade conhecida no visível da representação. Mas há a porta (aberta) e há lugares vazios.

Entre!

Tem ar...

2.3 Uma porta aberta e há lugares vazios

Esclarecido o sentido de quadro e tendo como evidente a separação de espaços nos trabalhos, pode-se afirmar que, nos primeiros desenhos, há uma combinação de um esquema espacial perspectivo com um esquema espacial moderno ou planar.

No espaço onde se apresenta um esquema espacial perspectivo, há uma dupla transparência: a primeira é gerada pela perspectiva, conceitualmente entendida desde o Renascimento como transformação da tela em uma janela de vidro transparente; e a segunda, pela colagem de papéis de seda que deixam transparecer o que cobrem. Todavia, esse segundo procedimento cria um obstáculo à eficiência da perspectiva como transparência, na medida em que o papel, mesmo translúcido, diz mais da superfície que da profundidade, funcionando como indício de um procedimento espacial planar.

Há, então, no desenho/pintura, uma justaposição de partes transparentes e opacas, sem a intenção de destruir ou de afirmar qualquer uma das espacialidades, mas de criar um encontro do que vem de dentro do quadro com o que vem de fora. Dessa forma, nos trabalhos, antes mesmo de se promover uma justaposição entre o espaço vazio - não-pintado - e o espaço reservado à figuração, já havia o propósito de lidar com uma espacialidade geral a um só tempo naturalista e anti-naturalista. Um encontro, no mesmo

plano, entre abstração e figuração. Nas obras em questão o que ocorre é uma sobreposição das coisas representadas e dos espaços que essas coisas trazem. As coisas e os diferentes espaços se chocam, criando um encaminhamento entre o espaço naturalista e o planar, mediado pelo procedimento da colagem.

A passagem para um espaço planar ou moderno, no quadro e no trabalho, encontra seu limite extremo no branco do papel deixado à vista, e o contraste entre este e o espaço figurativo abre possibilidades de comunicação múltiplas entre ambos os espaços e destes com o espaço do mundo comum.

Entende-se, com isso, que mesmo a obra de arte naturalista não mostra apenas um mundo a ser contemplado; o que o público recebe, diante da obra, é uma espécie de convite a um encontro criativo a partir das indicações que a percepção lhe fornece da obra. Se um dos problemas estéticos da arte é sua inserção na vida cotidiana, é importante pensarmos nesse encontro criativo como uma prática comum e não apenas uma prática de *connaissanceur*. Nesse sentido, vale ressaltar o que Michel de Certeau, ao trabalhar com a leitura, afirma:

“... um mundo diferente (o do leitor) se introduz no lugar do autor” e prossegue: “Esta mutação torna o texto habitável, à maneira de um apartamento alugado. Ela transforma a propriedade do outro em lugar tomado de empréstimo, por alguns instantes, por um passante”.⁵⁴

⁵⁴ CERTEAU, 2002, p.49.

Esse habitar o texto (a obra) é uma abertura ao imaginário, um encontro entre o mundo do leitor e o do autor, e por isso está ao alcance de cada um. A obra demanda à visão do artista e do espectador um outro olhar que não o adotado na sua construção; um olhar criador que a finaliza, de um modo que, a cada novo olhar, uma nova finalização se realize.

Esta presença sempre ambígua e instável da pintura, objetiva e não objetiva ao mesmo tempo, instaura um jogo permanente entre ela e o espectador, criando assim condições para que através do nosso olhar a pintura afirme sua existência.⁵⁵

Nas “Cozinhas”, a percepção de cada uma das partes que compõem o trabalho exige do olhar o entendimento de espacialidades diferentes, por vezes contrastantes. O quadro se define, assim, de acordo com o tipo de espacialidade que momentaneamente é percebida e tomada como referencial para o todo. Nesse sentido ele age através de um procedimento muito próximo do que tenho procurado realizar nos trabalhos mais recentes, onde se permite ao olhar que passeie distraidamente, buscando prendê-lo, momentaneamente, na percepção de uma espacialidade localizada. Nesses novos trabalhos busco um olhar participativo do espectador, cuja atenção a um ponto sempre corre o risco de escorregar na presença de outro; cada ponto pede uma nova posição, gerando um movimento interno em função do qual figura e fundo se entrelaçam num vai e vem contínuo: uma atenção “dispersa”.

⁵⁵ GIANNOTTI, M. 2003, p.101.



Rodrigo Borges
Sem título, 2004
66 x 96 cm

A separação entre dois espaços nas “Cozinhas” foi metodológica e didática para a pesquisa, e permitiu vislumbrar a dualidade do ver⁵⁶ através de seus dois extremos - a janela renascentista e a plana superfície do branco, o quadro do dentro, na figuração de um interior, e o dentro do quadro, sua matéria, sua espessura, o chassi, o lugar onde se encontra.

A noção do ver que busquei se estabeleceu, assim, na percepção destes dois espaços: um espaço perspectivo ou profundo, próprio ao plano, e um

⁵⁶ A “dualidade do ver” é percebida, de acordo com Richard Wollheim, quando “tenho consciência visual da superfície para a qual estou olhando e, ao mesmo tempo, distingo na frente dela uma outra coisa que avança, ou, em certos casos, recua”. A partir dessa idéia, ele define duas formas de percepção: o “ver-como” e o “ver-em” (WOLLHEIM, 2002, p.46.).

espaço relacional possível entre o objeto “desenho” e o espaço físico onde ele se encontra. Uma análise mais detalhada do primeiro naturalmente encaminhou a pesquisa a questões ligadas ao segundo. O espaço perspectivo e profundo do plano bidimensional é (e sempre foi), a seu modo, um espaço relacional. Desde o momento em que comecei a trabalhar em artes com um sistema de figuração que se baseava na perspectiva clássica, considerei importante revelar esse sistema, no entendimento de que hoje um ponto de vista não deve se fixar em padrões, mas usar destes na revelação de um olhar, de uma subjetividade. Trata-se, nessa tradição da perspectiva, da revelação da presença de um olhar na obra, e não de um estilo pessoal (mesmo que daí ele advenha). O olhar, para mim, como dado primordial da perspectiva, deveria, na superfície do desenho, se revelar como questão central. Vale aqui ressaltar o que diz Lacan:

No quadro, o artista, nos dizem alguns, quer ser sujeito, e a arte da pintura se distingue de todas as outras pelo fato de que, na obra, é como sujeito, como olhar, que o artista pretende, a nós, se impor.⁵⁷

Se para Lacan “o Quadro é uma armadilha de olhar”⁵⁸, trata-se aqui de revelar na superfície os modos de funcionamento dessa armadilha. Para a percepção desse olhar deve haver, então, quase que uma reconstrução mental do processo de feitura do trabalho. Logo, as pistas, os rastros desse processo devem ser visíveis, criando-se condições para a percepção do

⁵⁷ LACAN, 1998, p.98-99.

⁵⁸ LACAN, 1998, p.31.

quadro como aquilo que Alberto Tassinari diz do espaço moderno: “um território do fazer, onde o feito pode mostrar-se como que se fazendo”.⁵⁹



Rodrigo Borges
Sem título, 2004
66 x 96 cm

Em meu processo de trabalho, tenho procurado deixar à superfície final marcas dos momentos construtivos; nesta busca, o procedimento da colagem, presente desde o início, separando as superfícies em camadas (mesmo que imbricadas umas às outras), permite que se (re)visse esses momentos, revelando um percurso. Nas “Cozinhas”, as marcas, além de presentes na colagem de papel, aparecem nos pontos de vista em que a profundidade e a transparência da figuração se realizam por camadas que, sobrepondo-se, revelam o caráter mental e as associações com a memória e

⁵⁹ TASSINARI, 2001, p.44.

a imaginação ligadas a essa figuração. Também nas “Cozinhas”, as áreas brancas intactas revelam o suporte como superfície com a qual a profundidade da figuração se relaciona, sendo este um procedimento que se mantém até os meus trabalhos mais recentes.

Nos trabalhos com restos de outdoor, a descolagem (que já vinha sendo trabalhada sutilmente nas “cozinhas”), apagando marcas e revelando camadas, mostra-se um processo tão rico de encaminhamentos quanto a própria colagem (na verdade mostra-se intrínseco a esta). Nos últimos trabalhos (que abordarei no último capítulo), as fitas adesivas construindo a obra no espaço arquitetônico esclarecem (deixam clara) uma lógica construtiva que é buscada no caminho e no lugar.

Esse modo construtivo que revela o feito como que se fazendo revela também a transformação do olhar rumo à visão da obra pronta. A reconstrução dos procedimentos de feitura, a partir dos rastros, é assim a busca da forma de ver do agente/artista. Está realizando-se na obra mesma, apresenta-se aí como um dado externo que ao espectador cabe situar na busca da compreensão e realização plena da obra: seu olhar.

Passei a buscar um encontro, a buscar que os rastros permitissem a transformação e a revelação para o espectador de seu papel ativo na construção dessa espacialidade. Tratar-se-ia da interpretação não apenas de uma narrativa, mas de um processo plástico e principalmente de um momento de encontro que se realiza no simultâneo do ver propiciado pela

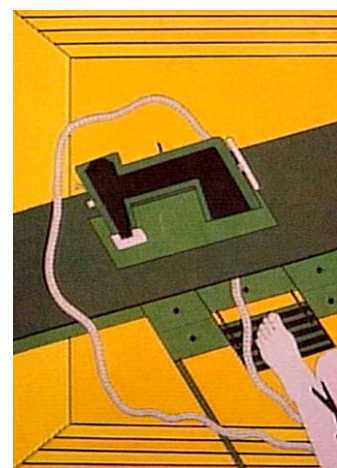
interpretação desse todo. Nós vemos a imagem na medida em que a interpretamos, e nessa medida nos vemos participantes da construção da imagem do outro, que é a imagem que queremos ver do outro. A propriedade do outro é dessa forma transformada momentaneamente.



Rodrigo Borges
Pernas, 2001
220 x 220 cm

A obra 'Pernas', realizada em 2001 para a exposição *Resposta*, foi um passo fundamental para entender como esses deslocamentos de olhares se processavam e como poderiam ser desejados e realizados na obra. A partir novamente do uso da perspectiva, defini um ponto de vista central figurando um ambiente interior e também um par de pernas, parte de um corpo que parece estar, se visto fosse em sua totalidade, sentado diante desse ambiente a olhá-lo. O ponto de vista central que constrói o desenho e o par de pernas é o mesmo e procura se situar no olhar que o espectador dirige ao desenho/pintura. No centro da tela o perfil de uma tesoura aberta marca um 'ponto de corte' na sobreposição entre o horizonte do plano do quadro e o horizonte do plano real, uma separação simbólica. Diferentemente da separação dos trabalhos anteriores, onde eu procurava determinar lugares diferentes para o artista e o espectador, promove-se aqui uma sobreposição de olhares em um mesmo lugar. O olhar do espectador sobre o olhar presente na obra sobre o olhar do artista. Esse lugar único é reforçado pela posição das pernas junto ao limite inferior do desenho, criando o movimento da imagem do quadro para fora, e levando o espectador para dentro do quadro.

Nos anos 60, a artista brasileira Wanda Pimentel produziu uma série de pinturas intituladas *Envolvimento*. Nessa série ela constrói um universo privado, por vezes autobiográfico, onde eventualmente representa partes do corpo (às vezes o seu, às vezes o de outros), quase sempre pernas, pés ou dedos de pés. Em Wanda Pimentel o universo é mais feminino, poderia dizer, dado o momento histórico, até feminista, e sua linguagem está muito ligada à Nova Figuração de fins dos anos 60 no Brasil. Todavia não é tanto a imagem aparentada que me chama a atenção e sim a leitura que o crítico Frederico de Moraes realizou então:



Wanda Pimentel
Série *Envolvimento*, 1969
130 x 97 cm

A pintura de Wanda Pimentel parece ser uma autobiografia do olhar, um olhar do qual nós, espectadores, participamos fenomenologicamente. Precisamente porque o pintor está "presente" sem figurar sobre a tela. Tornamo-nos, assim, cúmplices de seu olhar um pouco como o que ocorre com os filmes de Bergman ou de Antonioni, onde a câmara é o que há de melhor no personagem que olha. Vemos o que vê a artista no momento mesmo em que ela olha.⁶⁰

Em 2002, na monografia de conclusão da habilitação em desenho, escrevi que "a minha presença desaparece para que a do outro se instale". Acredito que o olhar presente já não é mais o do artista, tampouco o do espectador,

⁶⁰ MORAIS *apud* PONTUAL, 1969, p.424 e 425.

mas o de uma presença outra que surge dessa cumplicidade de olhares, do que há de semelhança entre esses olhares. Do público, se espera que se posicione nesse lugar, onde “vemos o que vê a artista no momento mesmo em que ela olha”.⁶¹ Mas o reflexo do olhar do artista no olhar presente muda a direção da atenção do objeto para dentro do imaginário ao alcance do espectador, imaginário este guardado em suas lembranças e memórias de lugares e situações semelhantes. Um outro olhar se instala entre o olhar do artista e o do espectador. Este é o olhar presente na obra, sendo o mesmo e diferente a cada novo espectador. Nas palavras de Lacan: “Em qualquer quadro que seja, é precisamente ao procurar o olhar em cada um de seus pontos que vocês o verão desaparecer.”⁶²

Se ao olharmos tomamos por nosso um olhar presente na obra, é porque nela encontramos aspectos que guiam nossa experiência nesse sentido. Um ponto de vista compreensivo se estabelece nos permitindo tecer uma obra aproximada - próxima a cada um - a partir do modo como amarramos os pontos (rastros) soltos de uma dada imagem. A obra se abre diante do potencial transformador da percepção que, alternando-se entre os diversos aspectos presentes na superfície, faz dela algo mutante. Nesta alternância, “a mudança produz um espanto que o reconhecimento não produziria.”⁶³

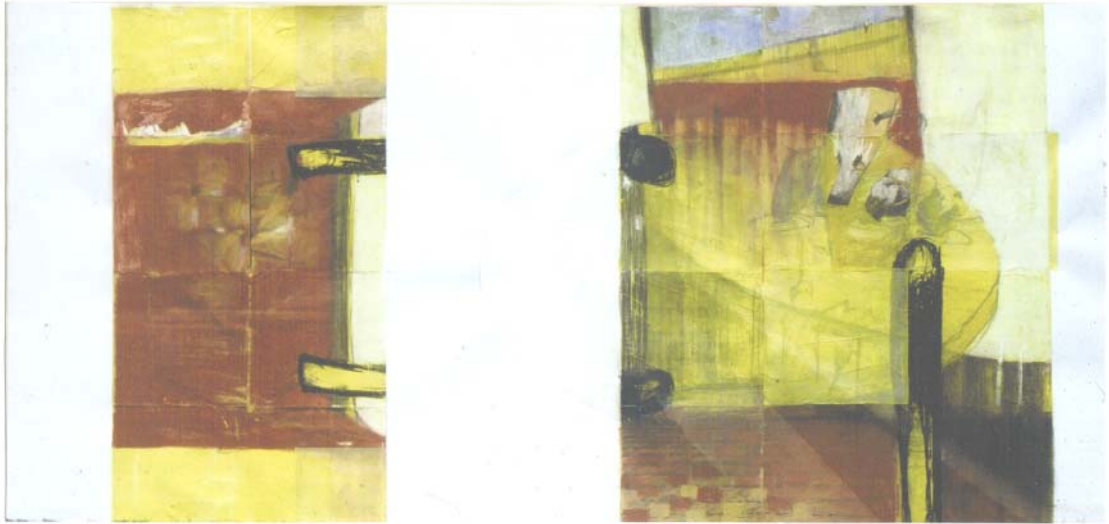
A sobreposição de pontos de vista, de planos diferenciados e de rastros atua diretamente nos deslocamentos e transformações do aspecto geral da obra.

⁶¹ MORAIS *apud* PONTUAL, 1969, p.424 e 425.

⁶² LACAN, 1998, p.88.

⁶³ Wittgenstein, 1999, p.182.

É preciso se familiarizar com os diferentes modos de ver: a sobreposição de pontos de vista pretende apresentar alguns modos de ver um mesmo espaço; os diferentes planos sobre o quadro, alguns modos de ver a superfície; e os rastros, notas para se reconstruir ou apreender esses modos de ver. O substrato dessa vivência, desse encontro, é o domínio do processo de sua construção/orientação, que se dá na revelação da armadilha visual que se processa no quadro, no momento mesmo em que o vemos, a revelação de que o espectador está dentro da armadilha e que a ele é reservado um papel sem o qual o sistema não funcionaria.



Rodrigo Borges
Série Cozinhas
2000
(192 x 96cm)

E

Uma montagem de papéis conforma a base sobre a qual aparece um desenho de grande dimensão (192 x 96cm). Três faixas de papel de 64cm de largura. Um desenho em partes separadas por áreas brancas. Estas são espaços entre, nem profundos, nem rasos. São falhas. São dobras que abriam e planificaram o que há entre esse aqui que continua ali.

A representação está plena em sua localização. Não se encaminha para fundo algum. O branco ao seu lado não a joga nem muito para trás, nem muito para frente. De dentro dela, de dentro do limite dos papéis, dos papéis colados (alguns mal colados), ela se abre.

Um leve abrir para a tridimensionalidade. A continuação de um processo de se abrir para o mundo. Nos primeiros desenhos o mundo entra como um anteparo branco, o prolongamento da parede deslocando o quadro para dentro dele mesmo e ao mesmo tempo para fora do mundo. Também, ao mesmo tempo, as formas mais chapadas, que fazem a ligação entre um plano e outro, trazem a superfície de representação para o mundo. No desenho analisado, as frestas, esses cortes na representação, trazem a realidade concreta do material para o mundo.

Penetrar o trabalho é um procedimento comum. O que se quer revelar?

Penso que há um desejo de se construir um caminho que se revela no momento em que vai sendo percorrido. Construído por acúmulos, o desenho permite ao longo do seu processo de criação que, à superfície, apareçam rastros de camadas não mais visíveis em sua totalidade. Promover relações entre camadas mais internas e mais externas do trabalho.

Entre um real e outro real, um lugar.

3 UMA ABERTURA À COMPLEXIDADE DO REAL

3.1 Da planaridade do quadro à planaridade da parede

‘Os observadores fazem os quadros’, dizia Marcel Duchamp;
e é uma frase incompreensível se não a remetemos à
intuição duchampiana do surgimento de uma cultura do uso,
para a qual o sentido nasce de uma colaboração, uma
negociação entre o artista e quem vai contemplar a obra.

Nicolas Bourriaud⁶⁴

Na arte moderna podemos perceber uma crescente mobilidade da pintura, que, na medida em que é afirmada como superfície, permite reconhecer nas mais diversas formas (tela, parede, papel, arquitetura, corpo, etc.), superfícies próprias à sua presença. Dois caminhos: o quadro afirma seu limite e sua especificidade planar ou o quadro explode seus limites e suas partes constituintes. Nos extremos destes caminhos chega-se a um limite extremo em que a pintura fica para trás - se perde - e o objeto se impõe. Vê-se o objeto e já não se vê a pintura, já não se reconhece o quadro; nesse ponto poderíamos pensar que a pintura se encontra matizada com os objetos comuns, mas, se não a reconhecemos, já não se trata de pintura o objeto em questão. É como quadro, objeto tornado comum, que a pintura se realiza como produto cotidiano.

⁶⁴ BOURRIAUD, 2004, p. 17.

No modernismo um limite definia o quadro e o plano, que se constituíam em uma forma retangular estável, proporcional e paralela ao espaço arquitetônico comum. De certo modo mantinha-se uma leitura do quadro muito próxima à da janela renascentista, em que a atenção está voltada para o dentro do quadro. A partir do cubismo e da pintura abstrata o quadro começa a ser afirmado antes de tudo como pintura; e o paralelismo do quadro com o exterior começa a acontecer com o interior do quadro, com a imagem mesma. Os limites da forma quadro se enfraquecem e o dentro do quadro 'salta' à superfície e a partir daí cada vez mais para fora em busca de um espaço amplo, aberto, infinito. Segundo Anton Ehrenzweig:

De todas as formas que se pode colocar dentro de um quadrado, a mais fraca é outra forma paralela; e, assim sendo, a interação de cores atinge o máximo. Igualmente, a mais fraca forma num círculo é outro círculo; daí, a alta interação de cores nos quadros de alvos.⁶⁵

Se uma forma fraca dentro do quadro (quadrado) é outro quadro (quadrado), uma forma fraca na parede será um quadro cujos limites sejam paralelos aos limites da parede e que traga como imagem outro quadro ou sua superfície mesma. Para Greenberg, essa imagem extrema – uma tela branca esticada sobre um chassi ou parede – é a condição mínima da pintura. Pensamento solidário (e nem um pouco solitário em seu extremismo) a uma série de encaminhamentos da pintura em direção a seu fim. Fim como lugar a ser encontrado e não como encerramento de uma questão. Pensemos em todas

⁶⁵ EHRENZWEIG, 1969, p.158. Anton Ehrenzweig apresenta, como exemplo, as pinturas de quadrados de Joseph Albers.

as proposições monocromáticas surgidas ao longo do século XX e nas teorizações junto a elas, como as produzidas por Ad Reinhardt, nos anos 50, ou mesmo, no início do século, por Malevitch. Pinturas onde, como fala Georges Didi-Huberman ao comentar a respeito das Black Painting de Ad Reinhardt, “não há ‘nada a ver’ e pouco a pouco muito a olhar”.⁶⁶

Acredito que nessas experiências monocromáticas há uma busca por uma dimensão sensível do quadro, que por sua intensidade (densidade) de cor pretende absorver o espectador em seu campo amplo de cor. Didi-Huberman fala ainda de uma dialética visual, entre a evidência de uma profundidade rasa e a afirmação da superfície, que “manifesta claramente seu poder de “aura”, e por isso se presta a toda uma temática da contemplação religiosamente ou existencialmente considerada”.⁶⁷

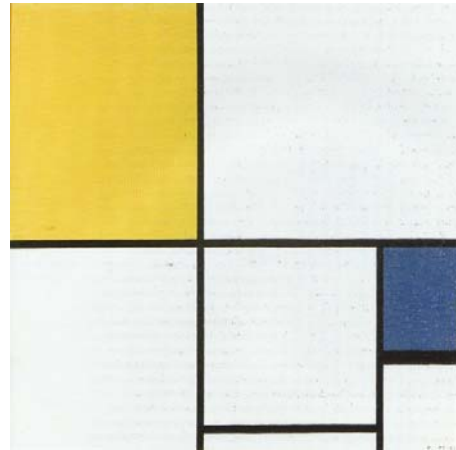
Uma orientação contrária pode ser vista em Mondrian, em cujas obras a expansão do espaço do quadro ‘para fora’ se dá pelo uso das verticais e horizontais, que, através da superfície, tendem a geometrizar o espaço à sua volta. O quadro se apresenta mais explosivo, mais centrífugo, em oposição às experiências monocromáticas, que, em sua intensidade, desviam todo o entorno e o espectador para dentro. Sobre o caráter das pinturas de Mondrian, Pierre Francastel diz o seguinte:

Coloque-se uma tela de Mondrian sobre uma parede e logo aparece que a tela organiza de modo ativo todo o espaço circundante. As formas lineares, mas não simétricas, arrastam o espectador a geometrizar dinamicamente o

⁶⁶ DIDI-HUBERMAN. 1998, p.194.

⁶⁷ Idem, p.194.

espaço. Existe uma espécie de expansão do valor ativo das linhas e das superfícies.⁶⁸



E Hélio Oiticica destaca em suas anotações de 1959 o seguinte texto de Mondrian:

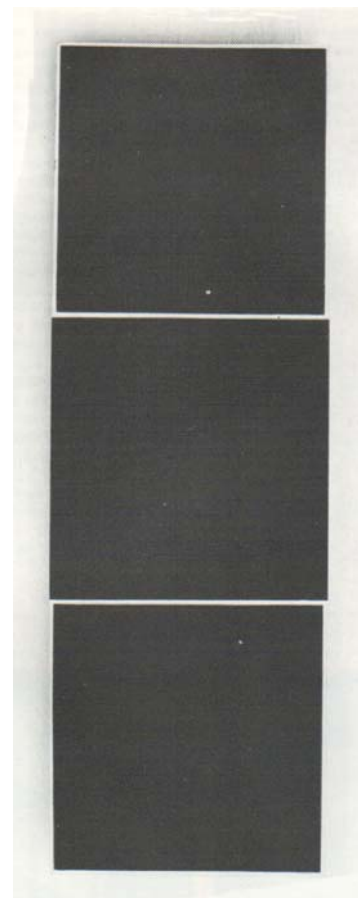
Piet Mondrian
Composição com azul e amarelo, 1932
Óleo sobre tela
55,5 x 55,5cm

O que está claro é que não há escapatória para o artista não figurativo; ele tem que permanecer dentro do campo e, como consequência, caminhar em direção à sua arte. Esta nos leva, num futuro talvez remoto, em direção ao fim da arte como uma coisa separada do ambiente que nos circunda, o qual é a própria realidade plástica presente. Mas este fim é ao mesmo tempo um novo começo. A arte não apenas continuará, mas realizar-se-á mais e mais. Pela unificação da arquitetura, escultura e pintura, uma nova realidade plástica será criada. A pintura e a escultura não se manifestarão como objetos separados, nem em forma de 'arte muralista' ou 'arte aplicada', mas, sendo puramente construtivas, ajudarão na criação de ambiente não meramente utilitário ou racional, mas também puro e completo em sua beleza.⁶⁹

⁶⁸ FRANCASTEL. 1973, p.198.

⁶⁹ MONDRIAN, apud, OITICICA, 1986, p. 17. Esta passagem pode ser encontrada, com outra tradução, em CHIPP, 1999, p.366.

As pinturas de Lygia Clark que procuram integrar a moldura no quadro me parecem conjugar em equilíbrio (sem estaticidade) esses dois movimentos (centrípeto e centrífugo) que encontramos nos monocromos e em Mondrian. Esses trabalhos participam de um desenvolvimento da pintura à época que a levava com o quadro, a cor e tudo mais que lhe pertencesse para o espaço. A destruição ou a transformação do quadro. Dois caminhos diferentes com o mesmo objetivo de levar a pintura ao espaço e tempo cotidianos e não mais a uma ficção de espaço e tempo.⁷⁰ O anúncio de uma nova (re)aproximação entre pintura e arquitetura, agora, podemos dizê-lo, plenamente modernas, no finito limite da superfície do lugar.⁷¹



Lygia Clark
Espaço modulado, 1959
Madeira pintada
90 x 30cm

⁷⁰ OITICICA, 1986, p.28.

⁷¹ Há que se notar, dada a sua influência sobre a arte norte americana, que o trabalho desenvolvido pelos muralistas mexicanos realizava uma aproximação entre pintura e arquitetura dentro de uma tradição do afresco e não do quadro, ou de um entendimento moderno de quadro. Nesse sentido, trabalhos como os de Mondrian e Schwitters são paradigmas mais apropriados e conceitualmente coerentes com as proposições que a arte tomou a partir dos anos 50, não só nos EUA, mas em todo o mundo, apesar da reconhecida importância do contato entre os artistas norte-americanos e os artistas mexicanos, no advento das "Big Canvas".

Nesse sentido ampliado do quadro, que determina que sua forma se abra ao infinito, a unicidade é um valor buscado, que a forma fraca, reafirmando o limite do quadro, objetiva. Essa busca engendra uma pintura específica que a repetição e colocação em uma ordem permite ampliar o alcance espacial e sensorial. É o que acontece com os quadros listrados de Daniel Buren. Em seu extremo uma listra é uma forma retangular repetida em uma superfície limitada; modelo perfeito para a categoria da unicidade conjugada à repetição. O limite extremo é assim amplo e aberto em sua fisicalidade tanto para o artista quanto para sua absorção pelo espaço real, nos moldes vislumbrados em Mondrian.

O limite pode ser ainda o quadro, mas pode ser igualmente a parede, a Arquitetura, também o social manifesto em superfícies, enfim; todo plano, mesmo que apresente relevos, pode ter sua superfície tomada por esse modelo pictórico que as listras de Buren propõem. Nele encontramos a cor, o contraste e a extensão, trabalhados na superfície. Estrutura interna - um limite: unicidade da imagem sempre a mesma (listras). Estrutura externa - ausência de limites: repetição da imagem sempre a mesma (listras). Ritmo marcial e liberdade de extensão.

Imagem única e repetida, as listras, assim como os monocromos, levam ao extremo a ausência de composição; e através disso parecem colocar em cena uma ausência. O gesto do pintor se neutraliza e sua presença não é perceptível na tela. Estabeleceria-se aqui uma relação com o espectador nos

moldes em que no século XVIII, segundo Fried, ficcionava-se, com as figuras ensimesmadas, a inexistência do espectador? O pintor, segundo Fried:

“... deveria encontrar uma forma de neutralizar ou negar a presença do espectador, de estabelecer a ficção de sua inexistência como tal diante do quadro. (A paródia é, que só se podia chamar atenção do espectador e mantê-la fixa no quadro através de sua negação)”⁷²

E a partir da análise de Diderot sobre um quadro no qual ele (Diderot) é retratado, Fried diz:

“Tudo sugere que, desde o ponto de vista de Diderot, o pintor quis distanciar-se de alguma forma da realização do quadro, para que Diderot pudesse aparecer em toda sua autenticidade e, sobretudo, para estabelecer desde o princípio a ficção da inexistência de um espectador diante do quadro”⁷³

Fica claro que, para a ficção da inexistência do espectador, é necessário que o pintor ficcione sua própria inexistência. O distanciamento que as pinturas de listras e os monocromos criam em relação ao espectador (a dificuldade de se postar diante deles) parece estar relacionado com o distanciamento que estes trabalhos apresentam do gesto do pintor. A tese de Fried pode nos indicar que, assim como a ficção da ausência do pintor trabalhava a absorção do espectador no século XVIII, o abandono da composição junto à

⁷² FRIED, 2000, p.132 (tradução nossa). No original: “... debía encontrar una forma de neutralizar o negar la presencia del espectador, de establecer la ficción de su inexistencia como tal ante el cuadro-. (La parodja es, que soló se podía llamar la atención del espectador y matenerla fija en el cuadro a través de esta negación).”

⁷³ *Ibidem*, p.138 (tradução nossa). No original: “Todo sugiere que, desde el punto de vista de Diderot, el pintor quiso distanciarse de alguna forma de la realización del cuadro, para que Diderot pudiera aparecer en toda su autenticidad y, sobre todo, para establecer desde el principio la ficción de la inexistencia de un espectador ante el cuadro.”

pelo menos outros dois fatores - a tela grande e a ausência de figura humana - trabalharia em uma nova forma de absorção do espectador pela pintura surgida na segunda metade século XX. Oramas se aproxima dessa idéia quando fala de uma certa aspereza presente na experiência do penetrável do artista venezuelano Soto:

Gostaria de propor que este redescobrimiento da asperidade 'asperitas' é, entre outras coisas, o resultado de Soto ter abandonado em suas obras a prática tradicional da composição, cuja idéia o humanismo do renascimento havia concebido e que o quadro célebre de Velázquez leva a sua máxima realização histórica.⁷⁴

Essa ausência de composição se faz presente na obra de quase todos os expressionistas abstratos e de certa forma na obra de vários artistas dos anos 60, como Soto, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Daniel Buren, Barnett Newman e Frank Stella ou pós-minimalistas como Richard Serra e Sol LeWitt.

Em relação à ausência da figura humana, há nisso um desejo de que a pintura fale por si e em si, sem que uma narrativa a apóie ou a ela se sobreponha, e também de não vincular a espacialidade do quadro exclusivamente ao seu espaço interno. A definição de uma escala para o interior da pintura é dependente da presença da figura humana, é através

⁷⁴ Oramas (tradução nossa). Uma das obras sobre as quais Oramas fundamenta sua análise é a obra de Michael Fried "El lugar Del espectador" com a qual venho, no presente texto, trabalhando. No original: "Me gustaría proponer que este redescubrimiento de la asperidad ("asperitas") es, entre otras cosas, el resultado de haber abandonado Soto en sus obras la práctica tradicional de la composición, cuya idea el humanismo del Renacimiento había concebido y que el cuadro de Velázquez lleva a su más excelsa realización histórica."

das proporções humanas que as formas se configuram na representação. Já a escala física da pintura trabalha em relação ao corpo do espectador e à arquitetura que os circunda; dentro desse entendimento os pintores nos anos 50 e 60 foram em busca de um campo visual suficientemente grande (caso das Telas Grandes de Jackson Pollock e Barnett Newman) ou disperso e fragmentado no espaço de exposição (caso dos Penetráveis de Hélio Oiticica e Soto), onde a figura humana expulsa do quadro pudesse se fazer presente na figura do artista e do espectador, participantes e envolvidos por esta realidade maior - a presença da pintura. O anti-formalismo e o ataque ao princípio da composição em Barnett Newman são exemplares. Segundo Carlos Zílio, para que seu intento fosse possível:

“... era necessário, além de se opor a qualquer compromisso com o dispositivo perspectivo, negar ainda os resíduos deste no interior da arte moderna como, por exemplo, a relação figura-fundo (base de toda estrutura formal retórica), a sujeição do olhar aos limites da tela (que estabelece os limites do campo perceptivo como referência mimética – veduta) e a organização e o equilíbrio interno da superfície pictórica ...”⁷⁵

A forma ampliada (grandes planos sobre a parede, explosão da pintura no espaço) gerou, dessa maneira, uma partição do espaço, tornando-o mais sensível. Em 1975 o artista brasileiro Luiz Paulo Baravelli listou 39 sentenças que chamou de “Pontos de um pintor”. A trigésima quinta diz:

⁷⁵ ZÍLIO apud Adatao (org.), 1994, p.353.

Há trabalhos que começam como pinturas e se estendem além e para fora dos limites da tela. Se a diferença é pouca vemos esses elementos ainda referidos ao retângulo original; se passa de um certo limite, a percepção da estrutura ortogonal mais próxima é a referência seguinte.⁷⁶

Podemos, assim, pensar a parede - anteparo arquitetônico – como a figura que, na contemporaneidade, assume o papel estrutural da janela renascentista. A referência seguinte seria a arquitetura. Os desenhos de Richard Serra são exemplares na transferência dos limites do quadro para a estrutura ortogonal da parede. Realizados sobre o tecido (sem chassi) ou diretamente sobre a parede, estes desenhos procuram tencionar os limites interno e externo da obra no espaço arquitetônico, situando e absorvendo o espectador dentro do conjunto formado por desenho e lugar.

Estes desenhos não apenas são planos, no nível da parede, como também não criam qualquer ilusão de tridimensionalidade. Porém, eles integram o observador na tridimensionalidade específica da localização de sua instalação.⁷⁷

Se na modernidade a alternativa é uma mudança de procedimento, com o mesmo suporte (tela) sendo usado como anteparo, na contemporaneidade multiplicam-se e sobrepõem-se procedimentos e suportes. Dentro do contexto contemporâneo, o plano da parede é, assim, afirmado como um lugar/suporte, em primeira instância, indeterminado (a parede é também

⁷⁶ BARAVELLI, 1975, p.7.

⁷⁷ SERRA, 1997, p.69.

uma representação), que determina um lugar comum a todos. A parede, assim como o quadro, torna-se este lugar de onde o desconhecido - sempre o mesmo - brota no visível - sempre mutante. Como a obra contemporânea tende a se fragmentar na sua multiplicidade, é imprescindível a presença criadora do público para que o 'diverso' seja alcançado. Este sentido não existe sem essa presença, sendo continuamente presentificado e criado por ela.

3.2 Um desdobramento na superfície do lugar

Meu trabalho tem abordado o sentido de Lugar através de um pensamento espacial e estrutural, criando situações e localizações no plano bidimensional e, mais recentemente, tridimensional. Dizendo do espaço e da comunicação desse espaço plástico com o espaço do mundo comum, minhas obras passaram a enfrentar (e experimentar) o lugar de exposição, sua arquitetura e seus dispositivos.

Tem sido no espaço expositivo, ainda que minha casa/ateliê tenha um papel importante no processo, que meu fazer artístico vem se manifestando sensível e criticamente. Assim o entendimento dessa questão passa pela observação das mudanças geradas pelos deslocamentos ateliê-sala, ateliê-galeria, sala-galeria, galeria-caixa, galeria-catálogo, entre outras, e por proposições expositivas *in situ* individuais ou em grupo⁷⁸. A consciência de se trabalhar com o lugar de exposição, ou sobre ele ou ainda indiferente a ele, enfim, a colocação do lugar de exposição do trabalho como 'problema' na pesquisa em artes, tem sido fundamental para o desenvolvimento do novo sentido de lugar que venho buscando.

A pesquisa teórica, mas acima de tudo poética, dessas questões tem possibilitado outras abordagens do sentido de lugar, que não apenas

⁷⁸ Em 2001 realizei junto com mais três colegas (Suzana Bastos, Juliana Freire e Roberto Bellini) a exposição *Resposta*, em que buscamos relacionar os trabalhos dois a dois através das duas faces de painéis de 220 x 220cm, em um jogo de proposições e respostas.

aquelas iniciais relativas à 'casa' e à memória de lugares já vividos. Com isso ampliam-se, também, os meios expressivos, que se concentravam originalmente no desenho e na pintura.

Em junho de 2005, participei da exposição *Disposição*, coletiva do Mestrado em Artes Visuais da UFMG. A exposição teve como proposição estabelecer laços críticos entre a idéia de espaço expositivo e os trabalhos de cada um; dessa forma, os espaços da exposição foram nomeados e ocupados de acordo com o interesse e/ou trabalho de cada artista em sua relação com os lugares criados dentro do espaço expositivo.

Apresentei três trabalhos, sendo um deles formado por uma montagem de quatro desenhos, que ocupou o espaço da galeria, e outros dois (*Através* e *Fazenda*) que, na subdivisão espacial, ocuparam os espaços de montagem e ateliê.



Rodrigo Borges
Através, 2005

“*Através*”, localizado no espaço

da montagem, cobriu de fita adesiva uma extensão de 15 metros de comprimento por 2,50 metros de altura, ocupando três vãos existentes na galeria, devido ao ressalto de quatro pilares da parede. No primeiro destes

vãos, as fitas são esticadas uma a uma, da face externa de um pilar à face externa do seguinte, vedando completamente a visão da parede ao fundo. No segundo vão, as fitas continuam seu trajeto intercalando-se de modo que uma fita segue até o terceiro pilar (pela face externa, como no primeiro vão) e a outra percorre a mesma distância, aderindo-se à lateral do segundo pilar, à parede de fundo e à lateral do terceiro pilar, para se reencontrarem, todas as fitas uma ao lado da outra, na face externa do terceiro pilar. Cria-se um espaço interno formado pelas paredes de fundo e laterais dos pilares, que nessa segunda situação permite ser visto apenas através da grade formada pelas fitas esticadas de uma à outra face externa dos pilares. Continuando o percurso, as fitas seguem do terceiro pilar, cobrindo juntas as laterais e fundo do terceiro vão como uma pele. A cor da fita apresentando uma coloração bege produz um pequeno contraste com a parede branca, o que torna a percepção deste terceiro momento, bastante, sutil.



Rodrigo Borges
Através, 2005



Rodrigo Borges
Através, 2005

O trabalho revela seu encaminhamento construtivo na medida em que o procedimento alterna-se na arquitetura. No primeiro vão uma trama fechada de fitas esticadas de um pilar ao outro cria um espaço interno, no segundo este espaço torna-se visível através da grade criada pela nova forma de cobrir o vão e no terceiro a tela se transforma numa pele fazendo do espaço e da tela um só lugar. De um ponto a outro não há uma mudança de material e de suas propriedades, apenas uma readequação a partir de uma nova relação entre o material, o trabalho e o lugar.

A dimensão (sendo que a extensão é aqui o dado mais importante) impedindo uma apreensão em um único lance (ou em um único olhar), a

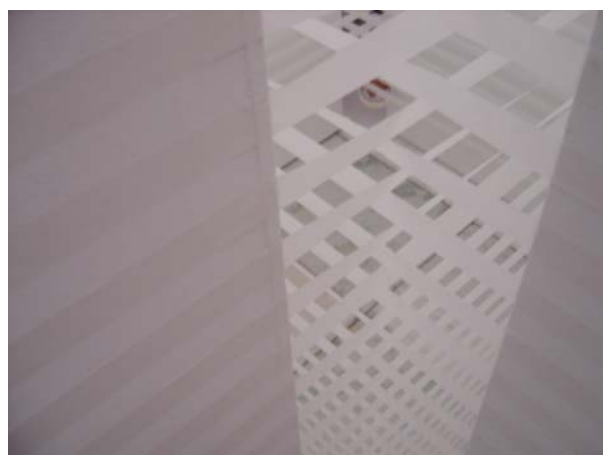
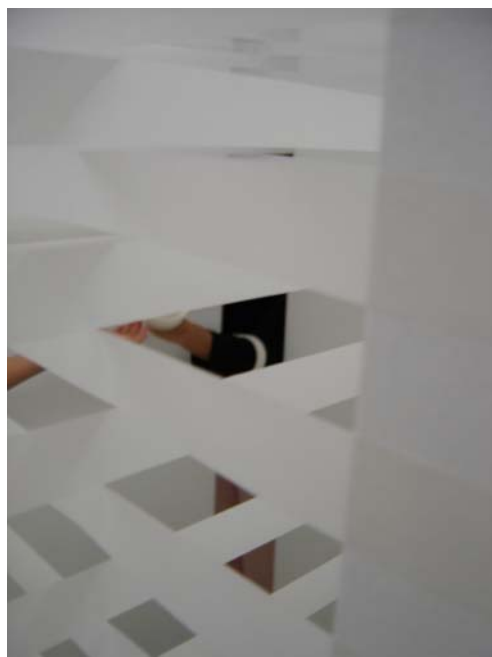
ausência de composição e a configuração mais tridimensional (ainda que ligada à superfície) levam a uma aproximação física para ver de perto o que está escondido; para ver através das fitas um espaço listrado de fitas; para ver o visível sobre a parede - a superfície de fitas. Como em Barnett Newman a indicação é de que a obra seja vista de perto. Uma busca da efetiva participação do espectador, quiçá de sua absorção pela pintura.

Mas talvez seja em “Fazenda”, segundo trabalho que abordarei da exposição *Disposição*, que a absorção do espectador comece a se realizar efetivamente. “Fazenda” constitui-se de quatro painéis de 80cm de largura por 250cm de altura, dispostos um em frente ao outro, com um espaço de um palmo entre as arestas que formariam os cantos desse volume. Por entre essas frestas é tecida uma trama que costura os quatro painéis e conforma um volume interno listrado. Uma cela. O espaço para um corpo. O “ateliê” é o espaço com o qual esse trabalho procurou tecer correspondências dentro da *Disposição*.



Rodrigo Borges
Fazenda n.1, 2005

Em “Fazenda” a superfície é novamente afirmada, mas, aqui, partindo do plano do painel, ela tece um volume no espaço interno formado pelos blocos. No momento em que o trabalho ganha a tridimensionalidade, ele se fecha como que a dar substância ao plano da parede, como que a revelar-lhe um corpo. Nessa montagem o corpo do espectador tem maior participação, ainda que, na postura do corpo, ao olhar seja dado um lugar de destaque. A alternância de fitas e a distância entre um painel e outro permite ver dentro por uma atitude de espiar.



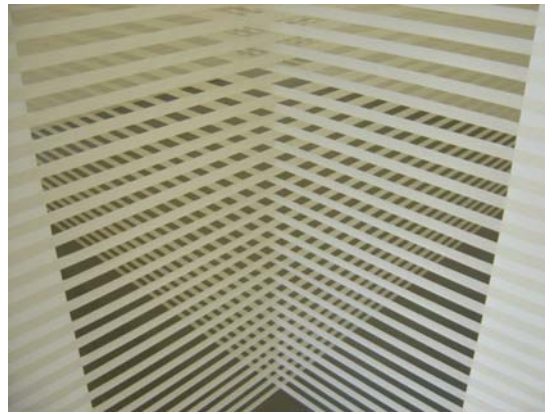
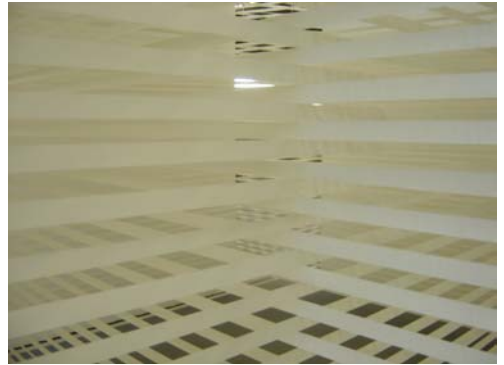
Rodrigo Borges
Fazenda n. 1, 2005

Em agosto de 2005, quando da exposição individual no CCSP, pude realizar um trabalho que, partindo da experiência com “Fazenda”, ampliou sua espacialidade, convidando mais abertamente o público à participação. O desejo de penetrar o espaço e a real impenetrabilidade da obra revelou-se

um fator de tensão. A largura da fresta saltou de 1 palmo para 80cm e a dimensão dos painéis para 280cm de largura por 275cm de altura. Esse crescimento da dimensão do trabalho foi sem dúvida importante, mas o fator principal para a absorção do espectador se deveu ao alargamento da área de contato para ver o volume interno. Esse aumento revelou não só o volume, mas também a paisagem através das listras. A superfície é vazada e se enche de ar, promovendo uma expansão do espaço.



Rodrigo Borges
Fazenda n.2, 2005



Rodrigo Borges
Fazenda n.2, 2005
vistas

Na exposição em São Paulo mostrei mais dois trabalhos que lidam com a superfície de maneira a insuflá-la e torná-la mais presente. Em “Vestimento” dispus folhas de papel dobradas formando duas largas faixas; sobre estas, outras duas sobrepostas perpendicularmente.



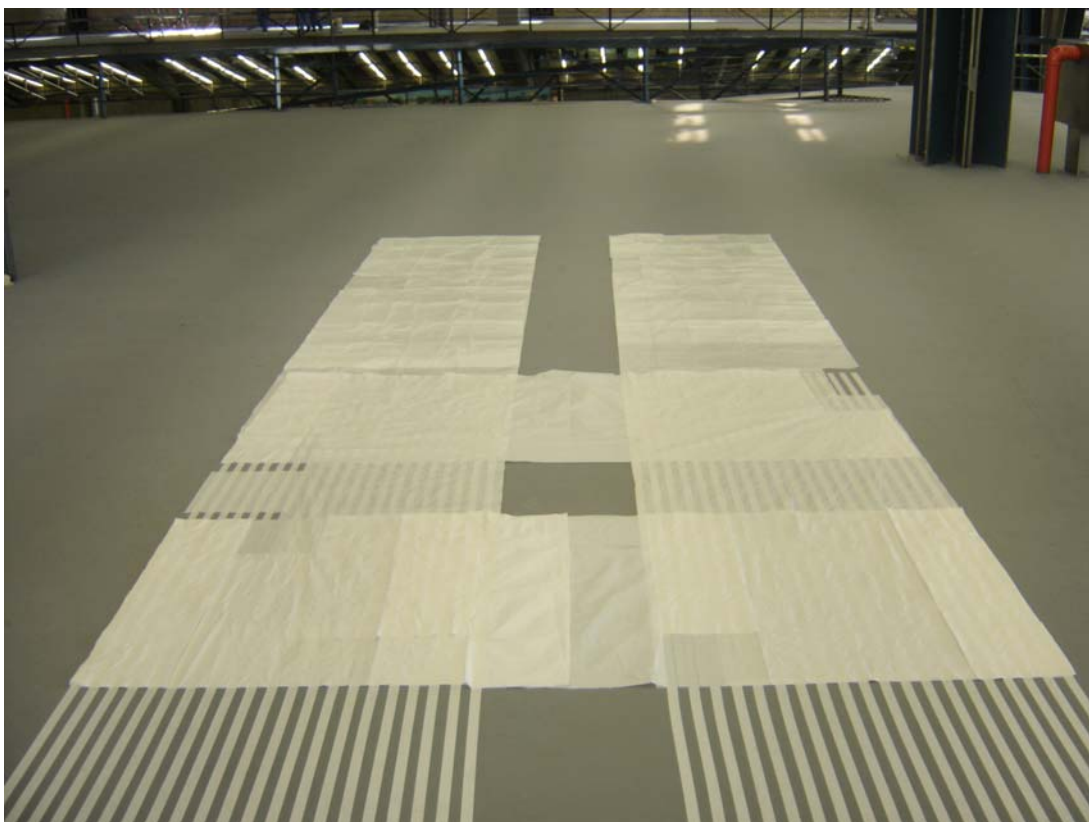
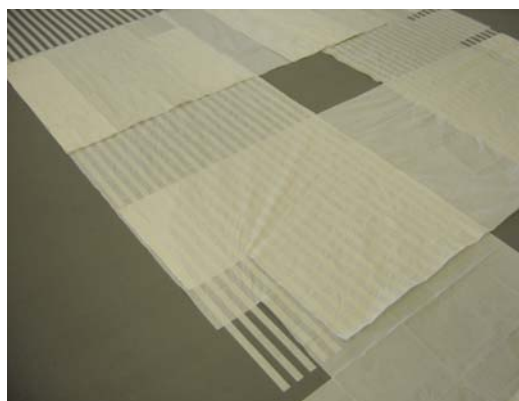
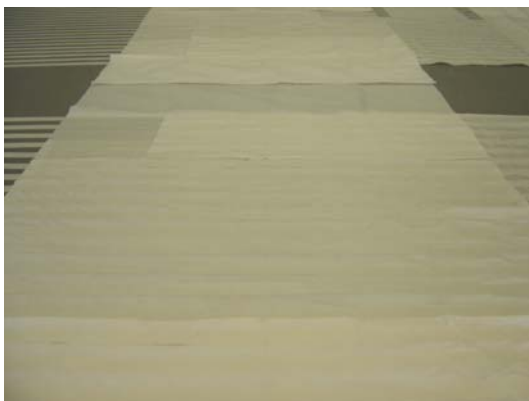
Rodrigo Borges
Vestimento, 2005

Fitas adesivas ligavam as faixas entre si e o conjunto à superfície sobre a

qual se apoiavam: o chão. As fitas se estendiam até encontrar a parede fixando-se nesta a uma altura de 10cm do chão. Evidenciava-se a extensão e reforçava-se o plano, a superfície.

O papel de seda utilizado para o trabalho colabora na percepção da superfície revelando camadas através de sua transparência. A fita adesiva de cor bege evidenciava a espessura das faixas e ainda que mais opaca revelava um certo grau de transparência. Seu uso em listras ressalta mais uma vez a extensão, mas a percepção desta dá-se de maneira completamente diferente dos trabalhos que se utilizam da parede ou dos painéis. As listras no chão aprofundam o espaço. A perspectiva reaparece na percepção de que as linhas se encaminham em direção a um ponto no horizonte. O trabalho ganha velocidade, mostra um dinamismo outro, novo. O espectador caminha ao lado (de um lado e de outro) e ao longo do percurso, as transparências, os vazios, os cheios pontuam o olhar e

convocam a atenção. Esse talvez seja o dado maior, a partir do qual se diz da superfície em uma aproximação não mais frontal. O espectador se posiciona em uma margem ou outra da superfície e ao caminhar vê o trabalho fluir parede adentro, parede afora.



Rodrigo Borges
Vestimento, 2005. Vistas

O segundo trabalho é formado por um díptico, um casal de desenhos. Papel de cor, tesoura e fitas adesivas coloridas e transparentes são os materiais utilizados. O procedimento sendo penetrar com a tesoura a superfície, a partir de um limite (lado), desestruturando-a e desenhando caminhos. Após uma série de cortes, o papel é reestruturado através das fitas adesivas que, coloridas, sensibilizam o espaço. A montagem em duas partes, que em alguns momentos se espelham e em outros não, reforça a idéia de corte presente no interior da imagem, e a traz para o plano da parede (mais real, onde se situa a montagem). Como diz Lacan: “Nessa matéria do visível, tudo é armadilha, e singularmente entrelaçado”.⁷⁹



Rodrigo Borges
Sem título, 2005
20 x 60cm.

⁷⁹ LACAN. 1998, p.92. O termo entrelaçado é creditado por Lacan a Merleau-Ponty.

3.3 A parede - quadro ampliado no real

Em meu trabalho o que é mostrado caminhou da figuração de um espaço, ainda que em contraste com a visibilidade do suporte, para a apresentação da coisa em si, do que se vê sem que esse 'visto' figure necessariamente algo. Mostrar passou, no meu processo, cada vez mais, a ser significativo por si só, sem a necessidade de que do trabalho mostrado fosse algo que não a sua própria presença. O entendimento do sentido dessa ação possibilitou um aprofundamento da pesquisa em categorias com as quais eu já vinha trabalhando, como a colagem, e um investimento maior em novas formas de expressão, como a instalação.

Um trabalho plástico é o resultado de uma série de conflitos - na busca de realizá-lo - "entre o que permanece inexpressivo embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente"⁸⁰; a essa diferença Duchamp dá o nome de "coeficiente artístico". Esse resultado, realizável apenas quando o trabalho encontra-se de algum modo exposto, inaugura um momento final e contínuo de criação, quando o público atua como um criador/artista na falha deixada entre o que quis realizar o artista e o que na verdade realizou. "O público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior

⁸⁰ DUCHAMP apud BATTOCK, 1989, p.73.

decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador."⁸¹

Encontro potencial entre o mundo do autor e o do leitor, ao alcance de cada um, a exposição seria então a celebração desse encontro criador entre a intenção do artista, a obra e a percepção do espectador. Nos últimos trabalhos - "Através", "Fazenda" e "Vestimento" -, partilham-se mais amplamente questões como deslocamento, lugar no (e do) trabalho e interação e hibridação de trabalhos no (e com o) espaço expositivo. Uma unidade conceptual que permite liberdade de expressão individual e desenvolvimento de espaços de alteridade (estado ou qualidade do que é outro, distinto, diferente).

Hubert Damisch afirma que a ruptura com a forma "quadro" decorre menos de considerações propriamente estéticas ou picturais do que da difusão e da conservação das obras de arte em geral. Dentro desse raciocínio ele descreve o quadro como objeto inserido na era moderna:

"Um objeto, desde então, que pode ser subtraído a seu contexto de origem, ou escapar-lhe, o que se traduzirá necessariamente por um desperdício de significação que não teria meios de ser compensado, se julgarmos em termos estritamente referenciais, o acréscimo de sentido, senão de efeito, que vêm à obra pelo fato de estar colocada em série com outras produções no âmbito da coleção ou do museu."⁸²

⁸¹ *Ibidem*, p.74.

⁸² DAMISCH, 1993, p. 100.

Essa análise poderia nos levar a pensar que a ruptura com a forma 'quadro' seria, também, uma ruptura com as razões sociopolíticas relativas à arte. Todavia, Daniel Buren demonstra que, estando no museu, essas rupturas se conformam ao triplo papel deste lugar: estético, econômico e místico; e à sua tripla função de: conservar, reunir e preservar. Para Buren, o museu/galeria assumiu o papel estético de ser o quadro onde inscreve-se a obra: "ponto de vista único de onde as obras poderão ser apreendidas, campo fechado onde a arte se molda e sucumbe, esmagada pelo enquadramento que a apresenta, que a constitui"⁸³. Nesse sentido não só a mobilidade estética e mercadológica do quadro (objeto), mas também a estaticidade, igualmente estética e mercadológica, do museu/quadro retira sentido da obra de arte, pouco lhe acrescentando. O quadro no entender de Damisch e o Museu no entender de Buren trabalham em uma mesma construção; mas se o quadro/objeto se presta perfeitamente ao Museu/Galeria, este, no papel de quadro, está aberto a obras de arte sejam elas pinturas, esculturas, objetos, ready-mades, ou quaisquer outras formas. Refugiada neste 'quadro ampliado', a obra que aí é apresentada, diz Buren, "age na ilusão de um 'em si' ou de um idealismo (que poderíamos aproximar a arte pela arte) e que a protege totalmente de qualquer possibilidade de ruptura."⁸⁴

Se a exposição é fundamental à arte, acredito que o lugar de exposição é mais importante ao trabalho que à arte em si - sua importância advindo dessa relação entre obra e lugar, momentânea ou não. Por isso é, sem

⁸³ BUREN, 2001, p.59.

⁸⁴ *ibidem*, p.61.

dúvida, importante pensar essa adequação entre trabalho e espaço expositivo, mas é igualmente importante abrir possibilidades outras e criar contrastes e conflitos outros, que sinalizem, na relação entre obra e lugar, o ato expositivo mais que o lugar de exposição.

Damisch diz que o quadro é um objeto que pode ser subtraído de seu contexto de origem, mas penso que a "leitura do quadro" retira essa origem de um lugar único e privilegiado para inscrevê-la no lugar cotidiano e criativo ao alcance de cada um; porque cada um é um dado necessário a esse contexto original para que o trabalho exista - como bem mostrou Duchamp. Dessa forma, a mobilidade estética e mercadológica vai de encontro à possibilidade originária múltipla presente na "leitura". A busca do espaço de exposição é importante, mas volto a afirmar que mais importante é a adequação entre o espaço, seja ele qual for, e o trabalho, possibilitando um encontro com o espectador e a construção de uma variedade de leituras poéticas.

Se for verdade como afirmou Lebrun que "não se pinta para o mercado como se pintava para um mecenas"⁸⁵, é também verdade que continua-se pintando. A consciência dos interesses por trás dos espaços expositivos não deve invalidar seu uso - crítico ou não. Cabe ao artista propor um encontro com o espectador para além do mundo cotidiano; sua ação tem de ser no sentido de transformar todo e qualquer espaço em um espaço poético, abrindo possibilidades de leituras no espaço e no tempo para além daqueles

⁸⁵ LEBRUN. 1981, p.23.

que subsidiaram a construção do trabalho - sejam mecenas, políticos, empresários ou o próprio artista. "O propósito da arte é facultar a sensação das coisas como são percebidas e não como são conhecidas. A técnica da arte é tornar os objetos não familiares."⁸⁶

Se ler é um modo de habitar por uma temporada um lugar (referindo-me a Certeau), os grandes escritores têm mostrado que a forma de lidar com o espaço do papel determina e configura esse lugar de encontro; para eles escrever não deixa de ser, também, um modo de habitar, de se ter um lugar no espaço que não existia e que existe pelo que sucederá ali um dia, no encontro com o leitor que alugará esse lugar. E é esse lugar de encontro, possível em toda arte, que se dá plenamente quando há um casamento entre o trabalho e o espaço expositivo; o que não quer dizer que o trabalho deva necessariamente ser um *in situ* ou uma instalação, ou algo do tipo.

- "Aspiro ao grande labirinto." Não sei em que situação Hélio Oiticica compôs essa frase, mas vislumbro-a como uma possibilidade, um destino para a apresentação da arte. Que ela seja um labirinto para o público: possibilidades de vários percursos, espaço de criação de relações a partir de práticas plásticas e discursivas. Num labirinto (que é forma e linguagem) talvez possam se encontrar a obra e o discurso; a obra e todos os acontecimentos que a rodeiam, sem que, no entanto, um tome o lugar do outro.

⁸⁶ SHKLOVSKY apud FER. 1998, p.122.

UM FECHAMENTO

Fecha os olhos e vê



Ao longo deste meu percurso artístico a preocupação com o ver tem se manifestado em diversas situações, seja nas obras, seja no discurso. Uma importância ao olhar é dada no fazer e no pensar as relações que na superfície (em qualquer superfície) são estabelecidas entre o dentro e o fora dela. Nos últimos trabalhos destaco três transformações: um encaminhamento para o espaço tridimensional a partir da superfície (sem abandoná-la), uma apropriação do lugar de exposição e uma ampliação da dimensão da obra. Estes fatores juntos, de certo modo, ‘obrigam’ o espectador a movimentar seu corpo (e olhar), na percepção da obra. Dessa forma, a “visão é tomada ou se faz do meio das coisas”⁸⁷ e, com isso, outros sentidos ligados ao ver, e mais diretamente relacionados à idéia de “presença”, são convocados.

Rodrigo Borges
Fazenda n.1, 2005
detalhe

Em *O olho e o espírito*⁸⁸, Merleau-Ponty critica o fato do modelo cartesiano da visão ser o tato. Para ele:

⁸⁷ MERLEAU-PONTY, 2004, p.17.

⁸⁸ MERLEAU-PONTY, 2004. Esse texto de Merleau-Ponty foi publicado originalmente em 1961.

a pintura não evoca nada, e especialmente não evoca o tátil. Ela faz algo completamente distinto, quase o inverso: dá existência visível ao que a visão profana crê invisível, faz que não tenhamos necessidade de sentido muscular para ter a voluminosidade do mundo.⁸⁹

Por sua vez Didi-hubermann começa seu livro *O que vemos, o que nos olha* (1998), com uma análise de uma passagem inicial do livro *Ulisses* de James Joyce, em que este diz: “Se se pode pôr os cinco dedos através, é porque é uma grade, se não uma porta. Fecha os olhos e vê.”⁹⁰ Que a pintura não evoque o tátil parece claro na fala de Merleau-Ponty, mas que o tato evoca o ver é o que ressalta Didi-Hubermann na frase de Joyce; no que ele vislumbra uma antecipação da relação entre percepção visual e tato presente no cerne da fenomenologia de Merleau-Ponty.

Desde as “Cozinhas”, minhas obras apresentam, na superfície, colagens e marcas de procedimentos que revelam um relevo - uma pele – que, ainda que plano, apresenta certa espessura e irregularidades. Procedimentos como rasgar, escavar, isolar uma parte da folha de papel para deixá-la intacta e contrastá-la com o acúmulo de camadas em outras partes, dizendo dessa superfície minimamente irregular, atuam, também expandindo os planos do papel para fora e também para dentro de seus limites. Mas estes limites são os que se apresentam de uma face à outra da superfície, seu corpo delgado e frágil. Esses procedimentos se mantêm nos trabalhos que serviram às montagens das letras, números e sinais. Nestes, o suporte é um

⁸⁹ *Ibidem*, p.20.

⁹⁰ J.JOYCE, 1966, pp. 41-2.

acúmulo de colagens e a revelação das camadas que o compõem se dá através de rasgos que criam, na superfície, muitas vezes desgastada, um relevo. Por sua vez a montagem, expandindo o trabalho no espaço expositivo cria na superfície da parede outro relevo. Nos últimos trabalhos, com fitas adesivas, a alternância de faixas, quer sejam de giz ou de tinta, quer sejam de fitas adesivas, revela a superfície real e ressalta uma espessura mínima do material. Nos dípticos o corte do papel e a posterior colagem (ou reconfiguração) desse papel criam um relevo para dentro do corte e para fora, através das fitas.

O espaço “entre”, que perpassa as formas, foi sendo, dessa forma, ampliado na medida em que o trabalho procurou se situar mais à superfície e o “volume atmosférico” do trabalho com isso cresceu. Tenho desejado e acreditado ser importante nesta expansão do trabalho no real passar a sensação de que o ar é presente na profundidade, mesmo que rasa, do quadro (ou da superfície).

O desejo inicial de trabalhar com materiais simples (papel de seda, lápis de cor, fitas adesivas) colocou a questão da durabilidade da obra. A fragilidade e a efemeridade dos materiais assumiram mais recentemente em minha obra um valor temático ao lado da espacialidade dinâmica. Nas “Cozinhas” a clareza do trabalho surgia da colagem com a qual eu eliminava umas partes realçando outras e nesse procedimento os materiais confirmam a ação e por vezes somam novas questões. Em trabalhos como “Através” e “Fazenda” a aparente rigidez construtiva contrasta com os materiais e procedimentos de

montagem e desmontagem, trazendo para eles um valor de acontecimento que, ao final, é, na maioria das vezes, destruído.

Um dado dramático, ainda que de modos diferentes, se apresenta ao longo de toda a produção. Nas “Cozinhas” eu figurava na superfície um ambiente para em seguida cobri-lo de papéis; nas “Pernas” eu figurava um corpo que em um instante seguinte era, parcialmente, coberto por uma mancha pouco controlada. Agora tenho deixado quebrar (ou quebrado), deixado bagunçar (ou bagunçado), para que a construção (ou reconstrução) da forma se dê mais organicamente a partir do rasgo, do corte, da quebra. Não se trata agora, como não se tratava antes, em meu trabalho, de valorizar o disforme, pelo contrário, se quer (re)encontrar a forma, mesmo que (na verdade precisamente através disto) se tenha que destruí-la primeiro.



Rodrigo Borges
Sem título, 2005
20 x 60 cm

Abrir as portas e deixar o vento derrubar tudo e mantê-las abertas a espera de que, passada a tempestade, a chegada da brisa acomode tudo para que então uma nova ordenação erga, fortalecida, à visão, uma forma transformada.

Visão em arte não é visão
Visível em arte é visível
O invisível em arte é invisível
A visibilidade da arte é visível
A invisibilidade da arte é visível.⁹¹

Ao fechar os olhos para ver, deixamos de ver o que não se via, mas que se apresentava visível em sua invisibilidade. O cego não vê o invisível. O invisível é o que na visão (no visível) escapa à mão. Fecha os olhos e vê deixa escapar da superfície o invisível visível entre uma fita e outra, entre uma faixa e outra, entre um plano e outro. Abra os olhos e não veja, respire!

⁹¹ Reinhardt apud Battcock, 1975, p. 212.

BIBLIOGRAFIA:

Livros

BATTCKOCK, Gregory. *Arte hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

BOIS, Yve-Alain. *Matisse e Picasso*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1999.

_____. *Painting as Model*. 4 ed. Cambridge: An OCTOBER book, The MIT Press, 1998.

BOURRIAUD, Nicolas. *Post Producción. La cultura como escenario: modos em que el arte reprograma el mundo contemporâneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2004.

BUREN, Daniel. *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos, (1967-2000) / org. Paulo Sergio Duarte*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 7. ed. (português) Petrópolis: Vozes, 1994.

CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. 2. ed. (português). São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Cartas, 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da arte: um estudo sobre a psicologia da imaginação artística*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1969.

ESSERS, Volkmar. *Matisse*. Köln: Taschen, 1993.

FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

FERREIRA, Gloria (Org.); MELLO, Cecília Cotrim de (Org.); GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

_____. *Pintura e Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FOUCAUT, Michel. *A Palavras e as Coisas*. 8. ed. (português). São Paulo: Martins Fontes, 1981.

FRIED, Michael. *El lugar Del espectador*. Estética y Orígenes de la pintura moderna. Madrid: A. machado Libros, 2000.

GIANNOTTI, José Arthur. *O jogo do belo e do feio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Apresentação do mundo*: considerações sobre o pensamento de Ludwig Wittgenstein. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GOODING, Mel. *Arte Abstrata*, São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura*: ensaios críticos. São Paulo: Editora Ática, 1996.

GULLAR, Ferreira. Barroco: olhar e vertigem. In: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. 5ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 217-224.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; RESENDE, Beatriz. *Artelatina*: Cultura, globalização e identidades cosmopolitas. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KRAUSS, Rosalind E. *Originalidad de la Vanguarda y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 11*: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

LEÃO, Emmanuel Carneiro; LEBRUN, Gerard... [et alii]. A mutação da obra de arte. In: *Arte e Filosofia*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1969.

_____. *Entre dois Séculos*: Arte Brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: JB, 1987.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

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

_____. *A arte e seus objetos*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

WOOD, Paul... [et alii]. *Modernismo em Disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

Revistas e Artigos:

ARS. Revista do departamento de artes plásticas. ECA / USP, São Paulo, n. 1, 2003.

DAMISCH, Hubert. A Astúcia do Quadro. *Gávea*, Rio de Janeiro, n.10, p. 99-109, mar. 1993.

FRIED, Michael. Arte e Objetividade. *A/E - Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais*. Rio de Janeiro, 2002.

GÁVEA. Revista de história da arte e arquitetura, n. 4, Jan., 1987.

GIANNOTTI, Marco. A imagem escrita. *ARS*, São Paulo, vol. 1, n. 1 (1. semestre 2003).

MALASARTES. Rio de Janeiro: n. 1, set./out./nov., 1975. 40p.

PELLEGRIN, Julie. Daniel Buren: comment occuper le terrain pour ne pas faire tapisserie. *Art Press*, Paris, n. 280, p.17-23, juin 2002.

Catálogos:

SERRA, Richard; KLABIN, Vanda Mangia (org.). *Richard Serra*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.

SCHENDEL, Mira; KLABIN, Vanda Mangia (org.). *Mira Schendel: a forma volátil*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.

Internet:

FOUCAULT. Michel. De los espacios otros. Paris: octubre de 1984. Disponível em http://bazaramericano.com/arquitectura/filosofia/espacios_foucault.htm. Acesso em 2 Dez. 2004.

ORAMAS, Luis Pérez. La poética del Penetrable y la escena minimalista: las paradojas de la absorción absoluta. Conferencia inédita dictada en el Museo Fogg de la Universidad de Harvard. Disponível em <http://www.kalathos.com/dic2001/arte/perezoramas/perezoramas.htm>. Acesso em 10 de Set. 2005.

