

LUGARES PARA A IMAGEM:

REFLEXÕES SOBRE AS ESPACIALIDADES NA PINTURA

CARLA VIVIANE THIEL LAUTENSCHLAGER¹; ADRIANE HERNANDEZ²
(ORIENTADORA);

¹Mestranda do PPGAV da UFPel; carlathiel@gmail.com

²Prof.^a colaboradora do PPGAV UFPel; hernandez_adri@yahoo.com.br

1. INTRODUÇÃO

O presente texto é voltado para a produção artística da pesquisadora, cuja discussão, identifica e problematiza o processo de criação de pinturas, onde há geração de espacialidades singulares, pela sobreposição de camadas de tinta, e pela sobreposição e cortes de planos e suportes. A reflexão parte do pressuposto de que a poética “é o pensamento possível da criação” (PASSERON, 2004). A pesquisa conceitual acompanha o fazer prático e uma retroalimenta o outro, tornando possível, como aponta Jean Lancri, entrecruzar à produção plástica com a produção textual, “cada uma dessas duas produções se erige em cruzeta com a outra, elas se escoram” (LANCRI, 2004). Analiso assim o pensar e o criar, gerando sentidos enquanto imagem, objeto e escrita no campo da arte.

Desenvolvo o conceito de imagem dialética - utilizado por Walter Benjamin, e evidenciado por Georges Didi-Huberman, como imagem crítica -, identifico como um conceito operatório, que influencia meu pensamento e percepção sobre as pinturas que realizo.

Assim teremos talvez uma chance de compreender melhor o que Benjamin queria dizer ao escrever que “somente as imagens dialéticas são imagens autênticas”, e por que, neste sentido, uma imagem autêntica deveria se apresentar como imagem crítica: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz, portanto de um efeito, de uma eficácia teórica -, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para “transcrevê-lo”, mas para constituí-lo (DIDI-HUBERMAN, 1998).

Neste sentido busco por uma produção constitutiva de espacialidades, geradora de visualidades que incite o espectador a buscar seu próprio modo de se situar nela – ou a partir dela - ver e sentir a pintura, com bases nos valores da pintura pelos indícios, que procura subverter o caráter de representação.

3. METODOLOGIA

A produção de pinturas nasce de um desejo, de um querer fazer, “na origem do desejo de figurar, figura o desejo de dar uma figura ao desejo”¹. Com este propósito, escolho trabalhar com o processo, com experimentações e explorar as possibilidades que surgem, percebendo sempre novas formas de provocar desdobramentos. Nesta direção, também Jean Lancry fala sobre as mudanças que permeiam a pesquisa artística e dos desvios inerentes do processo:

Se poderia dizer que o artista, hoje, espreita as mudanças de rumo imprevistas de seu pensamento, no que consiste sua premeditação, isto é, o estabelecimento de seu alvo artístico. Se poderia dizer que o artista, assim que concebe um projeto, medita sobre os efeitos da renúncia de todo projeto (LANCRI, 2004).

Não existem regras fixas, no entanto algumas ações se tornam recorrentes no meu processo de criação. Nas pinturas alguns acasos são gerados por uma ação específica, onde deixo escorrer tinta na tela, formando uma trama inicial. Guiada por estas linhas, novas camadas de tinta são depositadas, algumas imagens fluidas são contornadas, delimitando espaços. Outra ação recorrente são os cortes na tela, como uma maneira de “esculpir” a pintura. A ação de cortar com o estilete, que é norteadada pela trama de linhas feitas com pincel ou de tinta escorrida sobre a tela, gera vazados. Quando a tela é fixada na parede, tais vazados produzem sombras projetadas a partir do intervalo entre a parede e o chassi. As marcas e indícios evidenciam a objetualidade pintura, mas sem limitar o surgimento de figuração ou aludir uma visualidade que parece se projetar ao infinito.

Estar atento ao processo e o resultado obtido a partir dele é algo que Sandra Rey aponta como essencial para estabelecer relações imagináveis e manter-se aberta para novas descobertas, como relata sobre a instauração da obra de arte:

Tudo ficaria muito pobre se pensássemos a obra como um mero produto final, resultado de um projeto estabelecido a priori, sem levarmos em conta os acasos que são inerentes ao processo de criação. Pensar a obra como processo, implica pensar este processo não como meio para atingir um determinado fim – a obra acabada – mas como devir. Implica pensar que a obra não avança segundo um projeto estabelecido, ela avança segundo este a priori: a obra está constantemente em processo com ela mesma (REY, 1996).

3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

A obra e os jogos conceituais colocados pelo artista Lucio Fontana (1899-1968) são referenciais importantes para pensar o meu processo. O conceito de espacialidade, identificado nas suas pinturas, principalmente por trabalhos em que furou e cortou a superfície da tela, rompendo com a concepção de espaço metafórico tradicionalmente utilizado no campo pictórico até então, são elementos que procuro trazer para meu trabalho:

¹ René Char, *La nuit talismanique* (1972), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983, p. 494. In: LANCRI, Jean. Sobre como a noite trabalha em estrela e por quê. Conferência pronunciada em Montreal, na Universidade de Quebec (UQAM), em 11 de maio de 2004.

O campo oferecido pela superfície da pintura, e que Fontana define na medida exata, é um campo de forças por causa do conteúdo simbólico que a tradição e a história, da arte ocidental, contribuíram para construir: plano da representação, superfície da projeção do imaginário, espelho opaco das coisas, espaço ilusório ou concreto para a construção das figuras e dos ícones. Fontana o delimita e desnuda em suas monocromias, quer seja o branco da tela preparada, quer seja uma cor (TAZZI, 1998).

Este desnudar a superfície pictórica através de cortes e furos possui um caráter gestual e enfático, pois necessita força para que a ação se efetive com o caráter atribuído, algo que difere do meu processo, pois os cortes que realizo são ações comedidas e não há ênfase na força, no entanto, geram a terceira dimensão real da tela, que foi a busca feita pelo artista.

O caráter gestual no meu trabalho surge mais por conta dos escorridos de tinta e pinceladas. Neste sentido, gesto e acaso, estão intimamente ligados, existe uma casualidade que o próprio gesto controla, porém, sem dominá-lo por completo.

Para perceber questões sobre gestualidade e também pela formação de uma espacialidade singular, busco discussões geradas pela obra do artista norte-americano Jackson Pollock, na década de 1950. Segundo o artista e escritor Allan Kaprow (KAPROW, 2006), “com Pollock, entretanto, a assim chamada dança do *dripping*, o golpear, espremer os tubos de tinta, fazer borrões e o que mais entrasse em uma obra, deu um valor quase absoluto ao gesto habitual” e suas pinturas de grande formato modificaram a relação do espectador com a obra de arte, em relação a obras tradicionais, ou seja, com características de *trompe l’oeil* principalmente, necessitando neste, buscar um modo de adentrar pelas sensações causadas pela pintura.

A opção de Pollock por grandes formatos faz com que sejamos confrontados, tomados de assalto, absorvidos. No entanto não devemos confundir o efeito dessas pinturas com o das centenas de pinturas em grande formato feitas no Renascimento, que glorificavam um mundo cotidiano idealizado, familiar para o observador, frequentemente fazendo com que a sala se prolongasse na pintura por meio de *trompe l’oeil*. Pollock não nos oferece tal familiaridade, e o nosso mundo cotidiano de convenção e hábito é substituído pelo mundo criado pelo artista. Invertendo o procedimento descrito antes, é a pintura que se prolonga na sala (KAPROW, 2006).

No entanto, no meu trabalho, mesclo alguns elementos que são familiares de algumas formas e figuras com ações de cortar, deixando evidente o suporte utilizado.

4. CONCLUSÃO

Busco ainda desenvolver conceitos que possam elucidar a produção ou ao menos, mais modestamente, balizar questões recorrentes, como: dentro/fora, figuração/abstração, imanente/transcendente, acaso/controle e desenho/pintura. Estas noções que são tradicionalmente vistas como dicotômicas, busco com o meu trabalho, proceder relações de aproximações, convivências, conflitantes talvez, mas não impossíveis. É desse modo que “tal pesquisa não preconizaria um outro uso da racionalidade, mas pregaria o uso de uma racionalidade outra. Qual? Aquela da arte” (LANCRI, 2004); Neste relato, Jean Lancrri defende a ideia de que o campo da arte estabelece sua

própria racionalidade e um “processo cognitivo que seria conectado sobre o sensível e não somente sobre o conceito”.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livro

DIDI-HUBERMAN, G. (1998). **O Que Vemos, O Que nos Olha**. São Paulo: Editora 34 Ltda.

Capítulo de Livro

LANCRI, J. (2002). **Metodologia da Pesquisa em Artes Visuais**. In: B. BRITES, & É. TESSLER, O Meio como Ponto Zero (pp. 30-45). Porto Alegre: UFRGS.

KAPROW, A. (2006). **O legado de Jackson Pollock**. In: C. COTRIM, & G. FERREIRA, Escritos de Artistas: anos 60/70 (pp. 37 - 45). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Artigo

PASSERON, R. (2004). **A poética em questão**. Revista Porto Arte nº 21 , 05-17.

REY, S. (1996). **Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais**. Revista Porto Arte nº 13 , 81-95.

Resumo de evento

LANCRI, J. (2004). **Sobre como a noite trabalha em estrela e por quê**. Conferência pronunciada em Montreal, na Universidade de Quebec (UQAM), (pp. 99 -110). Montreal.

Documentos eletrônicos

TAZZI, P. L. (10 de Janeiro de 1998). **XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos**. Acesso em 08 de Setembro de 2013, disponível em Acervos roteiro de visitas: www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/roteiro/PDF/21.pdf