

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
MESTRADO EM CULTURA VISUAL
FACULDADE DE ARTES VISUAIS/FAV**

PINTURAS GÊMEAS
Pintura, impressão, pintura

JULIO CESAR MACHADO GHIORZI

Goiânia
FAV/UFG
2005

FICHA CATALOGRÁFICA.

.....

GHIORZI, Julio Cesar Machado.

Pinturas gêmeas. Pintura, impressão, pintura. Goiânia: J. C. M. Ghorzi, 2005.

..... p.:il.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Artes Visuais / UFG, 2005.

Bibliografia.

O exemplar 1 não pode ser emprestado.

- 1. Artes Visuais 2. Poéticas. 3. Processos e sistemas visuais. 4. Processos contemporâneos de produção de imagens visuais. 5. Pintura. 6. Gravura. 7. Cultura visual – Dissertações.**

I. Universidade Federal de Goiás, Programa de Pós-Graduação – Mestrado – Cultura Visual.

II. Título.

CDU:

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos de fotocopiadoras ou eletrônicos.

JULIO CESAR MACHADO GHIORZI

Goiânia, 25 de maio de 2005.

RESUMO

A pesquisa PINTURAS GÊMEAS, PINTURA, IMPRESSÃO, PINTURA é o resultado de estudos de ateliê, resultantes do processo de pesquisa em poéticas visuais (poética pictórica). O método usado no processo de trabalho toma parcialmente a pesquisa de ateliê e o conceito operacional em relação com a produção. O conceito operacional é a intertextualidade / intervisualidade, via Julia Kristeva e outros autores. A pesquisa desenvolvida nesta Dissertação de Mestrado (Cultura Visual) busca nas técnicas, gestos e formas da pintura tradicional do Ocidente (Frans Hals, Diego Velázquez, Edouard Manet, Jackson Pollock e Andy Warhol), o desenvolvimento de modelos de relacionamento e conversação no campo das formas. A pesquisa formal é transferida para a pesquisa fenotípica / genotípica (método da intertextualidade) na superfície da tela. Este momento é finalizado com o quadro esquemático e visual, com as inter-relações entre artistas através de conceitos visuais. Ainda, numa pintura de larga escala, o artista-pesquisador opera com nossa percepção – o teste de Rorschach em associação com as manchas na tela. Ele realiza um mapa mental com formas tradicionais da História da Arte – paisagem e retrato. No Primeiro Capítulo apresenta o conceito operacional: intertextualidade / intervisualidade. No Segundo Capítulo apresenta o processo de desenvolvimento das pinturas gêmeas em seus momentos: pintura da primeira tela , o processo de impressão, o segundo momento da pintura e a ultima impressão, onde surge as pinturas gêmeas. E, no último capítulo, o autor apresenta um audiovisual documental-pessoal-artístico (DVD-Vídeo) sobre as Pinturas Gêmeas. O vídeo é a forma visual entre duas formas pensamento, a idéia artística (práticas de ateliê) e a descrição científica (processo de produção e os resultantes através da exemplificação didática e artística).

INTRODUÇÃO

I. Do objeto da pesquisa.

“Eu acho que o Brasil não é, estruturalmente, um país pictórico. Temos grandes pintores dentro da nossa história, com certeza, e alguns deles me influenciaram, mas este não é um país que, vamos dizer, tem a pintura em sua coluna vertebral. Acho que isso explica porque, num certo momento, eu me senti um pouco isolada aqui, dentro do que fazia, e fui encontrar meus colegas fora do Brasil vinculados à abstração que usa cor, estrutura e forma.”

(Beatriz Milhazes)

MILHAZES, B. Disponível em: < www.bienalsaopaulo.globo.com/26/professores/26profBM.asp>. Acesso em 02 de janeiro de 2005, 11h25.

O presente trabalho, do qual resulta minha Dissertação de Mestrado, tem como tema e objeto um estudo e a produção de um conjunto de pinturas que resultam de um procedimento de pesquisa de tecnologias e linguagens artísticas tradicionais – a pintura e a impressão - fusionadas experimentalmente, visando gerar novos modos da significação e da criação no campo artístico.

Denominei esta produção de PINTURAS GÊMEAS e, estas, relacionam-se com outras formações artísticas da tradição bem como partilham e se diferenciam de questões contemporâneas em torno da gemelaridade.

Desse modo, este objeto é produto e também pesquisa de elementos intertextuais ou, para ser mais afinado com uma perspectiva imagética, numa visão de artista plástico e pintor, de elementos de intervisualidade¹ – relacionando-

¹ O termo foi utilizado diversas vezes na disciplina de Teorias da Cultura e Cultura Visual, tomando as formas de intervisualidade e de interimaginal.

se por meios os mais diversos com pinturas e pintores de épocas diversas na História da Arte (ocidental).

Esta abordagem do objeto encontra-se alinhada ao estudo dos **processos contemporâneos de produção de imagens visuais** que tem como característica central a perspectiva de dar um tratamento metódico – embasado na construção de um diário de artista - à construção de uma poética, numa pesquisa que deve sustentar e resultar no desdobramento e reflexão acerca de minhas próprias obras.

Desse modo, enquanto artista e enquanto pintor, escolho a pintura como meio, processo, tecnologia e linguagem na qual operarei o desenvolvimento desta pesquisa, inserindo-a no contexto mais abrangente da cultura artística ocidental em geral e, de um grupo particular de referências pictóricas – artistas e suas obras -, levando sempre em conta as referências eleitas na escolha-construção do suporte, na preparação dos materiais, na ocupação do espaço, no exercício do gesto do pintor, no momento de definição e de produção e resultado de uma determinada imagem, configurando-se numa cultura técnica e numa cultura artística particular do fazer da pintura.

A escolha dos materiais dentre o vasto repertório de meios, técnicas e tecnologias – a cultura material da pintura – prende-se a fatores intimamente relacionados com a busca ensejada e com o domínio particular dos procedimentos investigados pelo próprio artista-pesquisador. Devo identificar que, ao eleger estes processos, tenho em conta ainda a relevância não somente do meio técnico como do tipo de imagem dele resultante – a percepção marcadamente cultural e histórica das imagens selecionadas na produção das séries, constituindo-se em tradição ocidental altamente valorativa: os retratos (a pintura de retrato) e as

paisagens (a pintura de paisagem). Estas imagens empregadas pelo artista estão, por si só, carregadas de relevância e de significação para a arte e para a pintura em particular.

O estudo da pintura é importante nos termos da cultura artística bem como nos termos da cultura das imagens em geral. Embora a pintura enquanto imagem venha a ser prioritariamente uma expressão material da arte ela também é parte integrante dos sistemas simbólicos, das relações de poder, dos termos nos quais se estabelece um jogo do valor no domínio da arte (dada como sendo a Arte).

Nos termos específicos desta pesquisa, estas e outras questões não serão foco central.

A formação de artista e de professor de pintura conduziram-me a ressaltar a relevância de eleições de caráter formal e de caráter técnico, de soluções propriamente ditas em pintura e seus usos no espaço do ateliê.

Qual poderia ser aqui, para a finalidade desta Dissertação e do meu próprio trabalho, uma boa definição de pintura?

Têm-se alguns possíveis roteiros para definir a pintura. Dentre eles, se a pintura pode ser, culturalmente muitas coisas, a pintura enquanto arte, no sentido anunciado por Richard Wollheim indica algumas condições para o seu acontecimento.

Posso ainda pensar de outro modo, dando continuidade a este raciocínio: mas afinal, que condições são essas?

Elas são limites impostos, mas flexíveis e intimamente dependentes do fazer do artista, ressaltando a condicionante da *poiesis* na definição da arte e seu ofício instituído. Diversamente de outras tantas atividades, as produções artísticas

podem, por experiência e por escolha de uma estética determinada, realizar fusões entre atividades, criando entre elas zonas de confluência no que diz respeito às operações de sua realização e / ou em seus resultados plásticos.

Nesta Dissertação, não procedo a um recorte da categoria Pintura. Tomo as reflexões já constituídas enquanto bases e a minha própria prática enquanto artista, docente e pesquisador para elucidar algo que se passa no interior desta categoria e que se dá enquanto um modo – e um desejo de quem escreve – de sustentar teórica e praticamente (pela pesquisa do ateliê) a existência contemporânea desta atividade.

Os objetos sobre os quais traçarei minha reflexão são resultantes de uma produção artística desenvolvida durante o período de 2003 / 2004, nos ateliês de Goiânia (Goiás) e Porto Alegre (Rio Grande do Sul).

Integram uma trajetória do artista envolvendo ainda alguns momentos da produção no contexto das próprias disciplinas do Programa de Pós-Graduação. Em especial, ressalto aqui a produção de monotipias e o desenvolvimento de atividades de filmagem em vídeo, todas elas no campo das poéticas – com foco para a prática artística, no suporte bidimensional e nos resultados em vídeo (experiências em videoarte).

Os objetos produzidos foram todos eles identificados e registrados durante o processo da produção por meio de um diário escrito, visual (fotográfico) e audiovisual (a produção de um vídeo digital que destaca o procedimento de produção das pinturas e das imagens nelas resultantes). Estes objetos, que correspondem a um conjunto ou coleção, foram parcialmente mostrados durante este período em exposições individuais e coletivas, por vezes envolvendo o grupo

de alunos-artistas-pesquisadores do campo da poética da turma 2003 do curso de Pós-Graduação em Cultura Visual (FAV-UFG).

ANO 2003	Exposição
Exposição coletiva	4x4 Galeria da FAV Goiânia
Salão	3º Salão Flamboyant Nacional de Artes Plásticas Goiânia
ANO 2004	
Exposição individual	Pinturas Gêmeas – MARGS Porto Alegre
Exposição coletiva	Ações Espaciais- Do corpo ao pensamento- MAC-RS Porto Alegre
Exposição coletiva	Quarenta – Casa de Cultura Mario Quintana (40 ANOS DO JORNAL ZERO HORA) Porto Alegre
Exposição coletiva	O Brasil dos Gaúchos Centro Cultural dos Correios Rio de Janeiro
Exposição individual	Identidade e Impedimento Pinturas em Séries Gêmeas - Museu Universitário de Artes Uberlândia
Exposição individual	Encontro com Arte CARLTON ARTS Porto Alegre

Analisarei esta produção plástica por meio dos diários e seus procedimentos, sendo estes cotejados com a análise visual de outros objetos artísticos ou não, do campo da pintura ou não, que foram coletados – no suporte visual – pelo artista-pesquisador durante o seu processo de construção do projeto

de pesquisa e da Dissertação. Também levarei em conta, para o âmbito da análise destes processos, outros diários de artistas, seu campo conceitual e de produção e o conjunto das imagens pictóricas disponíveis na cultura ocidental – fazendo aqui referência especial a meu relacionamento particular com determinadas tradições da pintura, cujo foco não será restrito ao século XX.

O estudo de uma poética, a investigação dos modos da sua construção, acabou por coadunar com outros interesses, desenvolvidos durante o período de minha formação acadêmica em graduação e em pós-graduação.²

Portanto, posso afirmar que esta Dissertação toma corpo a partir da experiência artística, dos estudos da percepção e dos elementos necessários a esta reflexão tomados da Teoria e da História da Arte e da Pintura – tendo como foco um conjunto determinado de artistas e suas soluções propriamente no campo da pintura.

Uma outra característica que devo apontar para a produção deste trabalho diz respeito a seu caráter fundamentalmente descritivo e fenomenológico. Nos estudos da Teoria da Cultura, a descrição detalhada dos elementos de cada passo de um trabalho – sob a forma inicial do diário de campo (experimentado aqui

² Ressalto aqui dois momentos particulares dos interesses envolvendo a experiência enquanto docente em ateliê de pintura – duas experiências podem ser elencadas, a da docência na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (entre os anos de 2001 e 2002) e o período do estágio-docência na Universidade Federal de Goiás (no ano de 2004) –, e, a do estudo da percepção visual. Inicialmente, minhas experiências neste campo advinham da abordagem da Gestalt – por conta, inclusive aqui, da atuação na área profissional do Design Gráfico – e isto se manifestou em duas formas de estudo. Na primeira, em trabalho desenvolvido em parceria com a Antropologia Visual, através do Prof. Dr. Marcio Pizarro Noronha (na época professor da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS), desenvolvi texto e exposição em torno da Gestalt dos Objetos Modernos. Já na Pós-Graduação em Cultura Visual, dei seguimento a estas reflexões, tratando especificamente de desenvolver um raciocínio para uma possível Gestalt Pós-Moderna. Estas questões no campo de estudos da percepção tomam assim uma forma particular nesta pesquisa, envolvidas que são por meus interesses em abordar este tema num enfoque de caráter psicológico – seguindo aqui as discussões, que serão desenvolvidas posteriormente, entre os temas de Gombrich e de Wollheim.

enquanto diário do artista) – visa torná-lo o mais objetivo possível para o leitor, tornando compreensível o processo / procedimento da criação pela via da leitura do texto escrito.

Estas descrições serão acompanhadas de observações de caráter fenomênico e, posteriormente, serão os fundamentos para a articulação com os estudos da percepção visual e uma interpretação dos significados denominados por Wollheim de “psicológicos”. Este mesmo autor também faz referência a um modo – um método – de se relacionar com as pinturas enquanto objetos de sua análise. Mesmo não optando por uma abordagem cultural da pintura, Wollheim também acede a um procedimento experiencial de ver. Para ele, só é possível se falar daquilo que se viu por muitas e muitas vezes durante a vida, deixando o olhar vagar por horas e horas diante da tela. Segundo ele, é a partir desta experiência que um teórico e crítico e um artista podem falar de Arte e de Pintura.³

Portanto, concluo aqui que, meu enfoque privilegiado é o da prática pictórica no ateliê e os desdobramentos desta em relações fecundas com outros campos do pensamento. Mas o guia deste trabalho é o meu próprio trabalho e o ritmo particular de sua produção, dentro de uma determinada trajetória artística.

Reconhecendo como uma das relações de relevância neste texto, por vezes, farei foco nos termos que existem entre Arte e Psicologia (da percepção visual, das formas, das imagens, da arte), o que me levou a tecer descrições dos

³ Minha relação com os objetos vistos caracteriza-se por sistematicidade e permanência. Indico apenas que há uma mudança permanente dos meios de acesso aos objetos. Por vezes, remetem a experiências privativas de contato direto com as pinturas elencadas e citadas. Outras vezes, estarei falando a partir de acessos obtidos através de meios reprodutivos impressos e/ou eletrônicos.

diferentes momentos de produção destas pinturas com o intuito de gerar uma materialização da Pintura enquanto Pintura.

Minha contribuição particular a este campo de estudos diz respeito, tal como pensa Wollheim, a uma abordagem denominada de “internalista” e, ainda mais radicalmente, do que o faz em sua obra – já que Wollheim é filósofo com forte diálogo com a filosofia analítica e com a psicanálise freudiana de vertente de língua inglesa e eu sou pintor propriamente e a minha abordagem partirá centradamente do ateliê.

Assim, a divergência deste estudo não se encontra diretamente em relação à História e a Teoria da Arte e da Pintura – no sentido tradicional do termo – mas aos enfoques por ele denominados de “externalistas” ou às teorias institucionais da arte, em sua grande parte de enfoque sociológico e / ou lingüístico. Não sou historiador e tampouco o pretendo. Meu interesse é o de contribuir para o estudo e a prática da pintura. A crítica deste filósofo nos é bem-vinda, na medida em que, em plena década de 1980 – período das leituras de A pintura como arte -, diante do “-ismos” imperantes nas disciplinas artísticas, o texto se posiciona no sentido plenamente contrário, reafirmando a diferença da arte e da pintura em relação a outros tipos de imagens, a valorização dos modos de pintar – “como a pintura deve ser praticada para ser arte?” – e a busca do pictórico na pintura a partir da descrição daquilo que um artista faz enquanto ato intencional do artista.

Portanto, minha opção por este método e modelo de abordagem não se encontra gratuitamente disposta, mas é parte integrante da minha preocupação enquanto artista, professor e pesquisador da pintura em encontrar nos atos específicos da pintura e na sua descrição detalhada as condições necessárias

para uma interpretação do produto – da pintura e da imagem dela e nela resultante.

Para finalizar este Tópico e entrar no tema seguinte, envolvendo a trajetória do pesquisador e da pesquisa, retomo a afirmação da pintora Beatriz Milhazes e a desdobro como integrando minhas próprias preocupações na pintura. Esta é uma idéia recorrente àqueles que trabalham com a Pintura, a de que o Brasil não possui nela seu eixo de expressão. Mesmo sendo um “país da luz e da cor” aos olhos dos estrangeiros, a pintura aqui tem sido objeto de pouco interesse reflexivo e de uma produção coletivamente marcante – nomes isolados constituem grande parte da História da Pintura no Brasil. Em geral, quando se fala de Pintura se fala mais é de Cultura e falta ao espectador não-iniciado e ao teórico “desavisado” o saber próprio do que se denomina a marcação de uma superfície.

Então, são desta conjuntura de reflexão – da cor, da estrutura, da forma, unidades perceptivas unificadas para formar uma imagem e aceder a condição de representação, figuração e não-figuratividade representacionais – que esta Dissertação nasce e suas preocupações abrem-se no sentido de “não evitar a própria pintura e seus dilemas”, como o teria dito o próprio Richard Wollheim.

II. Desdobramentos no Tempo:

Antes e depois... Trajetória do artista-pesquisador.

II.1. Projeto de Graduação em Pintura.

Minha graduação se deu ao longo dos anos 80, período em que havia no meio das artes plásticas um forte interesse por pintura. Pintura figurativa prioritariamente. Mas qual modelo de pintura figurativa? A técnica da pintura a óleo sobre tela era desenvolvida no ateliê do curso de Artes Plásticas do Instituto de Artes da UFRGS ao passo que a técnica dos meios acrílicos foi por mim desenvolvida no Ateliê Livre da Prefeitura de Porto Alegre.

Meu projeto de graduação tornou-se então uma pesquisa das possibilidades matéricas da tinta, em especial da encáustica. Via neste caminho, uma saída para um impasse particular de relacionamento com a pintura desta década, com seus resultados narrativos em grandes formatos. Optei por um caminho que fosse eminentemente o de suas possibilidades técnicas, sobretudo a condição de elaborar sólidos de tinta que dispensassem o suporte – fazer uma pintura que fosse apenas estes blocos de tinta, matéria e cor.

Minhas pinturas eram então o acúmulo e a formatação de matérias constituídas em essência por tinta, a tinta usada na encáustica e possibilidades formais e plásticas.

O projeto foi inicialmente orientado pelo Professor Renato Heuser, e posteriormente pela Professora Mara Álvares, profunda conhecedora da técnica da encáustica (Art Institute Chicago / Jasper Johns).

II.2. As preocupações com os meios materiais e as técnicas. As aulas na Faculdade de Artes e a construção de uma primeira versão do Projeto de Pesquisa.

A preocupação com os meios materiais e as técnicas é uma constante em minha produção plástica. Somado a isto, questões e problemas de construção de figura e percepção foram crescendo em importância, sobretudo após a experiência como professor substituto no Instituto de Artes da UFRGS. Sendo responsável por disciplinas como Introdução à Pintura, Técnicas e Materiais de Pintura, Fundamentos da Cor e Pintura da Figura Humana tive a oportunidade de rever minha produção ao sistematizar as práticas de pintura com fins didáticos.

Neste período, minhas pesquisas de ateliê levaram à construção de experimentos em algumas direções. Na maior parte do tempo, as reflexões da figuração tomavam conta do meu trabalho. Mas havia todo um desenvolvimento vinculado aos materiais que se mantinha constante e fazia vínculo com minhas leituras visuais anteriores.

Seguindo um grupo de artistas modernos e contemporâneos internacionais – Kandinsky, Mondrian, Pollock, Klein⁴ -, através de suas obras plásticas pictóricas e de entrevistas, notas, diários e comentários críticos, procurei desenvolver um campo de trabalho que denominei de ENTRE O FLUIDO E O RÍGIDO: UM

⁴ De Kandinsky reconheci o estabelecimento do modelo da abstração. De Mondrian, fui buscar a destituição da cor enquanto elemento simbólico e a sua respectiva transformação numa escala, com fundamento em características físicas da superfície cromática. Em Pollock, reconheci um novo gesto pictórico e um novo uso do corpo / mão no processo de pintar, envolvendo um não-contato com a superfície a ser aplicada à tinta. E em Klein observei a transformação dos corpos em pincéis e a produção das grandes massas de cor, fundindo as experimentações dos três artistas anteriores.

ESTUDO DE ATELIÊ SOBRE A ORGANIZAÇÃO E AS RELAÇÕES NAS MATÉRIAS PICTÓRICAS.

Nestas pesquisas vinha desenvolvendo as seguintes operações:

- levantamento de suportes e de materiais de pintura e de revestimento de superfícies industrializados, envolvendo ainda tecidos, laminados e outros materiais disponíveis no mercado, com alguns contatos com seus fabricantes, representantes e laboratórios,

- contatos com departamentos de desenvolvimento de produtos das indústrias de materiais e proposição de pesquisas neste campo,

- procurar desenvolver, no meu “estúdio”, experimentos empíricos, de natureza física, cercando as características e os atributos dos materiais de pintura,

- experimentação de outros gestos e novas posições corporais adotadas no momento de realização de uma pintura

- e um registro deste processo na forma de um diário de artista.

Destas questões colocadas na agenda de trabalho, algumas vieram efetivamente a transitar para o interior de minha atividade de docência e outras, mais específicas, surtiram efeitos na construção deste projeto específico de pesquisa.

Ressalto assim que as pesquisas em torno dos materiais foram sendo direcionadas para minhas atividades docentes, envolvendo o trabalho na UFRGS e o estágio-docência na UFG. Algumas questões foram aí pensadas na direção do tratamento e na pincelada dada pelo acrílico, que visavam conferir tecnicamente, o efeito do óleo. Outro elemento investigado foi o verniz fosco e seu uso na supressão de brilhos. Em alguns momentos, estes trabalhos passaram a funcionar

– no modo como eu os via – como “simulacros” de pintura a óleo ⁵. Intencionalmente ou não, esta situação levou a outras questões, desencadeando desdobramentos nos processos investigativos típicos do ateliê. Isto tudo sempre me levava para os materiais – as tintas – e sua possível natureza físico-química, matérica e luminosa.

Algumas destas experiências já ficaram esclarecidas em minhas atuais propostas, nos modos como fui utilizando materiais que pudessem exibir mais e mais a sua natureza, procurando não intervir ou alterar – talvez até, adulterar – as qualidades plásticas destas tintas e ressaltar estas características de maneira mais extremada. As questões sobre a tinta aplicada e suas características estavam, naquele momento, em primeiro plano.⁶

⁵ Especificamente para o campo da pintura houve uma hegemonia da tinta a óleo por quase seis séculos. O óleo foi o ponto de partida para uma reflexão que surgia na apreensão perceptual de uma obra como “O Aguadeiro de Sevilha” de Diego Velásquez, onde um homem velho oferece água a um menino. Em primeiro plano aparece um cântaro de cerâmica que apresenta uma mancha de água escorrida. Segundo expressão no texto do catálogo da exposição retrospectiva de Velásquez, ocorrida em 1990 no Museo Del Prado (Madrid), “água assombrosamente representada”. Água gerada por manchas de uma resina oleosa, óleo convertido em água, sendo esta apenas uma das operações da pintura. Óleo transformado em cerâmica. Óleo transformado em vidro. Óleo transformado em tecido. Óleo transformado em carne e pelos humanos. Óleo transformado em madeira. As características intrínsecas deste material, o óleo, combinado com pigmentos estão a serviço da representação de outras matérias, com diferentes características e até mesmo opostas à do próprio óleo.

⁶ Durante o desenvolvimento da experiência docente foi-se marcando o quanto uma determinada tecnologia aplicada e a constituição de uma natureza dos materiais produzidos industrialmente e utilizados em pintura respondiam por questões expressivas e pela própria estruturação de uma linguagem da pintura. Como podemos fazer uma pintura que se constitui a partir da técnica e dos materiais – e tintas e materiais para a cobertura de superfícies, no modo como são oferecidos pela indústria? Esta era uma questão já apontada por Frank Stella. Numa declaração dada ao fotógrafo e cineasta Hollis Frampton, sobre uma série de pinturas que leva o nome da linha de tintas domésticas Benjamin Moore assistimos a uma pintura que presentifica este raciocínio minimalista.

No dizer do artista:

“Assim, a arte minimalista não representava nem se referia diretamente a nenhuma outra coisa de uma forma que fizesse sua própria autenticidade depender da adequação de sua semelhança ilustrativa com essa outra coisa. Ela não era metafórica, nem se oferecia como símbolo de nenhuma verdade espiritual ou metafísica. Este fato também é responsável pelo vasto número de obras denominadas ‘Sem Título’, uma vez que dar um nome a alguma coisa seria subordiná-la àquilo segundo o qual ela foi nomeada. Na mesma entrevista com Bruce Glaser citada acima, Frank Stella afirmou a respeito de suas pinturas: ‘O que você vê é o que você vê.’ Ele citou seu amigo Hollis Frampton (1936-84), o fotógrafo e cineasta, ao afirmar que seu propósito era produzir uma pintura que permitisse à tinta ter uma aparência ‘tão boa quanto a que tem na lata’. Uma espécie

O que eu pretendia era tratar da História da Pintura não do ponto de vista das representações visuais, mas do ponto de vista dos seus materiais e da história das tecnologias⁷, vinculando-me a uma tradição de refletir sobre os procedimentos de confecção dos meios para o exercício do trabalho da arte – para a artesanaria propriamente dita (as tintas, os suportes e as ferramentas usadas na construção das condições para o “nascimento” de um objeto estético-artístico).

Já as novas técnicas e os novos gestos e novas posições vieram a integrar a criação das condições específicas para esta pesquisa. Das técnicas somou-se o procedimento da impressão – presente nas reflexões da gravura – e dos gestos e das posições resultaram a ampliação dos modos “pollockianos” de pintar.

A partir desta agenda, segui a tarefa de realizar disciplinas na Pós-Graduação e estas – com suas aplicações, mas também com suas limitações – me levaram a tracejar um novo caminho no tratamento do tema da pesquisa.

II.3. As pesquisas monográficas isoladas e seus cruzamentos com os interesses da pesquisa.

Ao longo do período de realização das disciplinas fui desenvolvendo algumas atividades que configuram uma nova integração deste projeto. Em Teorias da Cultura e Cultura Visual, pude ler e cotejar as abordagens de Jonathan Crary, John Berger e do artista-pintor David Hockney. E, como havia dito

de ‘literalização’ deste desejo pode ser vista na série de Stella ‘Benjamin Moore’, de 1961. Seis padrões lineares diferentes foram pintados em cada uma”. das três cores primárias e das três cores secundárias – vermelho, amarelo, azul, verde, laranja, púrpura – usando cores disponíveis na linha Benjamin Moore de tintas domésticas.” (ARCHER, 2001: 50-51)”.

⁷ No projeto inicial de pesquisa havia dito que é a história das imagens era também a história de suas tecnologias e das técnicas de sua produção.

anteriormente, também dei continuidade às abordagens formalistas e da gestalt, pensando nos termos de um raciocínio desta para a questão da pós-modernidade. Particularmente, no campo da História da Arte, ao tratar de artistas brasileiros, pude retomar uma certa linha não cronológica, mas pictórica e matérica para o raciocínio das imagens. Este enfoque de uma história matérica me conduzia a temas identificados a problemática de outros artistas, no que tange ao sentido do matérico para a arte contemporânea em seu estado de força plástica e crítica.

“A percepção que Schnabel tinha do significado dos materiais era compartilhada por Polke e Kiefer, algo que os três, em última instância, haviam derivado de Beuys. Ele escreveu: ‘Muitos americanos ainda não entenderam que foi Beuys quem incentivou o atual rumo da arte. Eles acham que esses rumos provem do reducionismo e do minimalismo com uma pintura morta que depois ressuscitou – mas eu estou falando de um envolvimento com os materiais... Mesmo que os materiais sejam manufaturados ou pareçam novos, a obra tem que estar relacionada com o poder alquímico e acumulativo dos objetos.’” (ARCHER, 2001: 163 e 165)

Desse modo, o que se observa historicamente e em termos expressivos e de linguagem, é um jogo transicional na direção inversa à da operação de Velásquez, que consistia no desaparecimento do material no interior da representação. De Beuys para cá, instaura-se um paradigma de recuperação dos materiais. Este paradigma materializa-se nos movimentos estéticos da Arte Povera e no Minimalismo Norte-Americano, estando ainda presente em parte na Arte Conceitual (não como centralidade, mas como constituinte operacional da linguagem) e, tal como mostram o texto acima, na Arte Contemporânea, nas formas da Pintura Matérica e seus experimentos, cuja representação brasileira constitui-se no trabalho de Nuno Ramos.

As questões do informe e do disforme apontadas por Kraus e Bois, nos termos da sua curadoria para a exposição no Centro Georges Pompidou, na década de 1990, também apontam para a presença desta preocupação no âmbito da arte contemporânea.

Contemporaneamente, na arte internacional, posso indicar uma retomada de princípios estetizantes minimalistas, numa espécie de neominimalismo. Em artigo de Jeremy Gilbert-Rolfe, encontro esta preocupação marcante com uma ruptura com o historicismo predominante na história recente da pintura – ele situa esta tendência para os últimos trinta anos da história da arte, de 1970 para cá – e sua superação pela retomada do Minimal em artes visuais. Na sua acepção, artistas como ele próprio, Steve Prina, David Reeds, Linda Besemer, Christian Haub e Fandra Chang propõem-se em seus percursos criativos a investigar esta problemática matérica e perceptiva pela via dos desenvolvimentos tecnológicos.

Assim, temos uma exemplificação dentro do conjunto dos objetivos propostos. Neste exemplo e na temática construída para a pesquisa os elementos matéricos e as tecnologias artísticas tradicionais ou não serão o cerne da pesquisa a ser realizada. Sendo questão privilegiada no percurso de construção das obras contemporâneas, a investigação opta por perseguir esta formulação teórica e esta trajetória de produção e busca, no campo da pesquisa científica, os meios para o desenvolvimento das questões apontadas para a construção de uma poética visual em pintura.

Num segundo momento, trabalhos desenvolvidos na prática do ateliê e no campo da metodologia de pesquisa – lendo sobre procedimentos e métodos no campo da pintura moderna – deram uma feição mais específica para a pesquisa.

Neste período, ainda desenvolvi parte da produção plástica que foi ponto de partida de minha Dissertação.

Desta produção, uma parte foi no âmbito da pintura.

Outra resultou nas séries de monotípias.

Reflexões desenvolvidas a partir do cinema e suas teorias me permitiram optar por desenvolver uma série de possibilidades videográficas da e para a pintura. Estas possibilidades terminaram por se materializar em três tipos de registro: a produção de um vídeo em videoarte (EGG PAINTING), sob minha direção e com a participação da equipe discente da disciplina, uma produção externa e as condições de uma observação do meu próprio trabalho a partir do vídeo do Projeto CARLTON (2004) e, numa última experiência, o videoarte MONDRIAN, em Projeto Internacional coordenado pela Professora Dra. Rosa Berardo. Para esta dissertação, o trabalho específico do vídeo do projeto CARLTON, enquanto vídeo de caráter documental, foi identificado como meio de observação dos próprios procedimentos de realização destas obras plásticas, tomando-o como diário audiovisual. Os outros dois trabalhos, eminentemente mais autorais e integrados a projetos de disciplina e de intercâmbio, foram de fundamental importância para o domínio não apenas da leitura e da interpretação, mas para a compreensão interna ao fazer dos vídeos e os cuidados que devemos ter na orientação da leitura da imagem em movimento.

Esta presença do vídeo acabou por modificar o formato da própria Dissertação. Por sugestão, durante o processo do Exame de Qualificação, os capítulos foram alterados, com o intuito de abrir espaço para a construção de um

capítulo em vídeo propriamente dito, resultando num documentário sobre meu próprio trabalho e na produção de um pequeno Portfólio eletrônico.

III. Projeto e desenvolvimento da pesquisa em pintura e pintura-impressão.

Como vimos, neste trajeto, inicialmente, este Projeto tinha a seguinte caracterização. Retomando item apresentado, podemos determinar um quadro de tópicos:

- levantamento de suportes e de materiais de pintura e de revestimento de superfícies industrializados, envolvendo ainda tecidos, laminados e outros materiais disponíveis no mercado, com alguns contatos com seus fabricantes, representantes e laboratórios,
- contatos com departamentos de desenvolvimento de produtos das indústrias de materiais e proposição de pesquisas neste campo,
- procurar desenvolver, no meu “estúdio”, experimentos empíricos, de natureza física, cercado as características e os atributos dos materiais de pintura,
- experimentação de outros gestos e novas posições corporais adotadas no momento de realização de uma pintura
- e um registro deste processo na forma de um diário de artista.

Destes elementos identificados permaneceram prioritariamente, tal como consiste num projeto de pesquisa, por redução até atingir um determinado objeto de conhecimento, incluindo aí a sua própria formatação acadêmica, **a experiência de ateliê e a busca de novas técnicas e os novos gestos e novas posições**, que vieram a integrar a criação das condições específicas para esta pesquisa. **Das técnicas somou-se o procedimento da impressão – presente nas reflexões da gravura e na produção das monotípias – e dos gestos e das**

posições resultaram a ampliação dos modos “pollockianos” de pintar. O diário de artista também tomou formato a partir do segundo semestre do ano de 2003, sendo acompanhado pelo trabalho de ateliê, no correr das disciplinas do curso.

Como já o disse, primeiramente, tencionava refletir sobre a construção de objetos pictóricos que ainda pudessem ser designados como sendo pinturas, dentro de tecnologias tradicionais para a produção artística e de seus relacionamentos com outras tecnologias aplicáveis à produção de pinturas.

Neste ponto, a prioridade era a de manter o quadro de uma fenomenologia pictórica de artistas referenciais para as minhas pesquisas – projeto, operações, procedimentos do fazer artístico em pintura que se associam a minha trajetória em particular.

As operações plásticas que haviam sido elencadas eram as seguintes:

- reflexão sobre materiais usados na pintura contemporaneamente⁸;
- reflexão sobre o suporte (e a noção de suporte);
- reflexão sobre técnicas, procedimentos e tempos de produção;
- e, uma reflexão acerca dos gestos articulados envolvidos e as posições

corporais no exercício de pintar (Richard Wollheim).

O fazer plástico é entendido desde o início deste projeto como um modo de pensamento visual – por imagens visuais e plásticas (com os enfrentamentos específicos dos materiais e de sua plasticidade) articuladas em seus próprios

⁸ Um exemplo disto é o estudo das tintas e dos materiais laminados utilizados em revestimentos de caráter industrial com materiais, suportes e meios expressivos para o desenvolvimento da pintura e o quanto a própria natureza destes materiais responde por questões específicas na estruturação de uma linguagem pictórica.

meios – elaborado no interior da experiência do ateliê, configurando um dos modos de ser da visualidade⁹ na contemporaneidade. As poéticas pictóricas – conhecimento técnico / formal / visual / plástico -, a sua conceitualização – conhecimento conceitual – e a experimentação – a prática, o cotidiano – tinham como referentes os trabalhos de artistas como Velásquez / Hals / Manet e Pollock / Warhol.

A pesquisa de ateliê foi desenvolvida durante o período de setembro de 2003 a novembro de 2004, totalizando um período de 15 meses. Neste período utilizei os espaços do Ateliê de Gravura da Faculdade de Artes Visuais (UFG), e os meus próprios espaços em Goiânia e em Porto Alegre.

Nos intervalos da pesquisa empírica e artística, desenvolvi pesquisa bibliográfica, incluindo o levantamento de dissertações e teses, e procedi a algumas viagens de pesquisa para centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo.

Este trabalho foi apresentado academicamente no Seminário de Pesquisa da FAV do ano de 2004 e no Congresso de Arte e Cultura da UNESP-BAURU (2004) bem como sob a forma de Exposição Individual no Museu Universitário da UFU (Universidade Federal de Uberlândia), também no ano de 2004.

Não foram possíveis viagens ao exterior para a observação *in locu* de grande parte das obras plásticas de referência para a produção, concentrada em Museus europeus e dos Estados Unidos da América, como o é recomendado

⁹ A visualidade é dada aqui enquanto um campo de registro social e histórico, instituído, reconhecido e circulante, abrangendo uma diversidade de formações discursivas que realizam o sentido. Dentro deste registro, meu interesse específico sempre se encontrou no estudo e na produção de poéticas visuais do tipo artístico. Assim, entendo o fazer artístico plástico como um modo de pensamento e as produções plásticas enquanto formas e raciocínios uma interpretação do sistema visual no qual se inserem.

pelos pesquisadores do campo da Psicologia da Arte, no qual podemos situar a reflexão central para esta pesquisa de Richard Wollheim.¹⁰

Outras questões permeiam este campo da percepção, desde os estudos mais clássicos de **Arte e Ilusão** (Gombrich) e a **Fenomenologia da Percepção** (Merleau-Ponty) dentre tantos textos. Todas estas questões têm como objetivo estabelecer um diálogo atravessado às preocupações artísticas.

Em nenhum momento, minha intenção era a de desenvolver um trabalho de caráter teórico e voltado para a história, a teoria, a crítica ou para as abordagens especializadas de determinadas disciplinas como a comunicação, a semiótica, a cultura visual, a teoria do cinema. Todas estas matérias funcionaram enquanto “atravessamentos” mais do que “agenciamentos”, para tomar aqui uma liberdade em torno das filosofias contemporâneas estudadas em diversos cursos durante esta estada no Programa de Pós-Graduação.

Este é um trabalho especificamente voltado para a área da Poética e, mais ainda, para uma Poética Pictórica.

Em diversas teses e dissertações encontradas nesta direção temos sempre uma freqüentação propriamente poética à teoria. Para ficar em poucos, mas significativos exemplos recentes, os trabalhos de **Nazareth Pacheco da Silva** (USP, 2002), **Sergio Mauro Romagnolo** (USP, 2002) e **Paulo Augusto Pasta** (USP, 2002), clarificam modos de usar a teoria sem restringir aquilo que se faz no processo da prática do ateliê e na resultante das obras dos artistas.

¹⁰ Em viagens anteriores, tive a oportunidade de tanto na Europa quanto nos Estados Unidos da América vivenciar um pequeno tempo desta relação museal com as obras pictóricas eleitas enquanto referências tanto históricas quanto pictóricas para este trabalho.

Paulo Pasta fala de apontamentos desenvolvidos durante a execução dos próprios trabalhos. Havia um objeto material e uma reflexão sobre a feitura. A pintura propriamente dita é, segundo o artista, a parte mais importante da Dissertação. O texto é apenas um sistema de notas.

Romagnolo também desenvolve esculturas e desdobra seu trabalho em investigações plásticas (a ausência do modelo interno e o oco) e em investigações textuais (pelo conceito de ausência, e a tradição de ausência na origem da imagem cristã ocidental pela imagem do próprio Cristo – na abordagem de Louis Marin).

Nazareth Pacheco faz uma análise de um corpo documental fotográfico de sua própria produção artística entre os anos de 1988 e 2001. A dissertação adota o estilo de um Memorial, enfocando prioritariamente o processo de criação e de execução das obras.

Desse modo, experimentando entre o diário de artista, as leituras dos textos, a produção plástica e um tratamento poético para a teoria, fazendo-me valer de conjuntos de imagens e de textos e de fragmentos esta Dissertação será construída.

Neste sentido, segue o texto uma tendência contemporânea em outros campos do conhecimento, como a Antropologia e a Literatura, constituindo uma grande diversidade de teses e dissertações experimentais, tanto no Brasil e, ainda mais fortemente, nas Universidades estrangeiras.

IV. Estrutura da Dissertação. Pequena introdução aos capítulos.

Organizo a Dissertação em Três Capítulos. Os Capítulos Um e Dois estão no formato textual e unem texto e imagem, no corpo da Dissertação. O Terceiro Capítulo é exclusivamente audiovisual.

No **Primeiro** deles, trato de identificar estes elementos de intervisualidade, retirados do corpo pictórico da História da Arte, não limitados no tempo, mas constituídos numa mesma trama do espaço que denominamos de Ocidente. Neste capítulo, designo os elementos de filiação em relação a um determinado conjunto de artistas e suas operações, seus meios e formas, e, mais ainda, os conjuntos de imagens pictóricas daí resultantes, configurando uma estética e um estilo próprio.

Não consiste este num capítulo de História da Arte propriamente dita. Em realidade, a história é aqui, um lócus para o exercício promovido pelo rastreamento dado através do conceito operacional de intertextualidade (redesenhado enquanto intervisualidade), seguindo os termos de uma reflexão de caráter contributivo ao desenvolvimento de poéticas artísticas.

O capítulo inventaria o campo do conceito operacional, desenvolve um quadro esquemático – um traçado intervisual – dos artistas de referência e um pequeno ensaio visual que articula as diversas visualidades (Hals, Velázquez, Manet, Pollock, Warhol) com a produção do artista-pesquisador (Ghiorzi).

No **Segundo Capítulo**, trato das diversas etapas de desenvolvimento do meu próprio trabalho.

Num esquema, posso definir do seguinte modo:

--	--

CAPÍTULO II.	Pinturas Gêmeas.
	II.1. OPERAÇÃO. GERAÇÃO DA PRIMEIRA IMAGEM PICTÓRICA. O FAZER DA PINTURA.
	II.1.1. Passos e procedimentos. II.1.2. Materiais e seus trajetos. II.1.3. Os efeitos. II.1.4. Reflexões.
	II.2. IMPRESSÃO. A MANCHA E A DESESTABILIZAÇÃO DA FIGURA. A DUPLICAÇÃO POR MEIO DA IMPRESSÃO.
	II.3. PINTURA.
	II.4. PINTURAS GÊMEAS.

Trata efetivamente do jogo enunciado no subtítulo desta dissertação: pintura, impressão, pintura, impressão (pinturas gêmeas).

No **Terceiro Capítulo**, a proposta é exclusivamente audiovisual. O capítulo consiste num trabalho registrado em vídeo, de caráter autoral, com direção e performance do próprio artista, e, apresentado em dvd / vídeo, incluindo o desenvolvimento de todas as etapas da pesquisa de ateliê e um pequeno Portfólio eletrônico da produção do artista entre os anos de 2003 e 2005.

A **Conclusão** conduz a uma agenda de questões abertas pela pesquisa na prática poética, no campo da pintura, envolvendo ainda o cruzamento com as reflexões acerca do que seja a gemelaridade entre as imagens, alguns tópicos que envolvem a temática da percepção visual e das tradições pictóricas.

CAPÍTULO I

INTERVISUALIDADES PICTÓRICAS

Neste Capítulo, trato de identificar, no corpo daquilo que conhecemos como sendo a História da Arte Ocidental, um conjunto de obras e artistas que, dentro do campo da prática pictórica, tornaram-se as referências particulares deste fazer poético – o das Pinturas Gêmeas.

Este trabalho se destina especialmente a levantar, no conjunto das obras destes artistas, por vezes, os elementos técnicos – as tecnologias do fazer da pintura -, e, algumas outras vezes, a configuração final da obra – os resultados finais, gerando um determinado tipo de imagem pictórica. Para desenvolver esta proposta, as eleições dos artistas levam em conta a minha própria produção plástica, a trajetória de formação artística e acadêmica, as escolhas técnicas e as resultantes imagéticas. Nesta escolha a seleção de artistas recai sobre Franz Hals, Diego Velázquez, Edouard Manet, Jackson Pollock e Andy Warhol.

São todos eles, artistas internacionais, reconhecidos no campo da cultura e da arte ocidentais, integrando as matrizes da minha formação em Pintura.

Para organizar estas distâncias temporais e, mesmo espaciais, entre os artistas selecionados, utilizei o conceito de **intertextualidade** (na acepção dada a ele por Julia Kristeva). Em sendo um campo de pesquisa eminentemente visual e plástica, por sugestão das leituras, opto pela substituição do termo textualidade, por visualidade, recriando o termo, no sentido de intervisualidade. Neste domínio, o que se passa é a valorização da experiência citacional e o jogo de referenciação

mútua, num diálogo entre as imagens, dos modos como elas conversam entre si, estabelecendo vinculações e, por vezes, uma certa “tradição”.

Trato de promover duas linhas de conversação. Numa delas, encontramos as relações entre Hals / Velázquez / Manet. Na outra, os termos seguem um encontro / confronto entre Pollock / Warhol.

I.1. A intertextualidade enquanto intervisualidade.

Para desenvolver esta abordagem das referências – e do jogo citacional na produção pictórica – optei por utilizar o conceito de intertextualidade de Julia Kristeva.

Esta diz respeito a

“Na crítica cultural, utiliza-se o termo, sobretudo, no sentido desenvolvido por Julia Kristeva a partir da noção de ‘dialogismo’ de Bakhtin, mencionando-se também a contribuição de Roland Barthes. Na concepção de Kristeva e Barthes, o conceito de ‘intertextualidade’ pretende destacar o fato de que um texto nunca é a expressão de um significado autoral singular nem tem um significado que se origina e se fecha naquele texto particular, de forma isolada, mas só pode ser compreendido na sua relação com a uma variedade de outros textos. O conceito de ‘intertextualidade’ restitui ao texto seu sentido etimológico de trama, de tecido”.(SILVA, 2000: 72)¹¹

Nestes termos gerais, a intertextualidade diz respeito à perspectiva de abordar uma produção qualquer – textual – enquanto um jogo citacional, tramado e organizado a partir de cruzamentos e referências em outras textualidades,

¹¹ Tomaz Tadeu da Silva identifica a importância do conceito de intertextualidade para a crítica da cultura, demonstrando o modo como este ressalta o caráter do fazer e a dimensão inventiva do sujeito diante da cultura. Este é um tema de grande relevância nos estudos da arte, de um ponto de vista associado aos estudos da cultura visual.

numa tessitura histórica, num jogo temporal e espacial (no plano da página, por exemplo, quando pensamos em literatura).

A perspectiva da intertextualidade remete a uma noção ampla, proposicionada pelos autores da *Tel Quel* (Roland Barthes, Jacques Derrida, Philippe Sollers e Julia Kristeva), de que um texto não consiste numa relação estável com uma língua – ou seja, um uso comunicativo e reprodutivo da realidade lingüística. Muito antes pelo contrário, partindo do domínio dos textos literários, passa-se a entender que um texto produz uma língua, sendo ele um gerador.

“Mas só se captará verdadeiramente o que abarca essa definição do texto se voltarmos – com J. Kristeva – ao termo crucial de PRODUTIVIDADE, pelo qual se deve entender que o texto ‘faz da língua um trabalho’ remontando ao que a precede; ou melhor, ele abre um desvio entre a língua de uso, ‘natural’, destinada à representação e à compreensão, superfície estruturada que esperamos que reflita as estruturas de um exterior, exprima uma subjetividade (individual ou coletiva) – e o volume subjacente das práticas significantes, ‘onde despontam o sentido e seu sujeito’, a cada momento, onde as significações germinam ‘de dentro da língua e em sua própria materialidade’, segundo modelos e num jogo de combinações (os de uma prática no significante) radicalmente ‘estranhos’ à língua da comunicação. ‘Trabalhar a língua’ é, pois explorar o modo como ela trabalha: mas com a condição de especificar que os modelos não são os mesmos entre o que fala em superfície o sentido e o que o opera em espessura. ‘Designaremos por SIGNIFICÂNCIA esse trabalho de diferenciação, estratificação e confrontação que se pratica na língua, e deposita sobre a linha do sujeito falante uma cadeia significativa comunicativa e gramaticalmente estruturada.” (DUCROT & TODOROV, 2001: 318)

Nesta citação de Ducrot e Todorov temos que, um texto é sempre um produto dinâmico – ou seja, um produto em processo, um processo de produção – que remete aos usos os mais diversos de uma língua, num jogo de precedências – um jogo de citação dos próprios usos anteriores da língua. Mas isto abre ainda mais, para o campo da artificialidade do texto e de sua função de suplemento ou de excesso em relação a uma língua comum, do cotidiano. Pois, com esta

afirmação da produtividade, especializa-se e distancia-se o texto em relação ao uso no / do senso comum, com o privilegiamento da função comunicacional.

A noção de texto distancia-se da função comunicacional – função natural da linguagem.

Isto nos conduz a um tipo de raciocínio, também ele suplementar, acerca das imagens em geral e da produção das imagens artísticas propriamente ditas. Se estas possuem funcionamentos que se assemelham ao da textualidade de Kristeva, podemos dizer que, a imagem artística trabalha sobre e a partir das imagens comuns, não visando prioritariamente à função comunicacional – muito antes pelo contrário, a comunicação é uma resultante residual em arte.

Há um trecho da citação que poderia ser aqui, novamente reutilizado é que designa o lugar do texto como sendo o de uma segunda língua, um jogo de combinações estranho à língua de comunicação. Então, o raciocínio artístico, também ele, pode seguir esta perspectiva de abordagem das imagens. O que faz uma obra plástica é, de certo modo, especificar modos como as imagens são trabalhadas, tornando conscientes as operações imagéticas que estão presentes no conjunto mais geral de produção das imagens.

Mas esta especificação ganha ainda mais densidade quando atentamos para a idéia de que, o sentido se apresenta na superfície, mas somente se operacionaliza na espessura. Eis o jogo que garante e sustenta a significância. E o que isto representa, nas operações plásticas?

Quando trabalhamos na produção de uma imagem, e, neste caso particular, de uma pintura ou de um conjunto de pinturas, operamos no plano da superfície –

no plano de produção do sentido, no lócus onde a imagem se faz aparente ao espectador-leitor.

Então, na superfície das telas, encontramos a concomitância de todas as zonas autorais, mas é na espessura da superfície, nas cavidades, nos buracos que se abrem, que podemos tramar a operação da produção do sentido. Pois é na densificação desta materialidade superficial – da superfície pictórica – que reencontramos as operações sobre a “materialidade da própria língua da pintura”, feita dos modos como foram construídos os modelos do fazer e seus particulares jogos de combinação.

Também a minha pintura é um jogo de combinações ou uma espécie de lógica dos conjuntos que, somados uns aos outros, formam um outro conjunto, não apenas pela sobreposição de operações plásticas – ou pela sobreposição dos conjuntos denominados de Hals, Velázquez, Manet, Pollock, Warhol – mas pela geração dentro da materialidade, da particularidade e da eventualidade deste conjunto de “textos (imagens)” denominados de Pinturas Gêmeas ser, ele próprio, uma combinação que se diferencia e que se singulariza, diante dos outros trabalhos, depositários eles mesmos, agora, de um saber da língua da pintura. Assim, aprender uma língua é estabelecer uma prática que a produz novamente, por invenção.

Por isso, não apenas se produz a partir dos textos anteriores – dos outros modos de pintar – mas também se destrói algo de cada um destes modos. Na conjuntura da produção pictórica dos quadros gêmeos, a soma das linguagens dos outros artistas é também uma redução, uma produção que provoca o desaparecimento de diversas camadas, por eleição.

Neste plano, assistimos a um encadeamento dinâmico das referências, o que separa a noção de intertextualidade do tema da paródia em pintura.¹²

Se o texto possui a dinâmica de uma escritura, fazendo funcionar de modo diverso, a frase comum, a produção artística também ela, possui uma dinâmica que faz funcionar a própria língua da pintura de modo transpictórico. O que uma produção tal como a das Pinturas Gêmeas deseja é a da geração de um “diferencial significante”, instalando-se como soma e subtração de todos os outros modos do fazer identificados, mas não enquanto resultado final ou enquanto sobreposição de todos os outros artistas que aqui designei como sendo minhas referências de aprendizado poético. Este diferencial põe esta produção enquanto, ela própria, um novo conjunto num encadeamento, desmanchando os conjuntos estáveis da leitura das obras dos outros artistas e fazendo-os deslizar para o contexto da minha própria produção.

Ressalta-se aqui a não linearidade desta operação intelectual e poética.

O novo texto ou a nova imagem a ser configurada pelas Pinturas Gêmeas é ela própria uma pluralidade, uma multiplicidade de imagens, ordenadas,

¹² Aqui, cabe uma separação entre intertextualidade e paródia no campo da linguagem e no campo da pintura. Como esta Dissertação não se pretende um trabalho de caráter teórico, mas uma reflexão que parte da produção artística e, portanto, da poética, minha intenção é tratar da intertextualidade / intervisualidade enquanto conceito operacional. Mas cabe ressaltar que, mesmo quando por vezes, encontramos certas identificações entre esta poética em particular e determinadas formas da pintura da década de 1980, estas aparecem enquanto um jogo apenas da superficialidade, e, por conta de um raciocínio histórico linear e formalista – aparentemente, podemos confundir esta produção com uma das formas do barroco ou do neobarroco na contemporaneidade. Ao investigar conceitos operacionais, posso distinguir o caráter da cópia – e as questões do simulacro – enquanto marcas desta pintura histórica (historicismo na pintura dos anos 1980, embasado em citações de contextos e de outras obras, de modo mais literal). Na intertextualidade / intervisualidade, citar é apenas uma das operações possíveis. E a citação assume um caráter dinâmico e dialógico. A citação é mais um jogo de combinatória entre os conjuntos de obras-artistas, onde determinados elementos são ressaltados e outros são excluídos. A soma de todos os artistas da referência é também uma subtração de partes de suas obras.

interdependentes, numa “rede de conexões múltiplas de hierarquia variável” (DUCROT & TODOROV, 2001: 319).

É neste sentido que estes autores ressaltam, sinteticamente, a noção da intertextualidade, que advém aqui enquanto ela própria, conceito operativo da produção poética. E o que temos pode ser enunciado, de modo simples, da seguinte maneira: “[...] ‘todo texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos’[...]” (DUCROT & TODOROV, 2001, 319).

Isto então gera uma noção não-linearizada da produção, substituindo-a por uma compreensão em rede. Ou seja, o conjunto das Pinturas Gêmeas deve ser lido enquanto uma rede, numa “relação plurivalente” (Ducrot e Todorov). Os elementos destas pinturas não deveriam, portanto, ser lidos enquanto isolados ou forças expressivas – no sentido tradicional do termo – que repetem modelos, traços, jeitos, gestos, enfim, modos e operações de pintar. Eles devem ser lidos enquanto marcas retiradas de diversos conjuntos e que fazem sentido no momento mesmo do seu encadeamento mútuo, proposicionado no modo da própria rede de significação.

A idéia foi a de, a partir das leituras particulares de autores do campo de pesquisa da cultura visual - tais como, Crary, Mirzoeff e outros -, dentro das proposições elencadas nos estudos da própria Teoria da Cultura Visual, pensar a forma de uma intervisualidade, nos mesmos termos do conceito de intertextualidade, tomando isto enquanto conceito operacional desta produção plástica.

Na intervisualidade, destaca-se o sentido de que uma imagem visual estável, presentificada e apresentada a um público – o que, na teorização do

intertexto denomina-se de FENÓTIPO (a fenomenalização do trabalho da significância, ou seja, a resultante material, o texto propriamente dito e, em nosso caso, a pintura tal como ela é apresentada ao espectador / leitor) -, não resulta apenas de um isolamento das intenções, meios e técnicas utilizadas por um determinado “autor de imagens”. Mas, em realidade, as significações de uma imagem são co-habitações entre outras imagens de referência, numa variedade de relações que a imagem apresentada demonstra fazer com outras imagens, o que ressalta o sentido do dialogismo bakhtiniano apontado no conceito original de Kristeva.

Não quero afirmar com isto a idéia de que a imagem é um texto a ser lido. Muito antes pelo contrário, a imagem é algo a ser visto. Sua conversa se traduz em relações estabelecidas prioritariamente no campo do visível.¹³

Assim, em resumo, a intervisualidade sustenta-se como uma idéia de que as imagens produzidas – no caso particular, imagens pictóricas - conversam prioritariamente com outras imagens pictóricas, traduzindo-se a idéia autoral e de um sentido particular, num atravessamento entre imagens de diferentes temporalidades. Entendo que esta operação se faça presente, de modo explícito, na minha produção pictórica. Nesta perspectiva, traduzo aqui, estas intervisualidades numa espécie de “duas linhas de fuga”, atravessando o “quadro” produzido em duas direções vetoriais – numa delas, a linha parte de Manet, passa

¹³ Não quero com isto afirmar a impossibilidade ou entrar no campo de uma discussão teórica da imagem enquanto um texto, tema bastante tratado pelo corpus teórico de diversas disciplinas acadêmicas, desde a Lingüística até a Antropologia, passando pelos modos particulares como as Artes Visuais estão a conversar com estas idéias. Meu trabalho não possui esta inflexão teórica e o conceito aqui assume o caráter do que chamamos, na pesquisa plástica, de conceito operacional para o campo da prática poética. Enquanto artista e pesquisador no campo de uma determinada poética – a pintura -, minha intenção é ressaltar uma reflexão particularizada da imagem e não adentrar no debate dos termos da relação entre imagem e linguagem

por Velázquez e termina por encontrar-se em Franz Hals, e, na outra, as relações temporais são mais curtas e mais circunscritas no espaço, traçando relações entre Warhol e Pollock.

Estas linhas vetoriais formariam verdadeiros conjuntos, nos quais determinados traços plásticos ficariam evidenciados – um exemplo, é o do negro em Hals / Velázquez / Manet, fazendo transitar a linha para uma perspectiva de supressão do contorno com um novo campo de definição das figuras e das imagens por conta de uma densificação da matéria e do confronto entre materialidade e luz.

Nestes conjuntos, cada qual com sua lógica particular, traços seriam ressaltados.

E cada qual, por zonas de conexão, estabeleceria zonas de conversação, uns com os outros.

No caso particular desta Dissertação, meu trabalho aqui consiste exatamente em configurar estes conjuntos nominais – cada artista aqui, funciona mais como um nome de um conjunto do que como autor ou assinatura de uma obra – e designar, entre eles, formas de reunir elementos de ambos, combinatoriamente, fazendo somas de elementos ou simplesmente apagando uns e outros elementos, conforme os momentos particulares da minha própria produção.

Em se tratando de um trabalho no campo da pesquisa em poéticas, cujo foco está em refletir sobre a realização das Pinturas Gêmeas, opto aqui, por não amplificar estas linhas de fuga, nas direções tomadas por estes artistas particularmente elencados. Seria possível densificar esta trama, traçando outros

jogos referenciais, citando as citações dos artistas denominados, constituídos aqui enquanto “zoneamentos autorais”. O que quero dizer com isto é que, reduzirei este conjunto aos expoentes referenciais para as Pinturas Gêmeas, não abrindo a conversação para os jogos citacionais elencados por cada um dos nomes envolvidos no meu processo de pesquisa. Pois, desse modo, Pollock abriria outra cartela de escolhas. Warhol, por sua vez, outra, designando talvez a moda, as imagens da cultura de massa. E, para os artistas dos séculos anteriores, isto implicaria, numa conversação polifônica com uma temporalidade tão distante quanto rarefeita, nos termos de uma pesquisa especificamente documental na História da Arte.

Desse modo, fico aqui, com os artistas que constituem prioritariamente a trama visual da produção plástica das Pinturas Gêmeas, objeto da pesquisa poética e tema da reflexão dos capítulos posteriores. Não identificarei os artistas que constituem a trama dos próprios eleitos _ Hals, Velázquez, Manet, Pollock, Warhol. Pois, está pesquisa, não tem a pretensão de ser uma reescrita no campo da Nova História da Arte ou da crítica feita a esta por conta das matrizes da própria Teoria e Estudos da Cultura Visual.

Valho-me aqui, ao pensar nesta estratégia e neste uso do conceito operacional de intertextualidade / intervisualidade, de uma perspectiva mais próxima do modo como os artistas elegem a sua própria História da Arte, construindo-a de um ponto de vista eminentemente subjetivo, interpretativo. Esta parece ser a concepção de História da Arte mais afeita ao trabalho artístico – poético – propriamente dito. Na produção, a referenciação não segue a linearidade do tempo positivista, da linha evolutiva e das classificações e transformações

formais. Em realidade, a experiência da produtividade no campo plástico, demonstra que a significância não ocorre deste modo. Um artista faz escolhas díspares e o jogo autoral ou, como chamei acima, a zona autoral, consiste justamente em promover estes encontros inusitados, criando uma espécie de linha particular de referências, recontando e produzindo uma história particular da arte para cada artista / autor em questão, dentro do seu próprio processo de produção.

“Não submetido ao centro regulador de um sentido, o processo de geração do sistema significante não pode ser único; é plural e diferenciado ao infinito, é trabalho móvel, reunião de germes dentro de um espaço não-fechado de produção e de autodestruição. É – no plano daquilo que será tanto o ‘significante’ como o ‘significado’, tanto o material da língua como suas formas gramaticais, tanto a frase como a organização do discurso (com sua localização de um sujeito) – o jogo sem limites nem centro das possibilidades de articulações geradoras de sentido. Nada especifica melhor a significância que essa ‘infinidade diferenciada, cuja combinatória ilimitada jamais encontra limite’. A significância é, em suma, o sem-fim das operações possíveis num dado campo da língua. E ela não é uma das combinações que podem formar um determinado discurso mais do que qualquer das outras”.(318-319)

Este plano da significância – do ponto de vista textual – é, portanto, operatoricamente adotado, para uma significância de ordem visual. É isto que me faz pensar em dois momentos relevantes desta produção, numa geração diferenciada de sentidos, mas que se fazem valer do mesmo conjunto significante, num jogo de combinatórias diferenciadas.

Na primeira delas, minhas construções adotam como solução plástica elementos “fenotípicos” dos artistas pesquisados - da ordem da fenomenalização. Trabalhando na própria superfície das construções dos artistas identificados e realizando um jogo de combinatórias entre as diferentes soluções visuais, as pesquisas avizinhavam-se do tom dado ao tratamento paródico. O artista-

pesquisador – numa operação vizinha da paródia – reconstitui as superfícies plásticas de outros artistas, mas transgride-as, por conta de não se encontrar no plano da cópia ou da simulação das imagens. Ou seja, neste momento, já constitui plano de trabalho, o elemento que ressalta a produtividade de uma outra imagem – imagens cuja zona autoral define-se sob o nome de Julio Ghiorzi - pelo viés da sintetização de operações da superfície pictórica alheia – dos diversos artistas de referência.

Este é uma espécie de procedimento de apropriação de caráter formal, ou que, aparenta ser de ordem formal. São das soluções estáveis de imagens constituídas – dos quadros vistos nos museus, galerias, reproduções - que se faz o raciocínio do pintor para continuar pintando.

Esta operação acaba por identificar que estes “textos / imagens” não são feitos apenas de superfícies estáveis. No modo próprio de uma pesquisa da prática de ateliê, desvelando a produção da pintura como o fez Kristeva (e o grupo *Tel Que*) em torno do texto literário, imagens da superfície operam seu sentido num plano de espessura. A espessura do texto e a espessura da imagem dizem respeito justamente às lógicas operativas do seu modo de construção.

A imagem da superfície, imagem visível para uma recepção de espectador, é também um trabalho de significância que se encontra não apenas no plano do fenômeno visível, mas no plano de transgressão da resultante para ir ao encontro da identificação das operações que, depositadas numa superfície – da página, da tela – podem gerar algo – um texto, um quadro.

Portanto, num segundo momento, as pesquisas dos artistas / obras de referência, desenvolvidas enquanto processos lineares e de formalização, me

conduziram a uma outra dimensão, a da produtividade. Tal qual a própria Kristeva, designo esta como sendo uma posição genotípica. O genótipo, diversamente do fenótipo – ou da imagem iconicamente dada ao receptor – é a condicionante da produção desta imagem de superfície. O genótipo é a idéia mesma dos significantes esparsos e organizados em conjuntos que, podem se fazer inscrever em determinadas superfícies – sejam elas livros ou quadros. O que se identifica, ou de onde se parte, é a presença de uma ordem de significantes inatualizados e passíveis de atualização a cada momento da produção.

O artista, no momento da geração da imagem, limita as possibilidades significantes a uma certa e temporária cristalização fenotípica. Ele faz materializar uma imagem, através de um corte nos significantes. Assim, as operações mudam de plano e a investigação do próprio genotexto (geno-imagem, imagem genotípica) me levará a produzir um outro tipo de fenotexto (feno-imagem, imagem fenotípica) – que seja mais o resto dos significantes agora combinados no plano mesmo de operação da geração do fenotexto.

O que isto designa? Designa uma consciência plástica em torno da operação que gera os textos / imagens e não apenas um uso das formas textuais / imagéticas evidentes e normativas. Partindo do plano formal, da estabilidade dos modelos consentidos de imagens, minha investigação poética abriu caminho na direção de compreender a própria tecnologia de geração das imagens, aquela operação que é tecida no corpo da própria língua da pintura.

Visualizar agora cada pintura é tomar como projeto dela própria a presentificação do seu modo de construção, de que cada imagem é sempre uma tradução diferenciada de um *corpus* genotípico num determinado fenótipo e que,

aprender a ler esta imagem é saber identificar no fenótipo o próprio genótipo contido, ou seja, aprender a ler é aprender a produzir.

I.2. Abordando os artistas do ponto de vista da lógica intertextual: o modelo tabular ou a rede. Ensaio visual: quadro de relações e cadeia de imagens entre artistas eleitos e a produção pictórica de Julio Ghorzi.

Seguindo o conceito operacional pretendido, opto por presentificar os artistas num modo não linear de texto. O texto assume aqui seu carácter ambíguo e diálogo de rede. Diversamente de uma produção literária, a rede pode ser aqui entendida, no plano da página, como sendo a forma simplificada do esquema, do quadro de relações, tendo como fundamento a perspectiva mesma identificada acima de uma lógica textual que se associa à lógica dos conjuntos.

Assim, a opção pretendida é a de não produzir um texto linear, mas uma reunião de conjuntos nominais – os nomes dos artistas formam, eles próprios conjuntos e subconjuntos, bem como questões de carácter tecnológico na geração das imagens pictóricas e de seus efeitos. Paralelamente a esta forma quadro temos um Ensaio Visual, com uma determinada cadeia de imagens eleitas pelo pesquisador e suas relações entre formas fenotípicas e genotípicas da imagem. A perspectiva é a de gerar uma intervisualidade, ela própria, feita pelo desenho da trama de relações entre os artistas escolhidos e os trabalhos desenvolvidos na trajetória de artista e pesquisador.

CAPÍTULO II

PINTURAS GÊMEAS

Retomando o que foi tratado no Capítulo anterior, necessito agora mostrar o processo de construção destes “textos / imagens”, que agora não serão tomados enquanto superfícies estáveis, imagens de superfície, mas serão olhados enquanto um processo construtivo. Tal como já o disse antes, dentro de uma pesquisa da prática de ateliê, desvelando a produção da pintura como o fez Kristeva (e o grupo *Tel Quel*) em torno do texto literário, estas imagens resultantes - da superfície do plano, da tela - operam seu sentido num plano de espessura. A espessura da imagem diz respeito justamente às lógicas operativas do seu modo de construção.

Neste Capítulo – Pinturas Gêmeas - as pesquisas dos artistas / obras de referência, desenvolvidas enquanto processos lineares e de formalização, me conduziram a uma outra dimensão, a da produtividade, tema que trato aqui. Como já foi explicada, esta é uma posição genotípica. O genótipo é a condicionante da produção desta imagem de superfície. O genótipo é a idéia mesma dos significantes esparsos e organizados em conjuntos que podem se fazer inscrever em determinadas superfícies. No momento mesmo em que estou gerando as imagens, ocorre uma limitação das possibilidades significantes a uma certa e temporária cristalização fenotípica.

O que temos, neste momento da pesquisa, é a operação que gera as imagens. Partindo do plano formal, da estabilidade dos modelos consentidos de

imagens, minha investigação poética abriu caminho na direção de compreender a própria tecnologia de geração das imagens. Visualizar agora cada pintura é tomar como projeto dela própria a presentificação do seu modo de construção, de que cada imagem é sempre uma tradução diferenciada de um *corpus* genotípico num determinado fenótipo e que, aprender a ler esta imagem é saber identificar no fenótipo o próprio genótipo contido, ou seja, aprender a ler é aprender a produzir.

Assim, neste Capítulo, temos a descrição do processo de produção das imagens enquanto um procedimento de leitura / visualização das forças genotípicas atualizadas em séries de imagens distintas (retratos e paisagens). Nesta Dissertação, para efeitos de corte na pesquisa, tratarei apenas de elencar o processo de constituição das imagens que resultam no fenótipo do retrato.

II.1. OPERAÇÃO. GERAÇÃO DA PRIMEIRA IMAGEM PICTÓRICA. O FAZER DA PINTURA.

Esta operação não visa descrever a produção de uma única imagem, mas o processo gerador de um conjunto de imagens, num registro de uma produção artística.

Este conjunto está representado numa superfície bidimensional, numa técnica tradicional denominada de pintura, envolvendo ainda a presença de técnicas impressas num segundo momento, o processo de estampagem da monotipia, considerada uma possibilidade intermediária entre a as artes gráficas e a pintura, seguindo um terceiro momento de pintura / entintagem, seguido de uma nova prensagem, sendo estes os procedimentos mínimos para a execução deste

processo operacional. Para efeitos de registro desta produção, faço-me valer da fotografia, numa série de fotos realizadas em atelier, realizadas especificamente enquanto parte integrante de um diário textual e visual que depois tomou a forma de um diário audiovisual – uma filmagem realizada digitalmente do processo de produção destas pinturas.

II.1.1. Passos e procedimentos.

Produção de uma imagem por intencionalidade: neste processo de geração da imagem remeto a esta escolha intencional, tal como ela é enunciada por Wollheim. Nesta escolha, desdobra-se a produção de uma idéia de pintura enquanto um modo gerador de arte.

A pergunta eleita é: Como a pintura deve ser praticada para ser arte?

Neste sentido, Wollheim nos responde afirmando que são atos particulares do pintar que criam as pinturas em particular. Estes atos – significativos – devem ser descritos ou passíveis de descrição por parte do artista, embasados na verossimilhança da descrição em relação àquilo que resulta na imagem pictórica construída. A descritividade, segundo sua abordagem analítica e psicológica, é que prova a intencionalidade do artista em relação à sua idéia particular de construção de uma obra.

O lema wollheimiano é “quando pintar é um fazer, e fazer uma obra de arte”. Portanto, para que seja verossímil, um artista-pintor especificamente deve descrever o que há de pictórico na sua pintura, ou seja, sua produção deve **descrever as propriedades da construção e a natureza dos materiais e dos**

resultados. O modo como uma obra foi feita é dada por ele como sendo a informação de base para o entendimento do que seja aquela pintura em particular. A base de um discurso significativo acerca da arte e da pintura em particular, no dizer de Wollheim, é justamente a atenção que é dada ao **modo de execução** desta obra. O **modo de pintar** é justamente um tipo de intenção do artista.¹⁴

Ela estaria marcada por todo o arsenal de pensamentos, desejos, crenças, experiências, emoções, compromissos, pressões, etc. pela qual o artista se compromete. Por outro lado, ela só pode se revelar intelectualmente ao observador externo através dos atos intencionais do artista, ou seja, de suas escolhas, de seu modo de pintar.

No caso específico desta produção, faço a eleição de um determinado modo de pintar que não reflete a tradição na qual Wollheim constrói o seu pensamento – a pintura de cavalete. Aqui, justamente, traço uma diferenciação entre o modo de pintar da tradição – em relação às imagens que previamente seleciono / colete na história da arte ocidental européia e norte-americana (estado-unidense, em particular).

Tradicionalmente, na descrição do próprio Wollheim, há um agente – o artista – que segura um instrumento determinado para realizar seu ofício. E seu

¹⁴ Segundo Richard Wollheim, numa abordagem mais externalista, o historiador da arte Michael Baxandall – em **Patterns of Intention** – também demonstra como a intenção do artista não é simplesmente a manutenção de um modelo idealista e que ressalta o papel central do criador e sua visão interna da obra a ser realizada. Segundo Baxandall, em concordância com Wollheim, não há uma imagem prévia a ser seguida, não há um trajeto da mente que, conceitualmente elabora todo o acontecimento da obra. Isto seria uma crítica aos modelos idealistas e ao pensamento que dá centralidade ao estatuto da interioridade ou espiritualidade da criação. A diferença entre os autores está justamente no fato de que a intenção ou os padrões da intenção serão mais ou menos abordados de acordo com um privilegiamento de determinantes histórico-culturais ou de ordem acional – uma pragmática da intenção. O segundo caso é o aqui adotado.

gesto de realização das marcas sobre uma tal superfície ocorrem privilegiadamente no plano vertical, colocando-se o artista diante de um suporte – uma tela, um quadro – e nele fazendo as suas marchas (que eu propositadamente designarei de manchas).

Minha ação coloca o suporte ele próprio no seguimento do plano horizontal – ela é colocada no chão em posição horizontal. Pelas dimensões das superfícies utilizadas nas pinturas, geralmente maiores do que um metro quadrado (1m²), utilizo-me do chão e não de uma mesa para delimitar o plano horizontal de trabalho.

Não há também um único suporte.

São colocados dois, lado a lado.

As marcas singulares – efeitos do gesto do artista – deverão ser posteriormente suprimidas pelas ações durante o processo de produção das telas ou superfícies duplas.

Privilegiadamente, o caso aqui não é o de exatamente pensar sobre as marcas que serão exercidas sobre um suporte individualizado – como o apresenta Wollheim. Muito antes pelo contrário, as marcas ou manchas devem, com efeito, configurar uma imagem reconhecível – por parte do artista e de um espectador informado naquele tipo de imagem (imagem de retrato ou de pintura de paisagem, tal como propus para a realização destas séries de pinturas), ou, ainda, por um espectador qualquer, capaz de gerar interpretações de manchas pura e

simplesmente dispostas sobre uma determinada superfície e inicialmente marcada, como num exemplo do Teste de Rorschach (teste psicológico)¹⁵.

I.1.2. Materiais e seus trajetos.

Duas superfícies rígidas, com as mesmas dimensões, são dispostas lado a lado. Estas superfícies podem ser chapas metálicas tais como, alumínio, aço galvanizado ou escovado ou ainda chapas de derivados de fibras vegetais – placas de celulose compactada ou de fibras de média densidade (MDF).

A tinta a ser utilizada na produção destas imagens é o esmalte sintético (laca de celulose ora brilhante, ora fosca) com pigmentos-base de alta resistência à luz, semelhante aos utilizados na pintura automotiva, além da presença de vernizes, compatíveis com o esmalte sintético, para realizar a diluição das cores.

Tradicionalmente a tinta utilizada na realização de monotipias é a tinta a óleo ou tinta especial para impressão por seu tempo de secagem mais demorado. Porém elegi o esmalte sintético para a construção destas imagens pela sua constituição viscosa e pesada e que, apesar das advertências de Ralph Mayer, designando o emprego do esmalte sintético como sendo o de resultados desastrosos em trabalhos de pinceladas livres e desaconselhável para o uso em propostas de pinturas que procuram a permanência dos materiais em seus resultados.

Justamente por estes aspectos e, por parecer que esta tinta tem uma espécie de “vontade própria” relativa a sua densidade, sofrendo deslocamentos ao

¹⁵ Nesta nota pretendo dar um pequeno histórico do teste, de seu uso por Leonardo (Da Vinci) e o surgimento do teste propriamente dito.

ser aplicada na superfície e, neste movimento, produzir outras manchas além das iniciais. Desse modo, o material reúne várias qualidades a serem exploradas nos experimentos que sustentam a pesquisa de atelier.

Com estas superfícies postas, lado a lado, deixo todas as latas de tinta abertas e ao alcance da mão.

Preparo-me para o trabalho, colocando luvas de borracha e máscara com filtros químico e mecânico.

Os pincéis utilizados serão os de números 01, 02 e 03 polegadas, do tipo de cerdas duras.

I.1.3. Os efeitos.

A imagem que será configurada está memorizada por mim. As manchas que irão compor a figura são lançadas “a la prima”, de maneira simplificada, com um efeito de solarização.

Posteriormente, o processo de prensagem irá provocar as misturas, tornando as manchas mais complexas.

A pintura que aqui se realiza tem base na idéia de registro de gestos físicos – pintura aos moldes das transformações pollockianas, mas com fundamentos na construção da mancha a partir de Velásquez e de Hals. Estas são carregadas por um ritmo corporal particular, pessoal, tal como se enuncia na fenomenologia de Merleau-Ponty, estabelecendo a compreensão desta relação entre o olho e a mão no momento mesmo da construção das imagens.

A pintura inicial tem como princípio de funcionamento e produção o processo de entintagem de uma superfície, num vocabulário já tomado de empréstimo dos procedimentos da gravura.

Esta pintura visa gerar a matriz (imagem-matriz) para a realização de uma monotíпия.

Ao mesmo tempo em que pode ser considerada uma pintura também deve respeitar alguns princípios da técnica da entintagem das técnicas de gravura, isto é, um equilíbrio e homogeneidade na quantidade de tinta que cobre a superfície plana do quadro / matriz.

Como a tinta é colocada por pinceladas, sua carga no quadro / pintura / matriz, apresenta-se irregular, apesar da tentativa do gesto manual de provocar a uniformização, constitui-se uma superfície de marcas com volumes diferentes de tintas. Estas são diferenças sutis, mas que provocam efeitos visuais de maior valorização de determinadas zonas da marcação da superfície. São zonas de valor e de estímulo visual que estão sendo promovidas pelo exercício.

Esta diferenciação nas cargas de tinta utilizada é efetivamente provocada pela impossibilidade de controle.

Gera-se uma imagem padronizada.

A imagem-padrão é parte integrante de séries anteriores de imagens, com as quais venho trabalhando em diversos outros procedimentos e experimentos. Estas podem ser tomadas pelo espectador enquanto formas retrato ou formas de pintura paisagística. Neste âmbito da pesquisa, a imagem selecionada é de pouca importância para a produção. Esta é uma matriz e a escolha da imagem para a matriz se deve mais ao domínio técnico e a todo “o arsenal de pensamentos,

desejos, crenças, experiências, emoções, compromissos, pressões” às quais me encontro submetido, tomando o automatismo de seleção da imagem como integrando parte da intencionalidade do artista em relação à imagem.

Logo em seguida, esta imagem será submetida ao passo seguinte: a prensagem.

A prensagem é feita de maneira manual, se a superfície for menor que 1m² a pressão das mãos e batidas com martelo de borracha serão suficientes para se obter uma primeira impressão. Se a superfície tiver mais de 1m², será utilizada a pressão dos pés usando o peso do próprio corpo. Assim, derivada da carga de tinta ou do seu excesso, aquele que a pintura-matriz irá “rejeitar”, deixando-se soltar da superfície um para fixar-se na segunda superfície, inicialmente postas lado a lado e, posteriormente, dispostas uma sobre a outra. A segunda pintura será o produto de resíduos, dejetos. Ela é o espaço – o *topoi*, o lugar – de um depósito da pintura anterior.

Lembrando o texto sobre a teoria lacaniana da pintura (Noronha, 2004), toda a arte deve advir a este lugar do abjeto, da abjeção, lugar constitutivo do psiquismo que envolve a produção da arte: a incapacidade humana de designar de si para o mundo resíduos eminentemente “belos”, sendo, portanto, incapaz de pintar o mundo com o próprio corpo e suas trocas de pele, líquidos, excrementos. Neste sentido, o dejetos – seja ela quase imaterial ou de ordem matéria – age sobre a construção do processo artístico.

Este depósito – dejetos de uma pintura na outra – é gerado por uma diferença entre as cargas de tinta que estão na primeira pintura e aquilo que, sendo o seu excesso, vai se depositar na segunda superfície.

A pintura aqui produzida diz respeito, logicamente, a uma operação do excesso.

E, neste sentido, mesmo com o afastamento inicial da preocupação com a imagem-matriz em sua origem figurativa e representacional, permanece um raciocínio da lógica dos materiais – uma lógica matérica – dentro de uma configuração que a História da Arte costuma denominar de maneirista-barroca ou, na atualidade, de neobarroco. Minha distância e aprofundamento no processo não se encontram em apenas reencontrar e reencenar representações visuais “barrocas”. O que desejo instalar aqui é uma operação de lógica matérica. São as operações com as massas / cargas de tintas que geram o princípio “barroco” do excesso.

Esta diferença entre a carga depositada na primeira superfície e a sua impressão na segunda superfície irá também desestabilizar a hierarquia interna da construção da imagem – e da figura nela disposta.

A figura-matriz, ordenada nas marcas, ainda na égide da referência da figura e do fundo, permite o reconhecimento de imagens já estabilizadas pela História da Arte.

Ao adentrar na próxima etapa do procedimento de pesquisa, este reconhecimento permanece, mas implica num novo jogo perceptivo por parte do artista-espectador (no sentido de Wollheim, o artista enquanto o espectador privilegiado do seu próprio trabalho).

I.1.4. Reflexões.

Todos estes apontamentos, resultados do diário de atelier, foram direcionando minhas preocupações para o campo de estudos e pesquisas da percepção visual em particular. As leituras de Wollheim incitam a retomar a originalidade da problemática e a tensão no diálogo entre Wollheim e Gombrich.

Para esta primeira imagem configurada, encontro em grande parte em Gombrich, no estudo da caricatura, um modo de se construir um modelo para abordar a capacidade de convencimento da obra de arte – das imagens artísticas – sem a necessidade de serem “objetivamente realistas”.

A noção de semelhança nos retratos é algo que ainda foi pouco investigado pela psicologia da percepção / psicologia das formas.

O que envolve ainda a capacidade de reconhecimento – o que exige a presença de universais.

“Pero esta explicación funciona claramente en virtud de una grosera simplificación. **La estructura básica no se mantiene estática; todos nosotros cambiamos a lo largo de la vida de día en día, de año en año.** La célebre serie **de autorretratos de Rembrandt** desde su juventud hasta la vejez muestra al artista estudiando este proceso inexorable, pero sólo con el advenimiento de la fotografía nos hemos vuelto plenamente conscientes de este efecto del tiempo. Miramos instantáneas de nuestros amigos o de nosotros mismos tomadas hace algunos años y advertimos con turbación que hemos cambiado mucho más de lo que tendemos a apreciar en el ejercicio del cotidiano oficio de vivir. Cuanto mejor conocemos a una persona, cuanto más a menudo vemos su cara, menos apreciamos esta transformación, a excepción, quizá, del momento posterior a una enfermedad o a otro tipo de crisis. La sensación de constancia predomina de forma absoluta sobre el cambio del aspecto. Y sin embargo, si el lapso de tiempo es suficientemente dilatado, este cambio afecta también al marco de referencia, a la propia cara, que en vulgarismo inglés llama precisamente ‘the dial’ (el cuadrante). Esto acaece, y de forma radical, durante la infancia, cuando cambian las proporciones y la nariz adquiere su dimensión justa, pero acaece también la vejez, cuando se caen los dientes y el cabello.” (GOMBRICH, 1996: 21-22)

A formação da primeira imagem diz respeito exatamente a este debate, sob a forma de uma dupla entrada:

- Num primeiro ponto, o quadro-imagem produzido diz respeito a um tipo de modelo de imagem, uma espécie de raciocínio caricatural – num sentido muito amplo do termo que se aproxima ainda da idéia de simulacro – tanto de um retrato quanto de uma “caricatura de uma paisagem”. Esquemmatizando, sob a forma de um quadro, tenho a seguinte idéia:

<p>IMAGEM RESULTANTE – UMA TRADIÇÃO QUE ESTABILIZA UM CERTO CONCEITO DE QUE A PINTURA SE CINDE EM DOIS GRANDES GRUPOS DA TRADIÇÃO FIGURATIVA – O RETRATO (A FIGURA HUMANA) E A PAISAGEM (A NATUREZA)</p>	<p>RETRATO</p>	<p>PAISAGEM</p>
<p>Existem figurações e composições padrão dentro da tradição da pintura ocidental européia e norte-americana que venho tomando como modelo ou como pré-texto para minha reflexão sobre a prática da pintura e para a geração de um modo de pintar (modo de fazer a pintura). Estas são: O retrato e A paisagem.</p>	<p>RETRATO: O QUE É UMA PINTURA DE RETRATO? (Mas não temos a pose. Estes retratos são verdadeiros artifícios / falsos retratos. Pois não há o modelo justamente. O modelo é apenas a repetição seriada de uma imagem, produzida pelo conhecimento de uma determinada tecnologia de produção pictórica e por um referente histórico – pintura holandesa do século XVII.).</p>	<p>PAISAGEM: O QUE É UMA PINTURA DE PAISAGEM? (O mesmo acontece com a paisagem. Não há concordância na busca da imagem original. Ela está referida a uma imagem repetível e acessada pelo artista no interior do campo da própria história da arte.).</p>

- A caricatura, tal como foi definida no século XVII, é um método de fazer quadros que aspiram a uma máxima semelhança com um conjunto fisionômico, mas com uma deformação das partes componíveis (GOMBRICH). O que isto pode dizer a respeito destas produções de imagens? Esta lógica da

produção de imagens procura ressaltar a força do conjunto, aquilo que é mais evidente e característico – supostamente identificável por todos, dentro de uma determinada codificação (provavelmente cultural e certamente perceptível). O artista, ao eleger o retrato e a pintura de paisagem como modelos obedece parcialmente a esta lógica. Na eleição dos elementos motrizes, afigura-se a presença marcante daqueles que foram os modelos para construção de uma idéia do retrato – a pintura holandesa e espanhola entre os séculos XVII e XVIII – e uma idéia de paisagem – a pintura holandesa e a pintura inglesa;

- A CONDENSAÇÃO DE MUITAS IMAGENS DO TEMPO NUM ÚNICO QUADRO. Na seqüência, compreendemos que estas imagens visam gerar uma condensação, por acúmulo de diversas imagens e das informações nelas contidas;

- Isto, ANTERIORMENTE, designava isto num processo de séries, sempre binárias, denominadas de IMAGEM 1 E IMAGEM 2 – na exposição apresentada na Casa de Cultura Mário Quintana já havia sido enunciada a problemática. Produzidas separadamente, mais próximas a um jogo de espelhos, dependentes quase que exclusivamente do virtuosismo da cópia de uma imagem na outra, por efeitos da pintura, elas se modificam no momento mesmo em que são abolidos os termos 1 e 2 e são sugeridos os termos matrizes para impressão e monotípias, vindos da gravura. O espaçamento, o intervalo, sugerido entre uma imagem e outra, deve desaparecer. A perspectiva da diferença entre imagens e resultados deve ser substituída, no processo da pesquisa, por uma produção de diferença no plano matérico, entre as cargas de tinta e, portanto, de ordem excesso-resíduo;

- Mais uma vez, apostava nas preocupações materiais, e a lógica do informe (Georges Bataille) anunciada na introdução por conta das problemáticas de pesquisa no atelier e das abordagens da Nova História da Arte, reaparece;

- E, POSTERIORMENTE, APÓS A IMPRESSÃO HÁ UM APAGAMENTO PROPOSITIVO DA IMAGEM ORIGINAL, mas este será o tratamento a ser pensado na etapa seguinte do processo de pesquisa.

Resumindo, o primeiro quadro produzido diz respeito a uma ideia de imagem-padrão (imagem dominável tecnicamente), num raciocínio de desenvolvimento técnico que se assemelha ao feito por Gombrich na análise da lógica das caricaturas e dos retratos. Esta é uma ideia que possui algumas afinidades com o conceito de simulacro, que não é um objeto desta Dissertação e que, portanto, permanecerá apenas como elemento indicado para futuras aproximações.

Como disse, esta imagem é de pouca importância para a produção e desenvolvimento da pesquisa propriamente dita. Nos termos perceptivos, ela garante um primeiro estágio de reconhecimento figurativo, seja pela identificação de um elemento figurativo no quadro, seja pelo domínio de códigos culturais da História da Arte.

Por outro lado, este raciocínio do acúmulo de informações temporais que procedem num retrato ou na sucessão de auto-retratos, tal como o análise Gombrich, instala na série, aquilo que as imagens aqui produzidas pretensamente desejam realizar por condensação.

Como já disse anteriormente, a pintura aqui produzida diz respeito, logicamente, a uma operação do excesso. E, tal como também já o foi enunciado,

mesmo com o afastamento inicial da preocupação com a imagem-matriz em sua origem figurativa e representacional, permanece um raciocínio da lógica dos materiais – uma lógica matérica – dentro de uma configuração que a História da Arte costuma denominar de maneirista-barroca ou, na atualidade, de neobarroco. O princípio barroco do excesso é também um princípio de acúmulo num mesmo topoi – no caso o quadro.

II.2. IMPRESSÃO. A MANCHA E A DESESTABILIZAÇÃO DA FIGURA. A DUPLICAÇÃO POR MEIO DA IMPRESSÃO.

Até aqui, falamos prioritariamente do processo de produção de uma pintura. Agora, lembremos algo. Temos duas superfícies. Uma delas ainda não preenchida. Voltemos às duas superfícies, colocadas lado a lado. Em uma delas haviam sido lançadas uma série de manchas, que irão configurar uma imagem reconhecível – seja ela um retrato, seja ela uma pintura de paisagem. Logo em seguida, na placa sem imagem ou ainda “virgem” é realizada a impressão da imagem originada no processo de pintura – esta impressão se dá por intermédio de uma pressão / uma compressão de uma placa sobre a outra. Neste procedimento, há uma mudança da posição corporal do artista. Daí resulta que a placa branca recolhe impressões da primeira placa – da mancha inicial. As impressões deixadas e que começam a configurar uma segunda imagem sugerem de maneira modificada e não fidedigna a que havia sido produzido intencionalmente na imagem anterior.

Ou, para dizer de outro modo, adentrando no campo da técnica propriamente dita. Uma superfície recoberta de tinta, pintada ou entintada, carrega

uma imagem reconhecível. A outra está em branco. Neste momento acontece a primeira prensagem.

A superfície sem pintura é cuidadosamente ajustada sobre a superfície matriz, pintada / entintada. Após serem submetidas à pressão manual, as superfícies são posicionadas na posição vertical ainda coladas pela tinta fresca e, a partir desta posição, são simetricamente afastadas até se descolarem para que repousem novamente no chão.

A pintura matriz sofre uma deformação pela pressão e anula os gestos do artista, fundindo as áreas de cor luz e sombra, formando de maneira delicada passagens de tons.

A superfície que recolhe o excesso de tinta da placa matriz antecipa a imagem que formará o par gêmeo. Esta imagem é irregular, pela irregularidade da distribuição da tinta na superfície e também pela irregularidade da pressão a qual as placas são submetidas.

Neste momento do processo, algumas questões poderiam ser levantadas enquanto parte do questionamento e avaliação permanentes das imagens. O procedimento da impressão, gerador das manchas – e da deformação crescente da figura original – permite pensar na dimensão efetiva dos genótipos da pintura e, não apenas, nas impressões causadas pela ordenação fenotípica da imagem. A aparência da figura é desconstruída e, paralelamente, levada a avizinhar-se com outros modos do resultado da pintura, tal como a abstração, a action painting e os processos de reprodutibilidade técnica pelos meios da Pop Arte.

A operação da impressão consiste num meio técnico gerador de imagens que identifica mecanismos de semelhança entre resultantes formais distintas.

Nestas condições da pesquisa plástica, posso afirmar que encontro extensas relações entre A GERAÇÃO DAS MANCHAS POR MEIO DAS IMPRESSÕES e A FEITURA DA PRIMEIRA IMAGEM (ESTABILIZADA).

Esta geração me permite identificar as LINHAS DE CONCORDÂNCIA ENTRE A PINTURA FIGURATIVA, MATÉRIA E ABSTRATA.

COMO POSSO CONCEBER ESTA IDÉIA DE GRUPO DE NÃO-FIGURATIVOS NO INTERIOR DO CAMPO DA FIGURAÇÃO?

O entendimento que resulta é de que estas imagens figurativas são marcadores visuais que podem e devem ser acessados enquanto marcas / manchas.

Há um problema amplo que reside aqui. É o que podemos chamar de ESTILO, o modo como na superfície do plano – da tela – a imagem se faz aparente.

Não há figuração aqui? Ou o que quero dizer quando uso estas figuras? Para que servem? Para que servem duas manchas? Duas deformações? Onde foi parar a imagem anterior? No interior do vidente (artista enquanto espectador privilegiado da própria obra)? O que posso ver com as duas manchas? – perguntas em aberto, que participam deste momento de produção das imagens.

Por outro lado, a Impressão leva também a uma maior consciência do procedimento corporal de realização da obra, das relações entre pintura e corpo, num tema que se abre enquanto questionamento a ser desenvolvido em outro trabalho.

II.3.PINTURA.

Esta superfície que recolhe parte da imagem matriz, como já disse, se faz de maneira irregular. Esta impressão com fragmentos da imagem original apresenta partes em branco, resultado da irregularidade da pintura / entintagem e também pela irregularidade da pressão a qual as placas são submetidas.

Esta impressão provisória / primeira prova será repintada, sofrendo uma nova entintagem. Esta entintagem ou repintura é, em parte, o trabalho de reconfigurar a imagem original.

Isto configurado me permite dizer que se reafirmam as áreas de cor, luz e sombra. Ora detalhando, ora simplificando, num vai-e-vem que se define como sendo um diálogo visual e técnico de comparações e correspondências com a primeira imagem.

Se a primeira imagem pintada não tem um modelo direto, podemos dizer que esta segunda pintura tem como modelo e ponto de referência à primeira pintura.

II.4. PINTURAS GÊMEAS.

Neste momento da produção as duas superfícies / pinturas têm cargas de tinta similares e carregam imagens próximas, mas com ritmo de mancho ainda distinto.

A primeira pintura que foi submetida à pressão / impressão tem sua figuração deformada e o ritmo das pinceladas produzidas pelo artista é anulado, ressaltando a natureza físico-química do *médium* utilizado, sendo que a segunda imagem carrega parte da deformação produzida pela pressão, mas apresenta, sobretudo o ritmo de manchas provocado por novas pinceladas.

Aqui se repete o mesmo procedimento da primeira prensagem: IMPRESSÃO.

Neste momento da fenomenologia do processo a imagem secundariamente gerada é retrabalhada com procedimentos de pintura, tal qual o que havia sido feito com a primeira imagem da dupla. Algumas impressões deixadas na placa serão confirmadas e outras alteradas, demarcando o surgimento de uma diferença entre uma imagem e outra, na geração da dupla ou série gêmea.

Na finalização, a segunda imagem volta a ser pressionada sobre a imagem inicial, alterando a mancha de origem, o que a faz propositadamente – por intencionalidade (Wollheim) – perder seu status de matriz, dividindo com a suposta segunda imagem a possibilidade de ser matriz e cópia ao mesmo tempo.

Deste momento em diante, as duas superfícies não tem mais posições hierárquicas e qualquer mancha nova poderá ser lançada tanto na imagem da primeira quanto da segunda placa. Há uma espécie de trucagem ou embaralhamento entre as imagens no processo de sua construção.

Este procedimento pode também multiplicar as prensagens supostamente ao infinito.

Ambas as superfícies afetam, contaminam e se deixam afetar e contaminar pela configuração da outra, provocando uma similaridade, uma paridade entre as duas pinturas / impressões.

CAPÍTULO III

PINTURAS GÊMEAS: DVD / VÍDEO.

Neste momento de nosso trajeto de pesquisa, a presença do diário audiovisual – registrado do ponto de vista externo, onde o sujeito da pesquisa era objeto informante – e os experimentos em vídeo, tomaram uma dimensão alargada no corpo do procedimento de registro e de produção de uma poética particular, que estivesse entre o registro documental e a especialização do olho interno do pesquisador e artista.

Este trajeto combinava-se de modo profícuo ao conceito operacional proposto: o da intertextualidade traduzida enquanto intervisualidade.

Dessa maneira, o Terceiro e último capítulo propõem-se a ser constituído exclusivamente de um projeto audiovisual, uma experimentação em vídeo (formato digital) concebida, dirigida e cujo intérprete é o próprio autor desta pesquisa e das obras plásticas investigadas – as Pinturas Gêmeas.¹⁶

Se, no Primeiro Capítulo, o quadro e o ensaio visual indicam a intervisualidade entre artistas e obras propostas, incluindo aí o trabalho desenvolvido durante o processo de pesquisa que resulta na construção das Pinturas Gêmeas, e, no Segundo, vimos à intertextualidade remetida ao exercício de relacionamento entre o genótipo e o fenótipo da construção destas pinturas,

¹⁶ O vídeo “Pinturas Gêmeas – pintura, impressão, pintura” conta com o trabalho de edição de Sérgio Valério e a trilha sonora utilizada é de autoria de JanuibeTejera, consistindo em três peças: Estudo n. 1 para violão (com Thiago Colombo ao violão); Deslocamento (Brigitta Caloni e Camilo Simões, violinos; Julia Simões, flauta; Rafael Souza, piano); e, Dança para Flauta (João Batista Sartor, flauta).

aqui, no Terceiro Capítulo, o intertexto é justamente a produção do duplo autonomizado do texto escrito, da pesquisa contida no diário de artista e agora traduzida – de forma aberta, com sua poética própria – neste formato de peça de vídeo.

A investigação assume um outro caráter plástico – o do audiovisual – e sustenta-se não apenas enquanto diário visual e audiovisual, ambos utilizados durante a observação e registro das pesquisas de ateliê que constituem a matéria do Segundo Capítulo, mas agora, num novo produto plástico e comunicacional. Neste ato, o sujeito-artista-pesquisador apresenta a proposta de uma construção que tem a perspectiva de dar-se na autonomia do gesto documental e comunicativo diante e dentro da obra plástica.

No âmbito de uma cultura da visualidade, o exercício deste gesto reconhece, minimamente, duas dimensões da intertextualidade. A primeira delas faz de toda criação uma partitura organizada em torno de um universo amplamente citacional, mas não apenas de citações de caráter formal e, sim, da citação enquanto jogo que estrutura a existência da obra poética em geral, tal como uma referenciação constante aos modos diversos de construção da pintura.

As duas telas permitem percorrer este traçado gestual e suas resultantes formais. Se o corpo se move, olhado de cima, no gesto pollockiano, expandindo o campo de movimentação do pintor, a força figural, por sua vez, remete a formas canônicas e reconhecidas nas séries identificadas à pintura de retrato (bem como à pintura de paisagem, aqui não utilizada enquanto modelo experimental). A intervisualidade constrói uma obra outra, no intervalo entre seus universos semânticos e estruturais de referência.

A segunda e mais ampla perspectiva a ser considerada, quando da proposição do audiovisual enquanto linguagem para o exercício e apresentação da Dissertação, diz respeito a um jogo de intertextualidades entre os próprios constructos do texto – o texto escrito (prioritariamente de descrição), o texto plástico (da pintura enquanto produção e objeto da pesquisa e os modos pelos quais ela se encontra identificada no corpo textual da Dissertação, através do registro fotográfico ou por meio do escaneamento de imagens) e o texto audiovisual a ser agora apresentado ao receptor – leitor, espectador, público.

Assim, estrategicamente, posso pensar que este experimento audiovisual se oferece ao leitor enquanto intertexto / intervisualidade para o texto da Dissertação – especialmente aquele que se sustenta no próprio Diário do Artista, objeto do meu Segundo Capítulo.

Ele pode ser visto para ser lido paralelamente à leitura do Segundo Capítulo.

Ele pode ser visto enquanto suplemento ao texto descritivo.

E, mais do que antes, ele pode ser agora uma nova forma do diário, no qual este artista toma a si a duplicidade da condição de sujeito e de objeto da sua própria pesquisa, na medida em que é de minha autoria o trabalho realizado. Agora produzo a pintura bem como o vídeo. E este deixa de ser objeto de uma outra linguagem para ser tomado, possessivamente, enquanto integrando a pesquisa da pintura. O vídeo integra-se, intervisualmente, ao objeto do trabalho do ateliê.

Com esta reflexão que reúne prática, conceito operacional e, aponta, para uma nova direção, a da reflexão de caráter metodológico em torno da pesquisa acerca da imagem e, especialmente, da imagem plástica, passo ao audiovisual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARCHER, Michael. (2001) Arte contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes.
- ARGAN, Giulio Carlo. (1992) Arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras.
- ARNHEIM, Rudolf. (1984) Arte e percepção visual. São Paulo: Edusp / Pioneira.
- L'atelier du peintre: dictionnaire des termes techniques. Paris, Larousse, 1998.
- BANN, Stephen. (1984) As invenções da História: ensaios sobre a representação do passado. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista.
- BATCHELOR, David. (2001) Minimalismo. São Paulo: Cosac&Naify.
- BATTCKOCK, Gregory. (1986) A nova arte. São Paulo: Perspectiva. 2ª. ed.
- BECKER, Wendy. (1997) História da pintura. São Paulo: Editora Ática.
- BERGER, John. (1999) Modos de ver. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. (2003) Sobre o olhar. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- BUENO, Guilherme. (2001) "Giulio Carlo Argan, Clement Greenberg: a teoria para a arte moderna como projeto" In: FERREIRA, Glória e VENÂNCIO FILHO, Paulo. (orgs.) (2001) Arte & Ensaio. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA – UFRJ, p. 16-27. Rio de Janeiro: EdUFRJ.
- CABANNE, Pierre. (2001) Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido. São Paulo: Perspectiva. 2ª. ed.
- CALABRESE, Omar. (1994) Como se Lee uma obra de arte. Madrid: Cátedra.
- CANTON, Katia. (2001) Novíssima arte brasileira: um guia de tendências. São Paulo: Iluminuras.
- CHÂTEAU, Dominique. (1993) "Clement Greenberg: um crítico na história, um crítico da história." In: Porto Arte, Porto Alegre, v. 5, n. 8, p. 43-50, nov. 1993.
- DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan. (2001) Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem. São Paulo: Perspectiva, 3ª. Ed., 2ª. Reimpressão.
- DUROZOI, Gerard; ROUSSEL, André. (1996) Dicionário de filosofia. Campinas: Papirus.
- FAURE, Élie. (1991) A arte moderna. São Paulo: Martins Fontes.
- GENETTE, G. (2001) A obra de arte I. São Paulo: Littera Mundi.
- GILBERT-ROLFE, Jeremy. (1999) Beauty and the contemporary sublime. New York: Allworth Press.
- GOMBRICH, E. (1995) Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes.
- GOMBRICH, E., HOCHBERG, J., BLACK, M. (1996) Arte, percepción y realidad. Barcelona: Paidós.
- GOODING, Mel. (2002) Arte abstrata. São Paulo: Cosac&Naify.
- GREENBERG, Clement. (1996) Arte e cultura. São Paulo: Ática.
- _____. (2002) Estética doméstica. São Paulo: Cosac&Naify.
- HARRISON, Charles. (2000) Modernismo. São Paulo: Cosac&Naify.
- HEARTNEY, Eleanor. (2002) Pós-Modernismo. São Paulo: Cosac&Naify.

- HOLLAND, David e C.Sampai, Attila. (1994) Vassily Kandinsky. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. (s/d) Piet Mondrian. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- HOPKINS, Jim e SAVILE, Anthony (orgs.) (1995) Psicanálise, mente e arte – na perspectiva de Richard Wollheim. Campinas: Papirus.
- JANUSZCZAK, Waldemar. (1981) Técnicas de los grandes pintores. Madrid: H. Blume Ediciones.
- KANDINSKY, Vassily. (1991) Olhar sobre o passado. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (1996) Curso da Bauhaus. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (1998a) O futuro da pintura. Lisboa: Edições 70.
- _____. (1998b) Gramática da criação. Lisboa: Edições 70.
- _____. (2000) Do espiritual na arte. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (2001) Ponto e linha sobre plano. São Paulo: Martins Fontes.
- LÉGER, Fernand. (1989) Funções da pintura. São Paulo: Nobel.
- O livro da arte. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MARCONDES, Luiz Fernando. (1998) Dicionário de termos artísticos. Rio de Janeiro: Pinakotheke.
- MAURICIO, Ricardo. (2001) “O pêndulo do sentido: distâncias indiciais e oscilações alegóricas.” In: FERREIRA, Glória e VENÂNCIO FILHO, Paulo. (orgs.) (2001) Arte & Ensaio. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA – UFRJ, p. 38-49. Rio de Janeiro: EdUFRJ.
- MAYER, Ralph. (1999) Manual do artista. São Paulo: Martins Fontes. 2a.ed.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. (1999) Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes. 2ª. Ed.
- _____. (2004) O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac & Naify.
- MOTTA, Edson. (1976) Iniciação à pintura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- NEISTEIN, José. (1981) Feitura das artes. São Paulo: Perspectiva / Brazilian-American Cultural Institute.
- NÉRET, Gilles. (2003) Edouard Manet, 1832 – 1883, o primeiro dos modernos. Köln: Taschen.
- PERELLÓ, Antonia Maria. (1990) Las claves de la Bauhaus; como interpretarla. Barcelona: Planeta.
- PILLAR, Analice Dutra. (1993) Pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: EdUFRGS / Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas.
- REIS, Paulo e PRADILLA CERÓN, Ileana. (org.) (1999) Seminário Internacional Kant em Questão. Kant: crítica e estética na modernidade. São Paulo: Ed. SENAC SÃO PAULO.
- RESTANY, Pierre. (1979) Os novos realistas. São Paulo: Perspectiva.
- REY, Sandra. “Produção plástica e a instauração de um campo de conhecimento” In: Porto Arte, Porto Alegre, v. 6, n. 9, p. 63-70, mai. 1995.

- RICKEY, George. (2002) Construtivismo; origens e evolução. São Paulo: Cosac&Naify.
- SCHAPIRO, Meyer. (2001) Mondrian; a dimensão humana na pintura abstrata. São Paulo: Cosac&Naify.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. (2000) Teoria cultural e educação – um vocabulário crítico. Belo Horizonte: Autêntica.
- SIMMEN, Jeannot e KOHLHOFF, Kolja. (2001) Malevitch. Colônia / Hong Kong: Könemann.
- SUBIRATS, Eduardo. (1986) Da vanguarda ao pós-moderno. São Paulo: Nobel.
- _____. (1988) A flor e o cristal: ensaios sobre arte e arquitetura modernas. São Paulo: Nobel, 1988.
- TASSINARI, Alberto. (2001) O espaço moderno. São Paulo: Cosac & Naify Ed.
- VIANA, Nildo. (2002) A elaboração do projeto de pesquisa. Goiânia: Edições Germinal. 2ª. ed.
- VEIGA-NETO, Alfredo. (2002) “Olhares...” In: COSTA, M. V. (org.) Caminhos investigativos: novos olhares na pesquisa em educação. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. 2ª. ed p. 23-38.
- WEITEMEIER, Hannah. (2001) Yves Klein. 1928-1962. International Klein Blue. Germany: Taschen.
- WICK, Rainer. (1989) Pedagogia da Bauhaus. São Paulo: Martins Fontes.
- WOLF, Norbert. (2000) Diego Velázquez, 1599 – 1660, a face de Espanha. Köln, Taschen.
- WOLLHEIM, Richard. (2002) A pintura como arte. São Paulo: Cosac&Naify.
- WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles. (1998) Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta. São Paulo: Cosac & Naify.
- WOODFIELD, Richard. (1996) The essencial Gombrich. Selected writings on art and culture. London: Phaidon Press Ltd.

DISSERTAÇÕES

- PASTA, Paulo Augusto. Notas sobre a pintura. São Paulo: PPG Artes / USP, 2002. (Dissertação de Mestrado)
- ROMAGNOLO, Sergio Mauro. O vazio e o oco na escultura. São Paulo: PPG Artes / USP, 2002. (Tese de Doutorado)
- SILVA, Nazareth Pacheco da. Objetos sedutores. São Paulo: PPG Artes / USP, 2002. (Dissertação de Mestrado)

CATÁLOGOS

- HUG, Alfons. Shattered dreams: Sonhos despedazados. Beatriz Milhazes / Rosângela Rennó. São Paulo: Fundação Bienal 2003. (Bienal de Veneza, Representação Brasileira, curador Alfons Hug)
- PEREIRA, Sônia G. e DAZZI, Camila (org.) BOLETIM DO CBHA. Catálogo de dissertações e teses da Pós-Graduação brasileira relacionadas com a História da Arte 1996 – 2002. Rio de Janeiro: CBHA, 2003.
- CATÁLOGO MAPEAMENTO NACIONAL DA PRODUÇÃO EMERGENTE – RUMOS ITAÚ CULTURAL 1999 / 2000. São Paulo: EdUnesp, 2000.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso; GÁLLEGO, Julián. (1990) Velázquez. Madrid: Ministerio de Cultura / Museo del Prado.
- L'Empreinte. Catálogo de exposição. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997. (Texto de Georges Didi-Huberman. Adaptação e tradução para o Mestrado EBA-UFMG de Patrícia França)

SITES

- GILBERT-ROLFE, Jeremy. "Painting between art history and technology." In: http://www.finearts.mmu.ac.uk/painting/jeremy_gilbert-rolfe.htm
www.bienalsaopaulo.globo.com/26/professores/26profBM.asp