VERDADES INVENTADAS

Pinturas de Cenas

Maria de Fátima Junqueira Pereira

Escola de Comunicações e Artes
Universidade de São Paulo

2009

"Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada"

Clarice Lispector

Banca Examinadora

_____

_____

_____

" Verdades Inventadas - pinturas de cenas"

Dissertação de Mestrado

Maria de Fátima Junqueira Pereira

Pesquisa em Poéticas Visuais

Orientação: Prof.Dr. Geraldo Souza Dias

Departamento de Artes Plásticas

Escola de Comunicações e Arte

Universidade de São Paulo

Fevereiro de 2009

Ao Gil, responsável por boa parte

Agradecimentos

Em especial a Geraldo Souza Dias, pelo acompanhamento
e apoio durante todo processo.
Aos professores Marco Gianotti e Feres Khoury pela atenção dedicada.
Ao Paulo Gil pela fotografia e projeto gráfico.
Ao meus pais Nelson dos Santos Pereira e Marina Junqueira Pereira.
Ao meu irmão, Nelson dos Santos Pereira Junior pela força de sempre.
À Andréa Gomes e Esther Soares na ajuda com as palavras.

SUMÁRIO

Introdução 14

Origens 16

Allianz-Aliança 17

100 pinturas para 22

Trabalhos Recentes 26

Paisagens Distantes 27

Figuras e Cenas 30

Influências 46

Munch 47

Anita 54

Jaguari de Iberê Camargo 56

Lovis Corinth 58

Luc Thuymans 60

Montagens 64

Sobre Algumas de Minhas Pinturas 76

Considerações Finais 97

Bibliografia 98

INTRODUÇÃO

Lendo *A Pintura como Arte*, de Richard Wolheim, deparo-me com a frase: *"O artista é essencialmente um espectador de sua obra"*.

Entendo, dessa frase, que a função de espectador do artista é fundamental para o desenvolvimento de sua obra: o olho do pintor na ação de ver pinta e quando contempla faz.

Há um tempo, para escrever sobre uma de minhas pinturas, sentei-me a sua frente para me tornar sua espectadora. Esta posição de observadora exigiu o olhar para fora, para a realidade, para outros artistas e, sobretudo, para a história da arte.

Essa constante posição de observadora e "montadora" de minhas pinturas na parede, mudando sempre a ordem destas, demonstra que esse papel tem um significado para a própria idéia do trabalho.

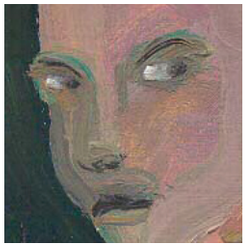
Munch considerava a série *Lebensfries* – friso da vida – um conjunto com uma temática específica, que levou mais de trinta anos de elaboração. Embora esses quadros nunca tenham tido uma forma definitiva de apresentação no espaço, eles justificam seu ato de pintar.

O fato de a minha pintura estar em "montagem" o tempo todo no ateliê dá-lhe vida. E nessa posição que assumo encontra-se a figura do espectador ativo. A montagem traz novas idéias porque ela é sempre flexível e possibilita um distanciamento emocional do trabalho.

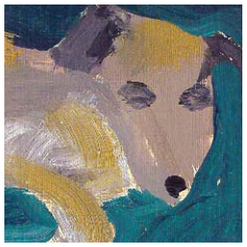
O que, na verdade, instiga a fazer uma nova pintura ou continuar uma já iniciada é essa postura de observador crítico. Daí a vontade de "melhorar", de fazer algo novo que venha participar da vida real.

Olhar para um conjunto de trabalhos e refletir sobre ele, retomando todo o percurso que o definiu como hoje o vemos, é o objetivo desta escrita. Não pretendo desenvolver tal tarefa de modo coerente com um pensamento teórico ou crítico que possa justificar e legitimar essa trajetória. Ao contrário, defendo que um trabalho visual só se impõe pelos elementos da própria linguagem, ou seja, pelo o que ele é enquanto trabalho visual.

Este texto não tem sentido sem o contato direto e anterior com as pinturas realizadas e seu conjunto, que são fragmentos de um modo de "pensar" visual, se é que se pode dizer assim. São unidades independentes que tendem a seguir um caminho próprio com pretensão de continuar para além dessas relações que, hoje, fazem delas um conjunto.



ORIGENS



Pode-se dizer que fundamentalmente dois projetos feitos entre 1996 e 1998 são o cerne da pintura que realizo desde 2006 e que este texto se propõe a discutir. Pretendo apresentá-las com o intuito de fazer uma análise que permita criar uma ponte entre elas e minhas reflexões atuais.

Os dois têm alguns pontos em comum. Um deles é a criação de relações entre a pintura, o espaço no qual estão expostas e as pessoas que percorrem ou vivem nesse espaço.

O aspecto de serem trabalhos orientados e refletidos dentro da figuração que parte de imagens fotográficas ou da observação direta é outro elemento similar entre eles.

Em comum tiveram ainda o espaço em que foram expostos: escritórios.

Essas duas exposições trouxeram interesses novos para mim, que foram: discutir o papel da arte no cotidiano das pessoas e o confronto da arte com elementos do espaço já habitado, ou seja, como inserir um trabalho de arte em um ambiente já carregado de significados pessoais e como fazer uma pintura ter relação ao mesmo tempo com o espaço e a pessoa que o habita.

Olhando para esses projetos hoje, vejo que tanto a questão da montagem como o trabalho atual com a figura vêm dessa fase. Por isso, julgo importante apresentá-los**.**

“ALLIANZ-ALIANÇA (PINTURA E SEGURO)” – 1997

Uma pintura pode tanto decorar um espaço habitado como ser um elemento que instiga, ou que incomoda. Não vejo problema algum no aspecto decorativo da arte. Para Matisse seria até uma qualidade a pintura ser decorativa, e diria mesmo que queria que sua pintura fosse como uma poltrona: confortável e relaxante, para as fadigas físicas, e um calmante cerebral, para aquele trabalhador intelectual que chega em casa depois de um dia exaustivo de trabalho.

No caso do projeto *Allianz-Aliança (pintura e seguro)*, a pintura teve esses dois papéis, o decorativo e o provocativo. Isso pode ser constatado pela maneira como foi apresentada no espaço de exposição.

Detalhes da instalação com pintura realizada em três salas de um escritório de representação da seguradora Allianz em Fellbach- Sttutgart na Alemanha – Junho de 1997

Entre outubro de 96 e junho de 97, a convite do representante de um escritório de seguros para sua inauguração, foram feitas mais ou menos 300 pinturas em óleo sobre papel, no tamanho 30 x 20 cm. A idéia de mostrá-las em local de trabalho, num escritório de uma seguradora, partiu primeiramente do fato de elas terem sido feitas em papel "tamanho ofício" e que, portanto, criavam uma relação de forma com os papéis utilizados no trabalho burocrático. Por outro lado, distanciavam-se desse mundo dos negócios e dos ofícios pelas imagens, maneiras de colocação nas paredes e temas abordados.

A noção de *segurança* é o mote do projeto. Acredito que as pinturas apresentavam em sua figuração objetos, pessoas, animais, que de algum modo provocavam uma reflexão sobre o assunto. Em nossa sociedade as pessoas estão muito envolvidas com esta idéia. Qual seria o sentido de colocar toda essa imagética dentro de um escritório que "vende" segurança?

A montagem reforçou a idéia do absurdo da busca da "vida segura", exagerando na quantidade de pinturas e na maneira "embaralhada" de apresentar assuntos diversos. Três salas foram "preenchidas" com essas pinturas. Nas duas primeiras, não houve nenhuma intenção de decorar o ambiente. Novamente citando Matisse, *"o papel de toda pintura decorativa, é aumentar as superfícies, fazer com que já não se sintam as dimensões da parede"*[1] . Mas o que aconteceu foi o oposto, o espaço ficou menor, quase claustrofóbico. A idéia de colocar as pinturas dessa maneira foi para instigar o público, ou pelo menos mostrar a pintura como elemento estranho em um espaço específico. Afinal, em um ambiente de trabalho não se descansa.

(Fig. 1) Situação de ateliê

A narrativa e a montagem

Um conceito importante foi que ficasse claro não existir nenhuma ordem categórica ou arranjo preestabelecido para a colocação das pinturas; predominava a idéia de que um novo arranjo seria possível. Isso não significa desconsiderar a "ordem" ou a orientação das partes, ao contrário, a adaptação dessas pinturas ao seu espaço faz parte do conceito. A intenção foi sempre criar um campo de tensão entre a pintura e o espaço específico.

Essas pinturas tinham um caráter individual, independente. Partiam de fotos de revistas, da observação de objetos pessoais que se encontravam no ateliê, da imaginação, da memória, enfim de diferentes fontes. Durante o processo de secagem (fig. 1), com as pinturas espalhadas pelo chão, foi-se estabelecendo relações entre elas e com isso a necessidade de ordená-las quanto ao tema e às cores. Havia uma referência à HQs, a diários visuais, a filmes, etc., e essa constatação me

[1] MATISSE, H. *Escritos e Reflexões sobre Arte.* Lisboa: Ulisséia, 1972, p. 265.

fez refletir sobre o problema da narrativa na arte.

A pintura enquanto objeto sempre se relaciona com o espaço em que está inserida. Quando esse objeto-pintura é colocado ao lado de outro, a inter-relação é automática e a tendência de se criar uma narração é provável.

A questão é: Quando uma narração sobressai à pintura e quando ela faz parte de seu conteúdo e forma? Esse dilema norteou o trabalho a partir do momento em que se pensou em expô-las nessa forma de instalação. As pinturas passaram a ser fragmentos, elementos de um todo.

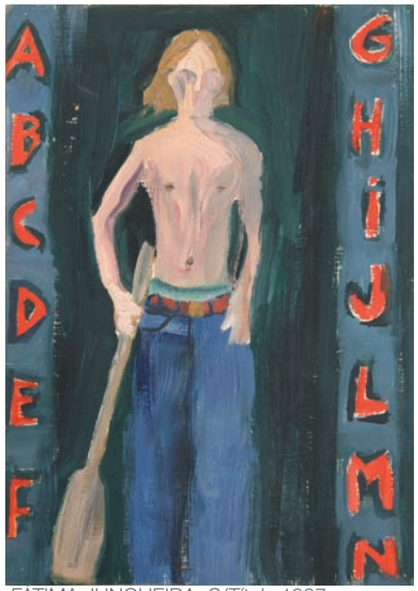
Nesse momento do trabalho, a preocupação passou da realização da pintura para a criação de um espaço adequado para ela: como 300 pinturas se dividiriam em três salas de tamanho diferentes e usos específicos?

Optou-se por colocá-las de maneira ordenada e separadas por distâncias iguais, já que eram suficientemente anárquicas.

FÁTIMA JUNQUEIRA, *S/Título,* 1997,
óleo s/ papel, 34 X 24cm

FÁTIMA JUNQUEIRA, *S/Título,* 1997,
óleo s/ papel, 34 X 24cm

FÁTIMA JUNQUEIRA, *S/Título,* 1997,
óleo s/ papel, 34 X 24cm



FÁTIMA JUNQUEIRA, *S/Título,* 1997,
óleo s/ papel, 34 x 24cm

As pinturas obedeciam às linhas arquitetônicas do espaço: contornavam tomadas, janelas, portas, aquecedores. Seria impossível conviver por muito tempo com aquele excesso de informação visual. Por esse motivo, em uma das salas (fig. 2) – onde ficava o dono do escritório e onde ele se sentava para atender os clientes – as pinturas foram colocadas de maneira diferente: menor quantidade e uma montagem com propósitos decorativos. Não dá para negar que esse era o lugar mais importante do escritório: o espaço onde se fecha o negócio, o espaço do encontro, onde se fala sobre os vários tipos de seguros que são oferecidos pela empresa. Para chegar a essa sala passava-se por duas outras, abarrotadas de pintura.

As pinturas, nesta última sala, criavam uma atmosfera mais leve, harmônica, elaborada especificamente para aquela situação, sem deixar de lado, é claro, o efeito provocativo da primeira idéia. Essa provocação, no entanto, foi menos violenta: as cores eram mais sóbrias, as imagens se relacionavam por significados e a maneira de colocá-las era mais elaborada formalmente. Ao mesmo tempo em que as pinturas chamavam a atenção do espectador-cliente – tirando sua concentração sobre o trabalho e levando-o a outra reflexão – eram também elementos decorativos da sala.

A ambigüidade *arte /decoração* foi uma reflexão importante nesse trabalho, assim como a *provocação/adequação*.

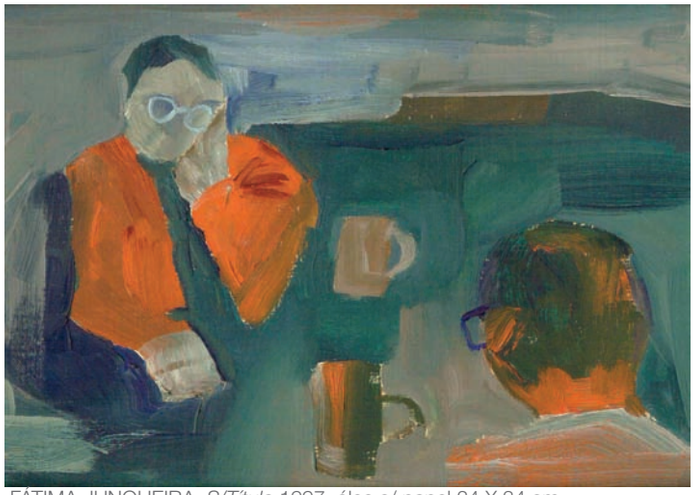
(Fig. 2) FATIMA JUNQUEIRA, Detalhe da instalação, *"Allianz-Aliança" , Pintura e Seguro"*, *1997*

Outra problemática que levantei é o procedimento de isolar figuras, maneira encontrada para destacar uma figura principal.

Nas pinturas de observação, escolhi objetos, coisas que me pertenciam, que estavam no ateliê, como garrafa d'água, sapatos, pincéis, lápis, canetas etc., apresentadas de maneira isolada, num espaço neutro.

Quando originárias de imagens da mídia (fig.3), o procedimento era o mesmo, isolar a figura e tirar os vestígios que a inserissem num espaço determinado. Os fundos eram neutros, só cor e trama. Por fim, esses dois diferentes processos de construção da imagem se fundiram, criando um diálogo. Da mesma maneira, havia algumas pinturas que eram abstratas e, na contraposição, o significado de "pintura abstrata" prevalecia (fig. 4).

(Fig. 3) FÁTIMA JUNQUEIRA, *S/Título,1*997, óleo s/ papel,34x24cm



FÁTIMA JUNQUEIRA, *S/Título,*1997, óleo s/ papel,24 X 34 cm

(Fig. 4) FÁTIMA JUNQUEIRA, *S/TÍTULO,*1997, óleo s/ papel,24 X 34 cm

“100 PINTURAS PARA...” - 1998

“Por um lado, de fato, a arte não consiste, de per si, no copiar a realidade, ou na conexa possibilidade de transfigurá-la ou de deformá-la: a arte consiste no produzir um objeto novo que antes não existia e que agora existirá como coisas entre as coisas.” [2]

A partir do trabalho *Allianz-Aliança* realizei esse segundo projeto que buscou caracterizar o gênero retrato.

A criação de um conjunto de pinturas para cada retratado foi inspirada nas pinturas fragmentadas da última sala do escritório de seguros, onde se dava o encontro com o cliente. O fato de ser essa sala o único local da exposição habitado o tempo todo e pertencer a uma determinada pessoa inspirou a seleção de determinadas pinturas, ou seja, a questão da identificação das pinturas com o dono do escritório estabeleceu a relação da pintura com o espaço.

Mais uma vez, levei as pinturas para os escritórios dos funcionários desse local.

Entre modelo e pintor o contato deu-se não pelo olhar do artista para o corpo do modelo, mas por meio de um questionário aplicado em 10 funcionários que aceitaram participar do projeto.

As perguntas, relacionadas às preferências banais de cada um, e o relacionamento surgido no momento da entrevista entre o artista e seu “modelo” resultaram na construção posterior de um conjunto de 10 pequenas pinturas que, agrupadas, formavam o “retrato”.

As perguntas *(ver página 17)* remetiam ironicamente aos questionários de revistas femininas adolescentes, e traziam certo estranhamento à primeira vista. A relação com um projeto de arte fez com que esse contato, inicialmente reticente, se transformasse logo num encontro significativo.

Colocadas em uma parede escolhida pelo próprio “retratado” no seu espaço de trabalho (fig.5), os retratos puderam ser vistos também pelo público, que na entrada do prédio, no estande de informação, encontrava folhetos, além de uma projeção de *slides* que mostrava cenas dos escritórios, das pinturas e dos retratados. (fig 6)

A relação entre as respostas do questionário, ou seja, a palavra, e posteriormente a pintura realizada a partir destas culminou em uma reflexão sobre palavra e imagem, valorizando a busca por uma imagem significativa que representasse a pessoa retratada.

(Fig.5) Escritórios de dois dos funcionários participantes do projeto *“100 Pinturas para...”*

Fragmentos de um encontro

As pinturas nesta proposta são como “flashes” individualizados de memória. A mesma não-linearidade do questionário nos assuntos abordados está posta nas pinturas, em sua aparente incoerência de idéias, ou melhor, uma “não narrativa” ou livre associação.

Diversas leituras são possíveis. Um “verdadeiro retrato” não existe porque as pessoas estão em constante mutação.

[2] PAREYSON,L. *Os Problemas da Estética.* São Paulo: Martins Fontes, 1989, p.68.

O captado é um intervalo de tempo. As pinturas surgiram com os fragmentos de memória de um encontro no passado. Por exemplo, um dos funcionários, quando indagado sobre que tipo de sapato mais gostava de usar, mostrou de maneira espontânea, levantando o pé, o chinelo *Birkenstock*, um típico sapato alemão de ficar em casa, mas que ele usava no local de trabalho – pessoas nesse lugar trocavam de sapato quando chegavam a seus escritórios, para sentirem mais confortáveis – uma surpresa para mim; por isso decidi pintá-lo. (fig. 7)

Esses momentos fragmentados são como nossa memória: quando tentamos lembrar de coisas, nos vêm imagens do passado e, na maioria das vezes, estas são mais fortes que as palavras.

Acredito que a pintura tenha a competência de capturar fragmentos da realidade - que podem vir da televisão, da internet, do celular, da câmera digital, enfim, do cotidiano - ressignificando-os num espaço com o objetivo de criar uma unidade. Basta olhar para a pintura de Van Eyck. Lá estão todos os objetos do cotidiano e as figuras humanas se inter-relacionando, dando uma coesão ao quadro

Os momentos que vivemos são feitos de muitos "pedaços", e eleger alguns como motivo para pintar faz parte do olhar sobre uma realidade que nunca é a mesma. O olhar tem também muitas direções e não é totalmente livre, pois, a partir do momento em que fechamos os olhos, "vemos" coisas que já vimos ou que imaginamos.

Van Eyck e o "realismo narrativo"

"100 pinturas para..." remete a algo que se pode chamar de realismo narrativo. A "história" é contada dentro de um contexto realista descritivo sem que nenhum símbolo abstrato seja conscientemente introduzido.

A pintura flamenga desenvolveu um estilo narrativo no fim do século XV sem que houvesse o entendimento teórico da perspectiva ou o estudo recomendado do corpo humano , como na Itália, e também não existia uma concepção filosófica da história da arte. Mas havia talento e habilidade no ilusionismo. Os conhecimentos vindos dos conceitos teóricos italianos não foram suficientemente fortes para que os pintores flamengos deixassem de lado suas maneiras locais.

O que é pertinente pensar sobre a pintura flamenga dos séculos XV e XVI quando olho para o meu próprio trabalho e constato meu interesse de pintar coisas é que essa pintura trata os objetos de maneira muito peculiar. Os detalhes da vida tornam-se objetos de observação e representação; não apenas seres humanos, mas também animais e árvores. Não apenas a natureza viva, mas também a casa, os utensílios domésticos, os objetos do cotidiano, as ferramentas, tudo se transforma em motivo.

(Fig. 6) Entrada principal da Prefeitura de Nürtingen

(Fig. 7) Detalhe de uma pintura do conjunto, 10 X 18,5 cm

(Fig.8) Jan Van Eyck, *Casal Arnolfini,* 1434, óleo sobre madeira, 82 x 62 cm, National Gallery, Londres.

Desde o século XIII, havia a crença de que não apenas os seres espirituais são dignos de atenção do artista, mas também o homem e a natureza. Isso porque eles também são criaturas de Deus e participam de sua beleza. No século XIV, a "beleza" na representação dos humanos e da natureza assumiu um papel mais importante.

Panofsky diz que é fundamental reconhecer o simbolismo quando se examinam essas obras de arte. Era necessário reconciliar o novo naturalismo à tradição cristã. Isso resultou no que é chamado de "simbolismo disfarçado", oposto ao simbolismo aberto dos tempos passados.

Na obra de Van Eyck, por exemplo, todo o significado assumiu forma de realidade, ou melhor, toda a realidade estava saturada de significado. Porém, antes de interpretar simbolicamente, deve-se registrar a correspondência entre idéias religiosas e aqueles detalhes da pintura que antes foram admirados apenas como exemplos de representação da realidade.

De extrema importância para os artistas flamengos é o ambiente em que as figuras se movem no quadro. Eles foram os primeiros a representar com êxito o espaço entre as figuras e os diversos pontos da cena, e na tentativa de criar efeitos realistas desenvolveram e utilizaram uma nova técnica: a *pintura a óleo.*

Essa técnica possibilitou a representação de detalhes antes tidos como impossíveis, e também expressar a profundidade das cores, a vibração da luz e até mesmo do ar no interior de um aposento. Nas paisagens o efeito da perspectiva se fazia ainda mais convincente pela gradação de tons.

Van Eyck alcançava a ilusão da natureza mediante a paciente adição de detalhe após detalhe, contribuindo para a diferença da arte do norte e a italiana.

O retrato do *Casal Arnolfini* (fig.8) é um marco na história da pintura. O ambiente do quarto foi descrito de tal maneira detalhada que era como visitar a residência do casal. O mais interessante é que ele representa um momento solene: o casamento.

Van Eyck provavelmente foi chamado para registrar esse casamento como testemunha, como notário. Isso explica por que o pintor colocou seu nome em posição de destaque no quadro: *"Jan van Eyck esteve presente".*

Para concluir esta reflexão, uma citação do pintor belga contemporâneo Luc Tuymans em uma entrevista para a revista *Artform* confirmando a atualidade da pintura flamenga.

"Of course, as a Belgian painter I'm traumatized by the legacy of the Flemish primitives. One look at Van Eyck's paintings, and you'll realize that his realism is still effective today. If you updated his subjects' clothes, they'd be right here in the world now. His realism is so profound that it hurts. It's a cold and ungenerous gaze on reality, with an enormous analytical backbone".[3]

[3] *"Claro, como pintor belga eu sou traumatizado pela herança dos primitivos flamengos. Se você olha para as pinturas de Van Eyck, você perceberá que seu realismo é ainda eficaz hoje. Se você atualizasse as roupas das figuras, elas pertenceriam a este mundo de agora. Seu realismo é tão intenso que machuca. É um frio e mísero olhar sobre a realidade, com uma grande determinação analítica."*

Você quer ser meu modelo?

Meu nome é Fátima Junqueira. Você teria um tempo para mim? Eu gostaria de te fazer algumas perguntas. Posso? Trata-se de perguntas bem pessoais. Se você não quiser responder a algumas, não precisa.

1.Como você se chama? Que nome você acha que combinaria mais com você?
2.Com qual animal você se identifica?
3.Você tem um animal de estimação? Se sim, qual?
4.Qual parte do seu corpo de que você mais gosta?
5.Qual parte do corpo do outro que você mais gosta?
6.Onde você esteve nas últimas férias?
7.Qual a sua formação?
8.O que você queria ser quando era criança?
9.Qual país você gostaria de conhecer de qualquer maneira?
10.Qual objeto é mais importante no seu trabalho?
11.Se você pudesse ser um objeto qual seria?
12.Você tem um sonho que gostaria de realizar?
13.Você sonha freqüentemente? Você tem pesadelo? Tem algum que se repete?
14.Você toca algum instrumento? Se sim, qual? Se não, qual você ouve com prazer?
15.Qual sua comida predileta?
16.Que livro se deve possuir? E ler?
17.Você tem, às vezes, medo?
18.Que tipo de sapato você gosta de usar?
19.Noite ou dia?
20.Que fruta você acha bonita?
21.O que você faz com prazer quando não trabalha?
22.E quando trabalha?
23.Quem você considera um herói?
24.De que tipo de filme você gosta? Cite um.
25.O que você mais gosta de beber?
26.Qual palavra você liga com arte?
27.Qual sua cor predileta? Tem uma razão especial?
28.Você precisa de óculos?
29.Que tipo de roupa você gosta de usar?
30.Qual foi sua pergunta predileta? Por quê?

Escritórios de dois dos funcionários participantes do projeto *"100 Pinturas para..."*

TRABALHOS RECENTES

FÁTIMA JUNQUEIRA, *Cenas,* 2007, instalação de parede, 300 x 300 cm, Bienal do Triangulo Mineiro, Uberlândia, 2007

"Para que uma coisa seja interessante, basta olhá-la durante muito tempo."[1]

FÁTIMA JUNQUEIRA , *Raízes,* 2006, óleo s/ tela,140 X 95 cm

Comecei a buscar o motivo para pintar nas imagens eletrônicas, ou seja, no mundo virtual que se revelou no meu cotidiano. Uma observação mais atenta dessas imagens e sua manipulação no computador passaram a fazer parte da minha prática.

Segundo Gombrich, *"nós só observamos quando procuramos alguma coisa, e vemos quando a nossa atenção é despertada por algum desequilíbrio, uma diferença entre a nossa expectativa e a mensagem que chega"*[2].

Olhar por mais tempo e com mais interesse para aqueles ruídos eletrônicos que "deformavam" e interferiam na imagem fizeram com que aquelas "representações da realidade" se transformassem em algo diferente que até então eu nunca tinha visto.

Como tentativa de trazer alguma coisa objetiva, que viesse do mundo real, resolvi fazer uma pintura que partisse dessa impressão da realidade. Mas indagações do tipo o que seria esse "mundo real" também acabaram por fazer parte do trabalho. Queria que aquele mundo eletrônico tivesse uma tradução para o mundo subjetivo que envolvia minha pintura.

Para dar mais fundamento a esta reflexão, cabe destacar duas tendências opostas na pintura. A primeira inclina-se a uma objetividade, a segunda em direção ao mundo interior, subjetivo.

Na realidade, essas tendências jamais se manifestam em estado puro. Os cubistas enaltecem a objetividade, mas declaram que a única realidade do ponto de vista da arte é a "realidade interior". Paul Klee, para quem a arte exige o desabrochar do eu profundo, procurava as leis objetivas das forças que criaram e criam o mundo.

Constata-se, na verdade, uma profunda crise entre objeto e sujeito. A partir dos cubistas é que a pintura tem como decorrência a crise da imagem. Ela não funciona mais como um plano de projeção, e sim como um plano de apresentação. O pintor deverá substituir a especificidade pictural por objetos emprestados do real. Deverá apresentar – e não representar – formas, gestos, ações, trabalho ou ainda operações que lhe dêem uma presença. Não cabe mais à pintura projetar o mundo como se fosse uma janela, pois ele passou a ser rodeado de imagens que cumprem esse papel. A diferença é que a pintura pode ser tocada porque tem realidade. Sendo assim, ela apresenta o mundo e se apresenta a ele.

"PAISAGENS DISTANTES" (2001-07)

De 2001 a 2007, realizei uma série de pinturas que intitulei *Paisagens Distantes*.

Essa pintura está comprometida com a *apresentação* de um mundo que é observado através de muitos filtros. Mais do que interpretar ou traduzir imagens

[1] FLAUBERT, G. *Cartas Exemplares.* Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993; p.29.
[2] GOMBRICH, E.H. *Arte e Ilusão – Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica.* São Paulo: Martins Fontes, 1986; p.151

digitalizadas ou discutir o uso da fotografia como elemento motivador, essa pintura busca a *expressão*. Mais importante que concentrar o foco na utilização de meios tecnológicos para a sua construção foi constatar a existência de uma realidade virtual que influencia nossa maneira de ver esse "novo mundo".

As imagens digitais, quando trabalhadas no computador, acabam por se transformar numa espécie de "pintura digital", se é que se pode chamar assim. A idéia de utilizar este processo no trabalho surgiu da vontade de fazer uma pintura que vem da apropriação de imagens.

Leo Steinberg, em *Outros Critérios*, afirma que a pintura concebida como a imagem de uma imagem *"é uma concepção que garante que a apresentação não será diretamente a de um espaço do mundo, e que, não obstante, dará espaço a qualquer experiência como matéria de representação. Essa concepção reintroduz o artista na plenitude de seus interesses humanos, assim como o artista-técnico"*.[3]

Isso me faz lembrar o pintor Gerhard Richter, que explica a importância de pintar fotos do fato de ele precisar delas por serem objetivas e corrigirem a sua maneira de ver. De algum modo, elas imitam uma *estilização* (aquela que surge quando ele desenha do real), ele pinta contra sua própria vontade, isto é, na estilização o objeto se modifica de acordo com a intuição e imaginação

FÁTIMA JUNQUEIRA, *Paisagem Branca,* 2006, óleo s/ tela, 100 x 140cm

[3]FERREIRA, Glória ; COTRIM, Cecília de Mello (org.) *Clement Grinberg e o Debate Crítico.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997; p.206.

do artista e, quando copia uma foto, ele esquece esses critérios do modelo; por isso, “pinta contra sua vontade”.

Em *Paisagens Distantes*, as pinturas partem de fotos anteriormente manipuladas, e a estilização que essa manipulação faz acontecer é o que se buscou “imitar” em uma primeira fase do processo. A escolha das imagens, a partir de “frames” de vídeo da internet que são pausados em momentos específicos, compara-se a uma busca de um modelo.

A transferência da imagem digital para a tela se faz com o uso de um projetor, o que traz um desafio: quando chego perto da tela, tudo parece pura abstração. Vejo o que não via na tela do computador.

Velázquez usava pincéis muito compridos para guardar distância da tela. Seus retratos são ininteligíveis quando vistos de muito perto. A necessidade dele era a de não perder a relação com a motivação da pintura, no caso a realidade observada. De maneira diferente, na minha pintura, esse primeiro momento de “pintura no escuro” é a própria motivação. E isso poderia explicar minha escolha por uma imagem e não pelo real.

Quando interrompo a projeção, percebo que o que fiz não é nem a imagem inicial que veio do “frame” do vídeo nem a imagem digital depois da manipulação. Assim, começa a etapa mais interessante do processo, que é a volta do pincel expressivo, das pinceladas soltas e vigorosas que trabalham sobre uma superfície que já tem pintura. Daí vem a necessidade do afastamento para guardar distância da tela, como em Velázquez.

É curioso notar que os primeiros trabalhos em que utilizei a manipulação digital e a projeção para auxiliar na transferência eram paisagens. Existia um interesse na abstração e na “não relação” afetiva com a imagem, o que me permitia um distanciamento da representação estilizada.

Essas paisagens representam uma fase de transição no meu trabalho, marcam a inserção da utilização do meio eletrônico como ferramenta. Ao observar que o expressivo, o gesto, a trama da pintura eram o que realmente dominava, inicie um novo trabalho mais livre do compromisso com a transferência da imagem digital para a tela de pintura.

FÁTIMA JUNQUEIRA , *Montanhas*, 2006, óleo s/ tela, 95 x 140 cm

(Fig.1) FÁTIMA JUNQUEIRA , *Olhar,* 2007, óleo s/ tela, 30 x 40 cm

(Fig.2) FÁTIMA JUNQUEIRA, *Menino e Mulher,* 2007, óleo s/ tela, 50 x 60 cm

"FIGURAS E CENAS" (2007-2008)

Dando prosseguimento à idéia de utilizar imagens oriundas de vídeos jornalísticos pela internet, verifiquei que em grande parte do arquivo de imagens captadas predominava pessoas e objetos.

Essas pessoas exerciam um fascínio pelo olhar enigmático que possuíam. Um "caráter expressivo" que as tornava de certa maneira "mais vivas". Os objetos, ou fragmentos de cenas em que as coisas eram protagonistas, se associavam quase sempre a seu uso, à sua manipulação. Existia uma ação do sujeito associada ao tempo. Por esses estímulos, veio a decisão de que a pintura poderia se inspirar nesses "frames" (fig. 1 e fig. 2).

Percebi, então, em mim um forte interesse pela figura humana. A consciência de que a motivação no momento de assistir aos vídeos vinha do fato de eles mostrarem cenas "reais", com pessoas "reais", foi o que moveu para o ato criativo.

O "congelamento" da cena em momento específico foi crucial para o trabalho. Iniciou-se com uma espécie de *voyeurismo* e, em determinado momento, transformou-se no desejo de "fotografar", de capturar a imagem.

Acredito que o momento exato é aquele em que a cena se torna plena aos olhos, ou seja, quando causa empatia devido a questões da composição,

da cor, do significado que as imagens carregam.

Muitas imagens capturadas são depois desprezadas por não fazerem parte da *história*. Essa *história* nada tem a ver com criar narrativas, mas com o interesse de criar significados para as imagens.

As pinturas que vão surgindo nesse processo, muitas vezes, são influenciadas por outras já prontas; assim, elas determinam também a escolha do próximo motivo. Por vezes, formam séries, não perdendo, porém, seu caráter individual.

Constato uma relação dessas pinturas com as séries realizadas em 1997 e 1998.

Dois possíveis agrupamentos (fig. 3 e fig. 4) desse conjunto que chamo de *Cenas* podem servir de exemplo.

Diferente das "pinturas para escritório" – no projeto *100 pinturas para...* – em que os funcionários respondiam a um questionário para servir de "direcionamento" para a busca de imagens na mídia, esta agora se dá pelo interesse em criar uma *história* com *histórias* já existentes. Para isso se cortam cenas, modificam-nas e montam-nas de outra maneira, como no cinema.

No atual trabalho, a imagem digital é só um pretexto, o que importa são as determinadas cenas escolhidas para serem pintadas. São elas que emocionam e contaminam o olhar. E são também, evidentemente, os ruídos e as interfe-rências eletrônicas que instigam para a pintura propriamente dita. Os elementos pictóricos que eles sugerem fazem remeter, na lembrança, à materialidade da pintura.

(Fig. 3) FÁTIMA JUNQUEIRA, *Cenas,*
instalação de parede, 2007 - parede esquerda

(Fig. 4) FÁTIMA JUNQUEIRA , *Cenas,*
instalação de parede, 2007 - parede direita

FÁTIMA JUNQUEIRA, *Herr Becker,* 2007, óleo s/ tela, 70 X 70 cm

FÁTIMA JUNQUEIRA, *Homem Rosado,* 2007, óleo s/ tela, 50 X 50 *cm*

FÁTIMA JUNQUEIRA, *Mulher de Cabelo Vermelho,* 2007, óleo s/ tela, 40,5 X 46 cm

FÁTIMA JUNQUEIRA, *Olhar no Azul,* 2007, óleo s/ tela, 30 X 70 cm

Figuras afetivas + Figuras anônimas

Em dado momento do trabalho, figuras anônimas não se bastaram e comecei a usar fotografias de pessoas da minha família e de animais de estimação. Essas pessoas não eram meus modelos, mas a imagem delas, a memória delas.

A questão da representação da imagem muda em relação às figuras anônimas. Fico mais preocupada em passar algo que aquela pessoa, que conheço tão bem, possua. (fig. 5)

O que estimula também para pintar essas figuras conhecidas é saber que depois vão se misturar na montagem com outras figuras, com outros lugares, com objetos e cenas, que só conheço por meio da imagem. Uma coisa é representar algo de um fato vivido, de uma cena que se sabe que existiu, outra de um fato que vem da informação, pela imagem da internet. Os sentidos das imagens de origens diferentes são opostos, o que faz da relação com a pintura algo também inusitado.

Quando agrupadas, essas pinturas não se diferenciam mais. A relação afetiva acontece no fazer, mas não interfere na unidade que busco no trabalho. Não acredito que o fato de estar pintando um rosto conhecido faça dele melhor do que um anônimo ou vice-versa. Acredito que os nossos estímulos podem ser encontrados em situações muito diversas.

A pintura deve buscar valores universais, pois, se ela se fechar num mundo particular , corre o risco de contar uma "história muito pequena", que pode não interessar.

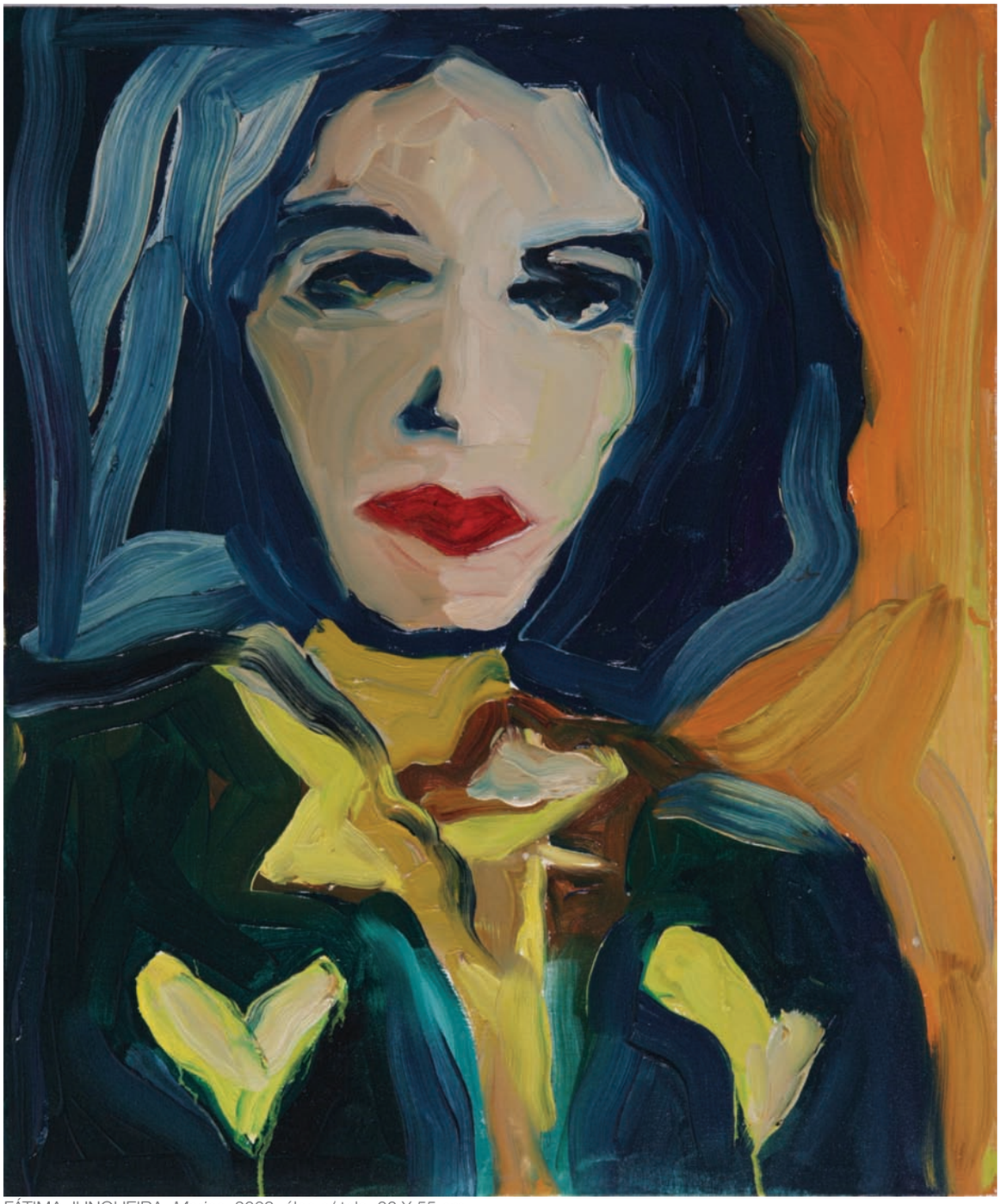
"Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada." (Clarice Lispector)

Em *Água Viva* de Clarisse Lispector, a protagonista é uma pintora que abandona a pintura e resolve escrever. Em meio a divagações, que perduram o livro todo, ela se porta como uma expressionista abstrata, com o "automatismo psíquico" dos surrealistas em evidência. Ela nos faz crer que a pintora está em crise e precisa das palavras naquele momento, por esse motivo quer nos passar que sofre, mas cria.

Ao pintar figuras anônimas, tenho a intenção de torná-las *vivas*: é esse meu desafio. Quando as junto com as afetivas, invento uma história, crio uma verdade.

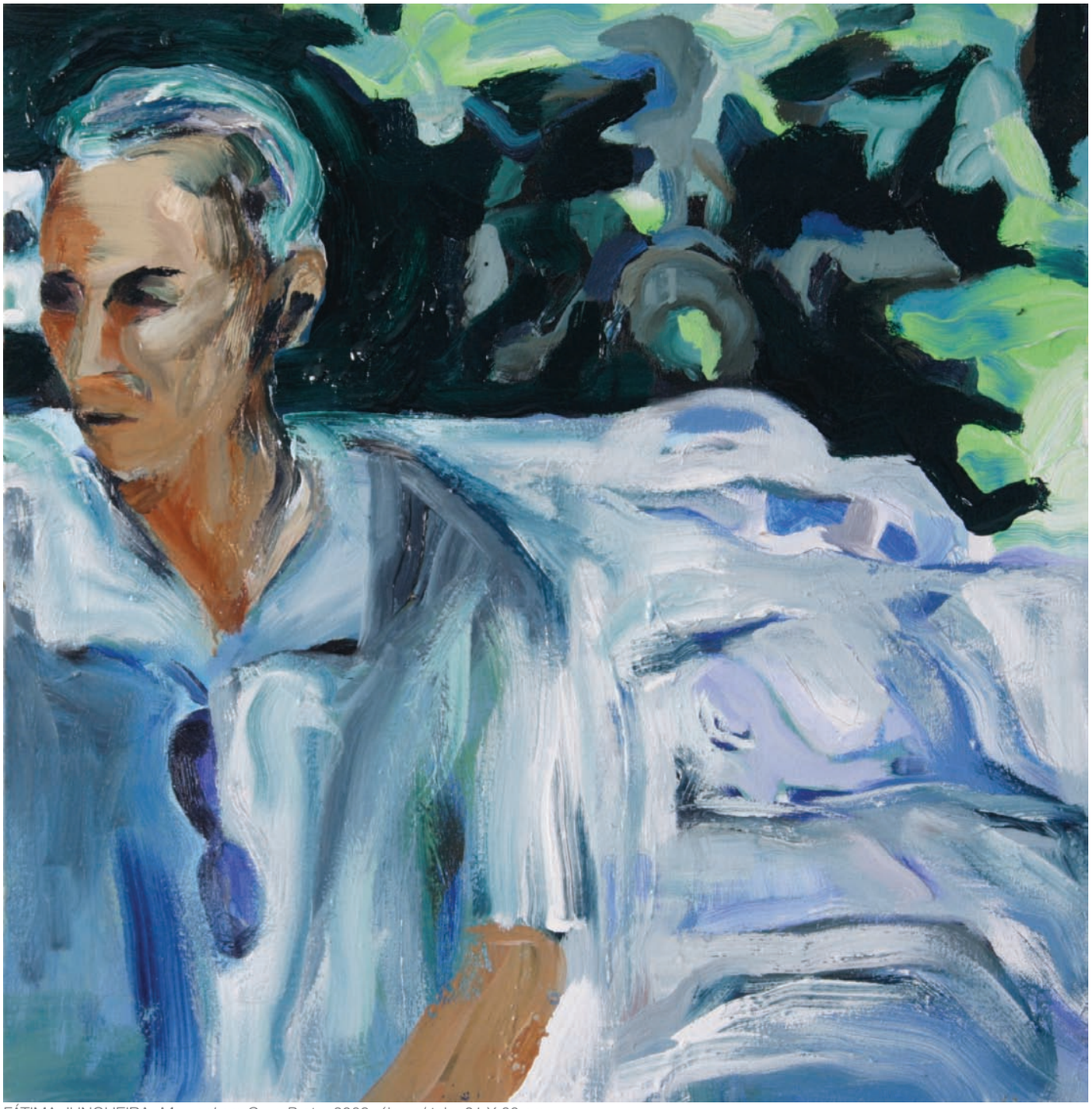
(fig. 5) FÁTIMA JUNQUEIRA, *Pai,* 2007, óleo s/ tela, 40 X 50 cm

FÁTIMA JUNQUEIRA*, Marina e Nel,* 2008, óleo s/ tela, 56 X 66 cm



FÁTIMA JUNQUEIRA, *Marina,* 2008, óleo s/ tela, 66 X 55 cm

FÁTIMA JUNQUEIRA, *Gil,* 2008, óleo s/ tela, 100 X 128 cm



FÁTIMA JUNQUEIRA*, Meu pai em Ouro Preto,* 2008, óleo s/ tela, 61 X 60 cm

A pincelada e o gesto

Diferente de *Paisagens Distantes* (fig. 6), a superfície dessas novas pinturas tem outro tratamento, a trama é outra, a pasta tem consistência densa e a pincelada é mais solta e gestual.

Sobre a expressividade, que parece ter ganhado mais força, é importante ressaltar que o "gestual" não tem nenhum veio expressionista – no sentido clássico do termo. Não existe a convicção expressionista.

A pintura *"Depois do Grito"* (fig. 7), alude ao *"Grito"* de Munch. O protagonista do grito não está mais lá, mas sua ação reverbera. A pincelada tem a intenção de deixar a gestualidade em evidência, mas não de ressaltar a subjetividade do Expressionismo. É claro que o gesto está ligado ao sujeito, mas não necessariamente quer ressaltar suas emoções. A paisagem escolhida de um "frame" congelado, ao contrário de conter expressividade, tinha um mistério, evocava um enigma e me atraía pela luz, pela cor, pelo "desfocado", pela falta de nitidez causada pelos ruídos eletrônicos (fig. 8).

Também busco destacar o *conteúdo* nas minhas pinturas, o significado contido nas cenas escolhidas, nas coisas que são representadas. Porém, o enquadramento, as cores, a proporção, o equilíbrio das massas, a pincelada, a matéria, enfim os elementos da pintura pura, são fundamentais para a qualidade do trabalho.

(Fig. 6) FÁTIMA JUNQUEIRA , *Prédios*, 2006, óleo s/ tela, 140 x 95 cm

Hanna Arendt, em uma nota do *The Human Condition* de 1958, escreveu que havia uma falácia básica na teoria do Expressionismo. Ela sustenta que o artista produz objetos de uso e comércio e que ninguém o impede de se expressar. A habilidade do artista em dar existência material a suas percepções não tem nada em comum com a prática questionável e "inartística" do expressionismo.[4]

Pode-se dizer que a filósofa tem razão se o artista insiste na expressão da própria personalidade como justificação para sua atividade. Mas, olhando para a história da arte, vê-se que muitos artistas expressionistas ultrapassaram essa meta e criaram objetos de valor universal.

(Fig. 8) foto do monitor do computador

[4]ARENDT, H. *"A Condição Humana".* Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2005; p.337.

(Fig. 7) FÁTIMA JUNQUEIRA , *Depois do Grito*, 2007, óleo s/ tela, 50 x 60 cm

FÁTIMA JUNQUEIRA, *Paisagem com rio azul,* 2008, óleo s/ tela, 60 X 60 cm

FÁTIMA JUNQUEIRA, *Praia,* 2008, óleo s/ tela, 52 X 78 cm

INFLUÊNCIAS

EDVARD MUNCH

Gostaria de citar o norueguês Munch como um desses artistas que ultrapassaram a "meta da expressão individual", atuando de maneira fundamental para o desenvolvimento da arte alemã no começo do modernismo na Alemanha.

Hebert Read compara sua posição na Alemanha à de Cézanne na pintura francesa. Considera que ele tenha salvado *"a arte alemã de um proselitismo servil da escola pós-impressionista; ele voltou a um modo de expressão mais congruente com o gênio nórdico".*

Entre os estudos na Noruega e as estadias em Paris, Munch viveu sobretudo na Alemanha, porque foi lá que encontrou uma atmosfera condizente a seu temperamento, onde se sentiu livre para desenvolver-se. Mas o que interessa destacar aqui, e que muito influencia minha pintura, é a vitalidade de suas pinceladas, que não se perdem no todo do quadro.

Read afirma que *"existem dois métodos alternativos na pintura – o do tom e o da linha. Se desejarmos profundidade e coesão plástica em nosso quadro, devemos, então, desenvolver nossas relações tonais à custa do contorno linear; mas se, por outro lado, desejarmos movimento e ritmo, então devemos desenvolver a ênfase linear à custa do tom. Munch encontrava-se em uma espécie de dilema, porque o tom, tão prontamente expressivo dos valores espirituais, é precioso para o artista nórdico; mas assim o é também a vitalidade, e a vitalidade é melhor expressa pelo movimento" .*

Em termos gerais, dizemos que Munch sacrificou o tom à linha. Mas, olhando para algumas de suas obras, notamos que ele consegue atenuar as limitações do método linear, obtendo carga expressiva dos valores espirituais e psicológicos. Os planos cercados por linha são tão definidos formalmente, com cores tão intensas, tão estruturais, que assumem a qualidade do mundo real, das coisas sólidas (fig. 1 e fig. 2).

O embate de Munch com os mais profundos sentimentos do homem é cruel e urgente. Ele dissolve a figura, deixa-a se fundir com o fundo e sobressair pelas bordas do quadro. Ele arranha a superfície de cor, faz experimentos deixando a pintura ao ar livre sob ação do tempo; enfim, ultrapassa os limites das técnicas da pintura e da gravura. Ao mesmo tempo se ocupa com a fotografia.

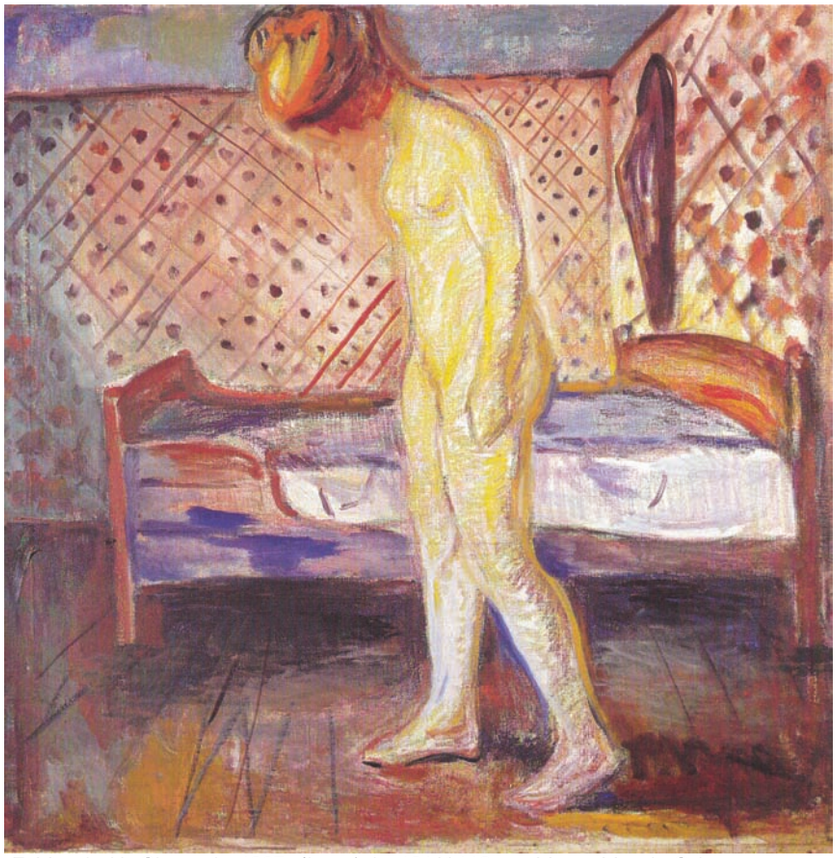
Depois que se mudou para Berlim, em 1892, desenvolveu seus experimentos concentrando-se na materialidade do suporte e nas diversas possibilidades de fundo e combinação de cores. Em contraponto com a pastosa pintura dos anos 1880, ele deixa partes não pintadas na tela ou até mesmo passagens em que aparece a tela sem base; além de usar uma tinta extremamente diluída em camadas.

(fig. 1) E. Munch. *Olho no Olho,* 1894, óleo s/tela Museu Munch, Oslo.

(fig. 2) E. Munch. *Luz da Lua,* 1895,óleo s/tela Galeria Nacional, Oslo.

[5]READ, H. *A Arte de Agora Agora*. São Paulo: Perspectiva, 1981; p. 67.
[6]READ, H. op.cit. 61

(Fig. 3) E. Munch *Rosa Meissner no Hotel Rohne em Warnemünde,* 1907



E. Munch. *Nu Chorando,* 1907, óleo s/tela, 121 X 119 cm, Museu Munch, Oslo

Munch, a fotografia e o filme

Desde o surgimento da fotografia e do cinema que os pintores, os desenhistas, os gravadores e os escultores não são mais como foram até o século XIX , ou seja, os únicos produtores de imagem. Os pintores tiveram que reinventar a pintura, do Impressionismo ao Neo-impressionismo, passando pela abstração e a arte conceitual, para que ela conquistasse um lugar original, uma função insubstituível no novo ambiente criado pelos processos industriais de produção e reprodução de imagem.

A pintura então começa a fazer o que essas técnicas não podem fazer: acabar com o ponto de vista único. Ela deixa de lado, à ótica de seus derivados químicos e mecânicos, a função de representar o real por imagens automáticas. A questão que os pintores se colocam é: *Onde está a realidade?* Pode-se dizer que à "realidade da visão" se substitui uma "realidade de concepção".

Alguns nunca romperam com a realidade de visão, eles concebem suas obras continuando a se apropriar de benefícios vindos das técnicas fotográficas e cinematográficas.

Os expressionistas são aqueles que mais aderem à realidade da visão, mesmo se a deformam. Munch se interessou muito pelas novas possibilidades da fotografia, e também usou como modelo suas próprias fotografias para

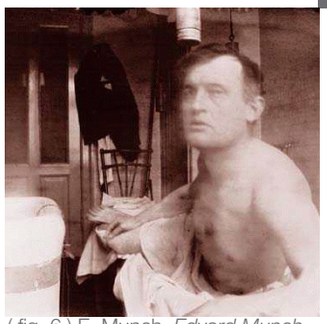
a pintura, deixando-se influenciar pelos efeitos de dupla-exposição (fig.3).

Também o cinema o fascinou. Pode-se perceber isso na pintura *Trabalhadores no Caminho de Casa* (fig. 4), que é comparável ao panorama de filmes-documentário de curta-metragem e filmes históricos da época em que os trabalhadores caminhavam em protesto passando por debaixo da câmera. A representação comprova, por meio da percepção do aumento da profundidade de campo, do movimento do quadro e da distorção causada pela perspectiva dos corpos, a influência cinematográfica. Com isso, Munch consegue confrontar fisicamente o observador com a temática do trabalhador.

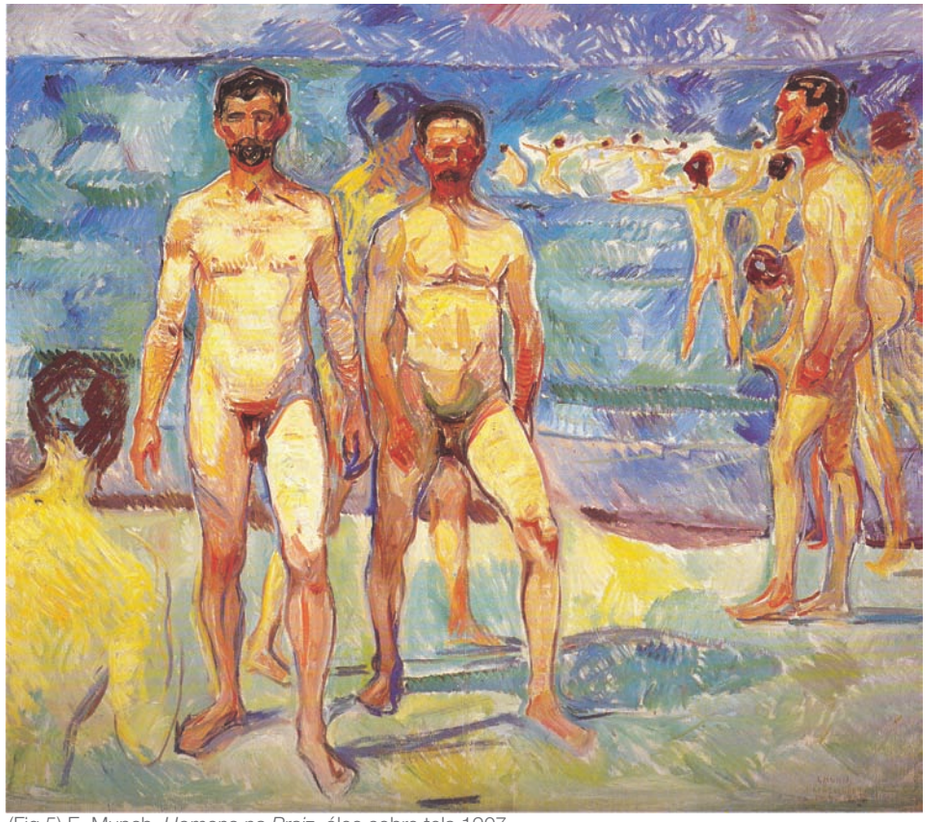
Nos anos de 1907/08, realizou uma série de pinturas, em ocasião de uma residência no mar Báltico. Nessa época, estava também envolvido com experimentos fotográficos e pictóricos.

As pinturas tornam-se diferentes, com uma pincelada direta e um colorido intenso. *"Homens na Praia"* é um bom exemplo desse experimento com a cor e a fotografia (fig. 5). A transparência e a finalização do homem de costas à esquerda lembram uma série de fotografias experimentais de 1902-08, influenciada pela dupla exposição, luz sem limites, transparência, movimento borrado da figura, até um agressivo close-up (fig.6).

(Fig.4) E. Munch, *Trabalhadores no Caminho de Casa,*1914



(fig. 6) E. Munch, *Edvard Munch à la Marat at Dr. Jacobson's Clinic in penhagen,*fotografia, 1908-09

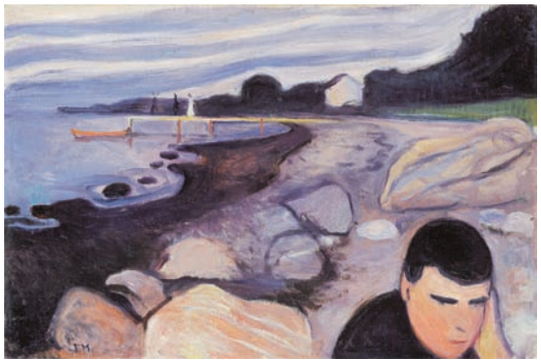


(Fig.5) E. Munch, *Homens na Praiz,* óleo sobre tela,1907

Lebensfries

Voltando à questão do espaço que a pintura habita e à relação que as pinturas têm entre si, é interessante rever uma importante exposição de Munch que mostra como o artista apresenta a pintura no espaço.

Toda a significativa concepção de pintura de Munch dos anos de 1990, com exceção dos auto-retratos, inicia-se com esse grupo de trabalho que ele denominou *Lebensfries*. Pinturas como *O Grito, Melancolia* (fig.7) ou *Dança da Vida* (fig.8) são tanto trabalhos individuais como parte de um conjunto com uma temática elaborada para uma apresentação espacialmente ordenada. Seus motivos, primeiramente influenciados pelo Impressionismo e pelo Pós-Impressionismo francês, cedem para temas como a angústia existencial do homem, a solidão e a dor.



(Fig.7) - E. MUNCH, *Melancolia,* oleo s/ tela, 1891-1892

(Fig.8) -E.MUNCH, *Dança da Vida,* óleo s/ tela, 1899-1900

Em seu ateliê podemos notar que essa questão da montagem é muito presente na concepção dos trabalhos (fig. 9).

Apesar de muitas interrupções, Munch levou mais de trinta anos na elaboração desse grupo de trabalho. O termo *Lebensfries*, que traduzindo seria Friso da Vida, foi criado só mais tarde. Por friso entende-se uma faixa para divisão ou ornamentação de uma parede, geralmente na parte superior.

Munch não concordava que um friso precisasse ter quadros do mesmo tamanho: formatos diferentes trazem mais vivacidade e são mais adequados para quebrar a mesmice e a monotonia. O *Lebensfries* nunca teve uma forma definitiva de montagem, sempre foi um "work in progress"; na verdade, Munch nunca terminou essa série. Os esboços comprovam a importância que ele dava para a montagem. (fig.10).

Alguns quadros dessa série foram, ao longo dos anos, sendo vendidos, como *Cinza, Dança da Vida, Quarto de Doente e Madona*. As pinturas expostas mais tarde com o mesmo motivo foram repetições.

Uma das razões para Munch agrupar suas pinturas tematicamente começa com uma carta que enviou a um amigo em 1893, o pintor Johan Rohde. Nessa carta, Munch pediu a Rohde que montasse uma exposição para ele em Kopenhagen e que fizesse alguns apontamentos a respeito. Mais tarde, ao agradecer, deparou –se com algumas reflexões que trouxeram conseqüências práticas.Duas exposições em Berlin em 1892 tiveram ressonância desses escritos ao amigo. Ele escreve: *"Nun ja – was ich nun machen werden, wird anders – ich muss mich um mehr Einheitlichkeit bemühen.*[1]

Assim, ele empenhou-se em estudos para uma série de pinturas, concluindo que as pinturas tornavam-se realmente compreensíveis se pensadas dessa maneira, ou seja, apresentadas todas juntas. Completou que a série tratava "do amor e da morte". Este foi o início do *Lebensfries*.

Munch encontrou a chave para a sua arte na subjetivação do motivo. Seu trabalho individual manifestava mais ou menos um arbitrário (malicioso ou louco) desvio de norma. Quando apresentados juntos, com um mesmo espírito, tinha a intenção de tornar visível a fatal e interna lei que rege o homem.

Enquanto agrupa as pinturas já feitas ou pinta com intenção de completar a série, cria uma coerência de idéias que inaugura um conjunto de trabalhos que coloca em questão os elementos que fundamentam a vida.

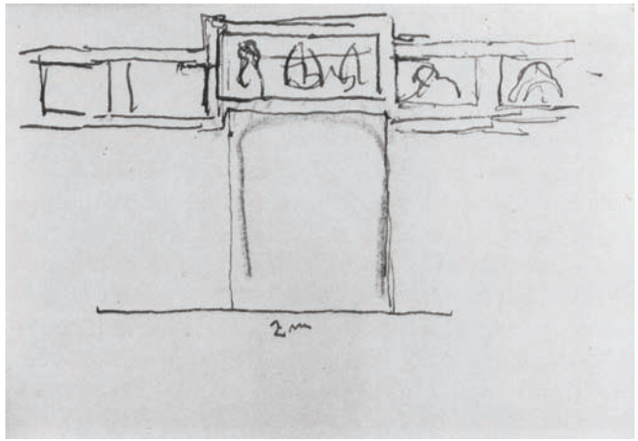
[1] *"Sim, o que farei agora será diferente – eu preciso me dedicar mais na unidade" - Catálogo Munch und Deutschland*

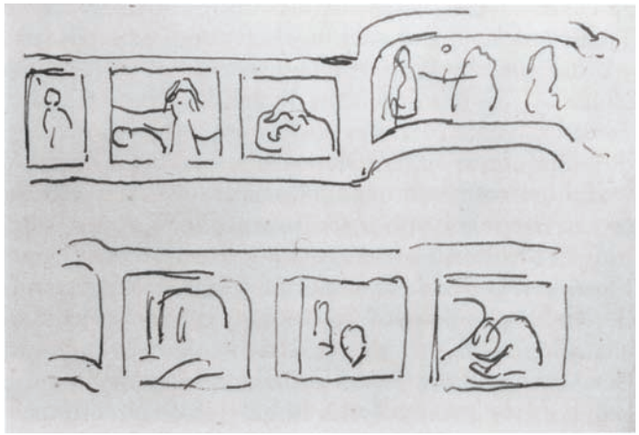
Pelos registros de suas exposições (fig. 11), fica claro que o *Lebensfries* só existe em forma de exposição e que suas diferentes versões só constatam que tanto no trabalho individual como na apresentação o artista está sempre, colocando-se em nova verificação, em prova.

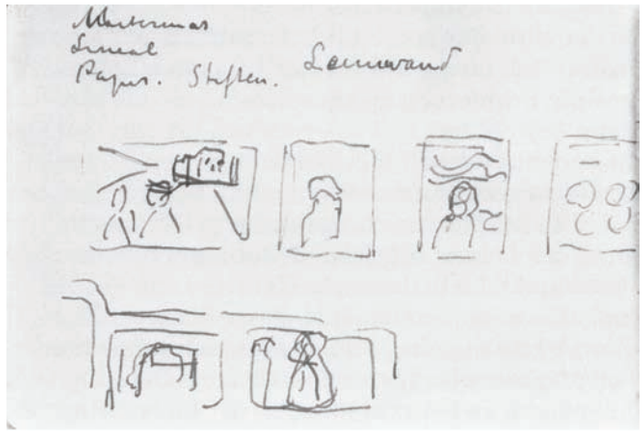
Munch escreveu um texto sobre o *Lebensfries* , contra o Realismo dominante, no qual afirmava que a grande variação de humor e emoções nas diferentes áreas do friso vêm dos conflitos existentes no final do século XIX. O friso é pensado como uma seqüência de quadros figurativos que, juntos, formam um grande quadro sobre a vida. Também defendeu a idéia de que o friso deveria ter um lugar no salão, cuja arquitetura pudesse gerar uma adequada estrutura para que cada quadro encontrasse seu lugar, sem isso a impressão de unidade seria um fracasso.

Outra revelação importante nesse texto de Munch é que o friso, não pode tecnicamente manter uma unidade. Ele considera muitas de suas pinturas estudos, e foi sua intenção realizá-las de forma efetiva somente quando o espaço adequado fosse encontrado.

(fig. 9) Montagem no ateliê de Munch







(Fig. 10) Esboço para a montagem da exposição na Berliner Secession, 1902

(Fig.11) Lebensfries, 1903,
P.H. Beyer & Sohn, Leipig

ANITA MALFATTI

O que mais me interessa no trabalho de Anita Malfatti são seus retratos. Tenho uma afinidade com esses trabalhos, principalmente no que diz respeito à expressão do olhar, à maneira como ela coloca a figura em "cena" e à expressiva pincelada.

Ela parece ter trabalhado direta e rapidamente, quando muito desenhando de início sobre a tela as linhas principais de demarcação. O colorido é executado com cuidado e economia de tinta, numa técnica "aquarelada" do óleo, que chega a escorrer na tela, permitindo à textura do suporte uma participação na obra. As poses são inusitadas, as feições, assimétricas.

Em *Uma Estudante* (fig.12), por exemplo, a superfície não é suficiente para conter o modelo e suas mãos. Em certas pinceladas, ela une várias cores, estas conquistadas na Alemanha em sua residência de quase quatro anos. A pintora parece desenhar com a cor.

Segundo Rodrigo Naves[2] , o expressionismo de Anita guarda um limite. Ela sabe até onde pode ir com sua gestualidade marcada e evita submeter os quadros a seu movimento. As cores obedecem ao padrão do contorno, mesmo realizando a deformação. Os temas, no entanto, são expressionistas: a solidão, a melancolia, a alienação.

Anita Malfatti que em determinada fase da vida entra em contato com a pintura européia me parece mostrar sua qualidade quando trabalha com vigorosas e gestuais pinceladas.

Não dá para negar que o Expressionismo influenciou bastante Anita Malfatti. Em uma pintura que ela realizou depois de uma viagem aos Estados Unidos, mas já tendo passado pela Alemanha, podemos perceber essa influência claramente. (fig. 13 e fig. 14)

A expressão que os alemães buscavam tinha um messianismo que era celebrado. Diferente de Matisse, cuja pintura não tinha a pretensão de ser metafísica ou idealista e que dizia que a "expressão" vem de uma busca por uma composição que não é nada mais nada menos que um modo de combinar cores e formas decorativamente.

O expressionismo alemão "forçou" para "ser do seu tempo", refletindo a vida de "seus dias". Isso segundo Mário Pedrosa[3] foi o elemento estético que mais envelheceu.

Do ponto de vista temático e sociológico, os expressionistas fizeram o que os impressionistas realizaram quase meio século antes. Ainda segundo Pedrosa, isso revela o atraso da consciência social e política da Alemanha em relação à França.

Anita Malfatti, em determinado momento de seu trabalho, escreve que estava encantada com a vida e com a pintura. *"Era a poesia plástica da vida. [...] Era a festa da forma e era a festa da cor"*. Ela sintetiza a forte influência

(Fig.12) Anita Malfatti, *Uma estudante,* 1915/16, óleo s/ tela 76,5 x 60,5, Museu de Arte de São Paulo.

[2]NAVES, R. *A forma difícil – ensaios sobre arte brasileira.* São Paulo: Ática, 1996; p. 15
[3]PEDROSA, M. *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III /Mário Pedrosa; Otília Arantes [org.].* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p.155.

da arte alemã e da arte americana do começo do século em sua obra. Dos alemães ela descobria a "festa da cor", dos americanos a "festa da forma".

Como para Matisse, parece que também para ela a expressão não tinha caráter metafísico, idealista, messiânico.

* * *

Nas minhas pinturas recentes noto que a "violência" da pincelada não está subordinada ao desespero do homem "preso" por relações com a tecnologia e a máquina. A "desordem espontânea" dessas pinceladas não quer "brigar" com as imagens manipuladas no computador.

Na verdade, o que atrai, ou pelo menos o que causa empatia nas imagens de onde partem minhas pinturas, é essa sugestão de desordem. Os "ruídos tecnológicos" que me seduzem ou me remetem à pintura são a constatação de que o mundo, a realidade, não é constante. Ela é desfocada, contém grãos, falhas etc. Pintar o "caos" é o que atrai, pois parece trazer ordem ou concretude ao instantâneo.

Diferente do Expressionismo Abstrato, por exemplo, que parecia ter uma atração pela desordem, que era a tradução da solução do desespero, da violência, meu trabalho busca uma construção da imagem movida por outra imagem que tem "defeito". Como que para superar o "defeito", tenta-se celebrá-lo e nessa atitude ele se transforma em pintura que preza a matéria. Essa matéria é inerte, pastosa, vagarosa, viscosa, que se pretende sensível.

Diz Mário Pedrosa: *"A máquina não idealiza, mas a arte, mesmo a mais realista, é o maior instrumento de idealização da realidade."* [5]

Ao poder da minha própria fantasia, "transporto" aquelas imagens dos *slides* para as telas. Ao me preocupar com as pinceladas, com a matéria, com a composição, com a cor, estaria buscando a "poltrona" de Matisse ou a tensão, violência que um autêntico expressionista alemão pretendia? Acredito que as duas coisas, de maneira alternada ou se contrapondo entre si.

Também em meu trabalho existe um limite para a gestualidade marcadamente expressiva, e isso em função da busca da "ordem" acima citada. O fato de utilizar os *slides*, pintando por cima da imagem projetada, demonstra essa delimitação. As cores estão dentro de um padrão de contorno estabelecido pela imagem digital, que motiva a pintura. A gestualidade é "guiada" pela sugestão de deformação causada pelos ruídos eletrônicos.

(Fig.13) Anita Malfatti. *A ventania,* 1915/17, óleo s/ tela, Acervo Artístico dos Palácios do Governo, São Paulo.

(Fig.14)Edvard Munch, *Fumaça do trem.* óleo s/ tela, Galeria Municipal de Arte, Oslo.

[4]BATISTA, Marta Rosseti, *Anita Malfatti No Tempo e No Espaço: biografia e estudo de obra.* São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2006.
[5]PEDROSA, M. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV/ Mário Pedrosa; Otília Arantes (org.).* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 182

JAGUARI DE IBERÊ CAMARGO

Não posso deixar de destacar que *Jaguari* ,de 1941, (Fig. 15) é a pintura de Iberê que mais me emocionou. Ela representa um rio (Jaguari) que remete à infância de Iberê.

Foi bastante significativo ter-me deparado com aquela "minúscula grande pintura" na última vez em que foi mostrada em São Paulo, em 2006, na exposição *Modernidade Negociada – um recorte da arte brasileira nos anos 40*, no Museu de Arte Moderna. Nessa mesma exposição, encontrava-se também uma tela de Guignard, *Paisagem Imaginária*, de 150 x 201 cm, que me chamou a atenção. Interessante foi ver esses artistas que aprecio e que foram professor e aluno, com dois trabalhos tão diferentes entre si, pelo tamanho, pela pincelada, pela maneira de tratar a paisagem.

Jaguari é pura matéria e luz com pinceladas violentas e gestuais. Iberê tenta captar pela cor uma rara luz típica de uma região do Rio Grande do Sul, que transforma a vegetação e a água. A própria luz na pintura se diferencia por ter espessura. É uma *luz-matéria*. Os verdes e beges dominam. A representação da água cria um espelhamento que divide a pintura em superior e inferior e quase a transforma em não-figurativa. Mas isso não ocorre, pois o lugar tem uma relação afetiva, como em quase todos os seus quadros a memória está presente.

(Fig. 15) Iberê Camargo, *Jaguari,* 1941 óleo s/ tela, 40 x 30 cm Fundação Ibere Camargo

LOVIS CORINTH

Lovis Corinth, pintor alemão ligado ao grupo da *Secessão* e com os artistas do Impressionismo alemão, nunca pode ser enquadrado em qualquer escola. No final de 1911, após um derrame, modificou seu modo de pintar, libertando-se dos últimos resquícios da arte acadêmica.

Mais sintético, mais vigoroso, suas pinceladas eram mais livres, mais violentas, fixando respostas rápidas e impressões visuais. O espaço fundia-se todo na tela, figura e fundo num só movimento de cores.

Embora se opusesse aos expressionistas na *Secessão*, passou a ser admirado por eles em sua última fase.

É interessante destacar que os retratos, um dos gêneros mais permanentes do pintor, foram desde o início do século considerados muito significativos, como em Munch por seus aspectos psicológicos. Após a doença ele fixou-se progressivamente nos auto-retratos. (fig.16)

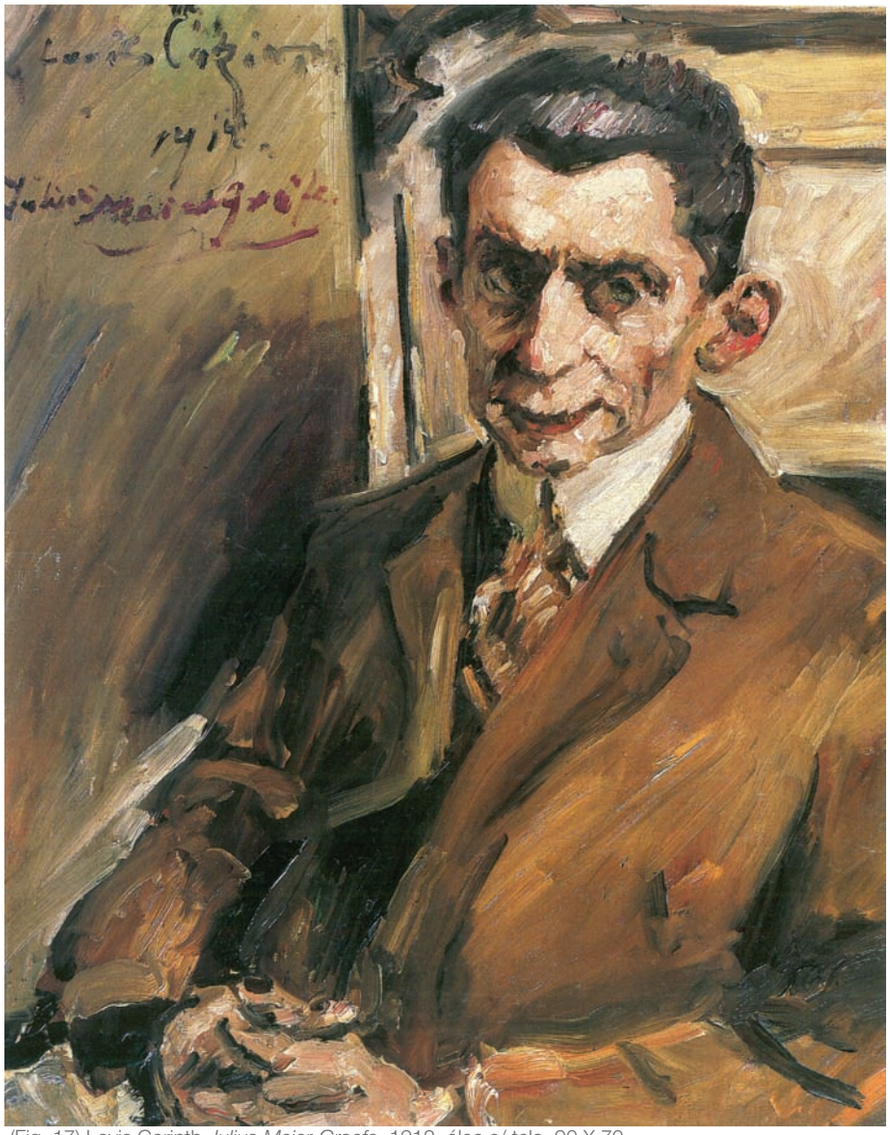
* * *

Ao observar meus próprios trabalhos percebo que a pincelada de Lovis Corinth me influencia principalmente no tratamento da pele, da carne. Em seus retratos constata-se a plenitude da fisicalidade pelo tratamento da figura humana, dando-lhes expressão e vida. No retrato de *Julius-Meier Graefe* (fig.17) o ritmo da pincelada modifica-se na região do rosto. São mais orgânicas, acompanham a forma. A expressão do olhar é resolvida em poucas e sintéticas pinceladas (fig. 18)

O que me interessa na pintura é esse ritmo e movimento causados pela pincelada e pela matéria da tinta pastosa, que dá um ar enigmático para a figura. É de se destacar que Corinth utiliza muito a pincelada em diagonal, obtendo uma espécie de fusão entre a figura e o fundo.

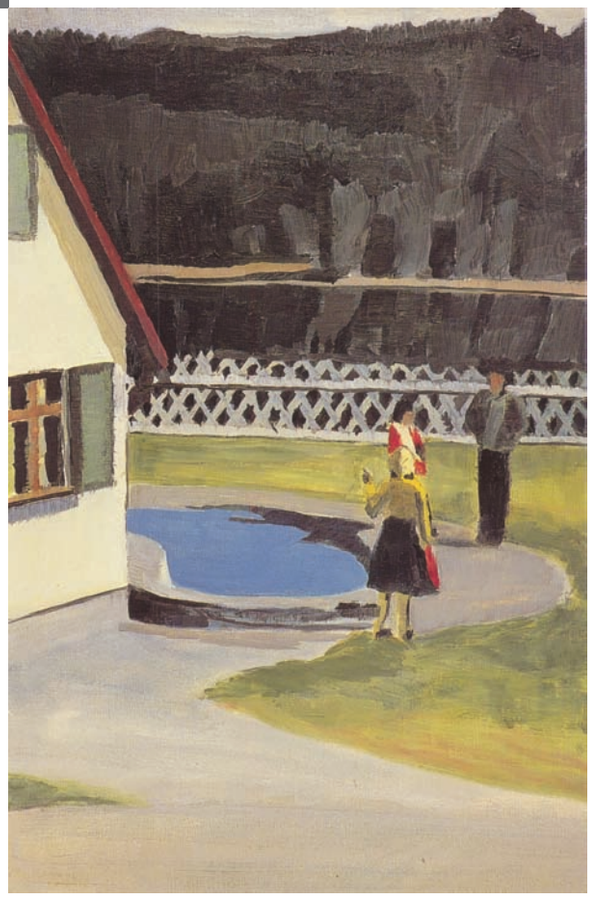
(fig. 16) Lovis Corinth, *Grande Auto-retrato diante do Lago Walchen,* óleo s/ tela, 135 X 106 cm, Neue Pinakothek, Munique

Lovis Corinth, *Ecce Homo,* 1925, óleo s/ tela, 190 X 150 cm



(Fig. 17) Lovis Corinth *Julius Meier-Graefe,* 1912, óleo s/ tela, 90 X 70

(fig. 18) Lovis Corinth *Julius Meier-Graefe,* (detalhes)



Luc Tuymans *Suspended,* 1989, óleo s/ tela, 60 X 40 cm

Luc Tuymans *Birdwatching,* 1990, óleo s/ tela,39,5 X 47cm

LUC TUYMANS E A PINTURA CONTEMPORÂNEA

"The small gap between the explanation of a picture and a picture itself provides the only possible perspective on painting. My comments refer only to its ambiguity. Behind some pictures there are ten other paintings from different years. I can't project myself completely into the picture; if I did that I wouldn't be detached enough to paint it. Explanations come later. Thinking and feeling and working out feelings are different elements, each with a rhetoric of its own. A memory-free zone arises between conception and execution".

(Artist's Writings : catalogue Luc Tuymans Phaidon, 1996)

Luc Tuymans é um dos pintores contemporâneos que mais me interessam. Sua pintura parece querer voltar à tradição ao mesmo tempo em que quer ultrapassá-la, e isso faz do procedimento de "pintar a partir da fotografia" uma prática já convencional. Tuymans não usa a fotografia para enfatizar uma pintura que parte da realidade, não é muito menos um pintor foto-realista, e sim um pintor que busca por meio da pintura um equivalente metafórico da onipresença da imagem fotográfica.

A explícita aparência de pintura anacrônica em Tuymans possibilita-o evitar a mecanização da própria pintura (como na fotopintura de Gerhard Richter). Esse

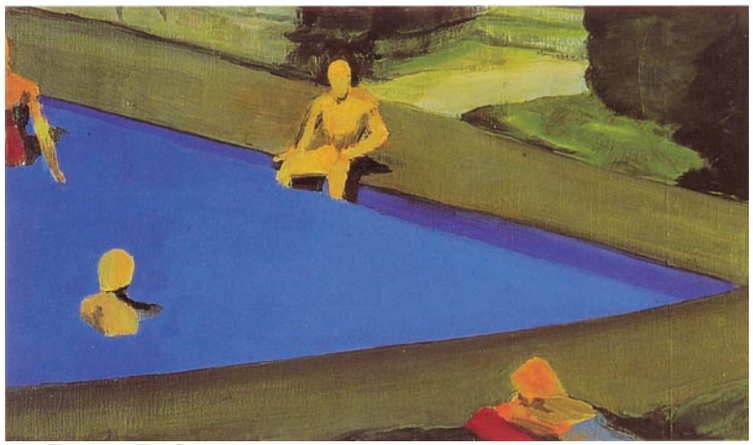
[1] *"A pequena brecha entre a explicação de uma imagem e a própria imagem proporciona a única perspectiva possível sobre a pintura. Meus comentários referem-se somente a sua ambigüidade. Atrás de algumas imagens existem dez outras pinturas de diferentes épocas. Eu não posso me projetar completamente dentro de uma imagem; se eu fizesse isto eu não me desligaria o suficiente para pintá-la.*

é o ponto de seu trabalho que pretendo enfatizar neste texto.

Numa exposição em 1990 na galeria *Zeno X,* na Antuérpia, que se denominou *Suspend*, Tuymans mostrou pinturas de cenas cotidianas com pessoas em ambientes amistosos, como na piscina, em frente de casa, perto de um ponto de ônibus, etc., numa atmosfera de afluência burguesa e uma existência suburbana despreocupada.

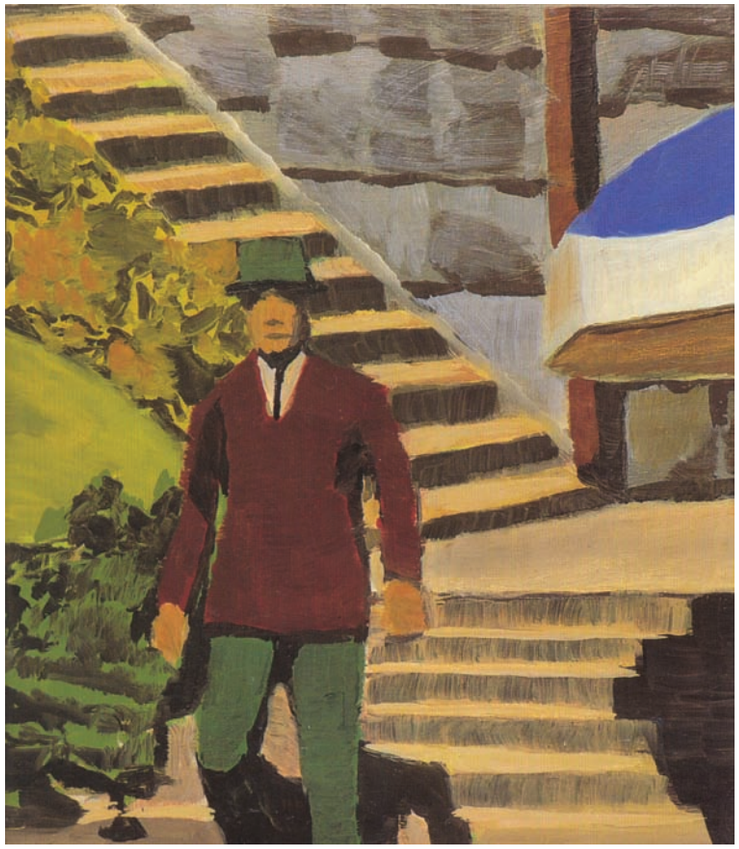
Nessa série, percebemos uma mudança crucial no que se refere à maneira com que Tuymans vinha tratando a figuração. A figura não se encontra mais naquele campo extenso e indiferenciado, apesar de estar num estado petrificado e com gestos que denotam passividade e desligamento. A composição é mais variada, as pinturas têm mais cor que antes; porém, não são naturais, são estranhamente brilhantes. Mesmo quando um caminho ou uma escadaria indicam profundidade da imagem, eles não se abrem para espaço algum, uma vez que as figuras parecem ter sido empurradas para fora do quadro, deslocadas. Algumas delas apresentam um contraste no tratamento pictórico da figura e do fundo e irregularidades de escala e proporção.

De acordo com Tuymans, os títulos das pinturas *A Piscina, O Grito, O Assassino, Suspenso* referem a elementos de perigo, ameaça e desastre. O que seria a representação de um idílio suburbano fica imerso em significados de artificialidade, deslocação, impotência, solidão



Luc Tuymans *The Swiming pool,* 1989
óleo s/ tela,37,5 X 61 cm

Luc Tuymans *The Cry,* 1989,
óleo s/ tela,37 X 45 cm



Luc Tuymans *The Murderer,* 1989,
óleo s/ tela, 32 X 28 cm

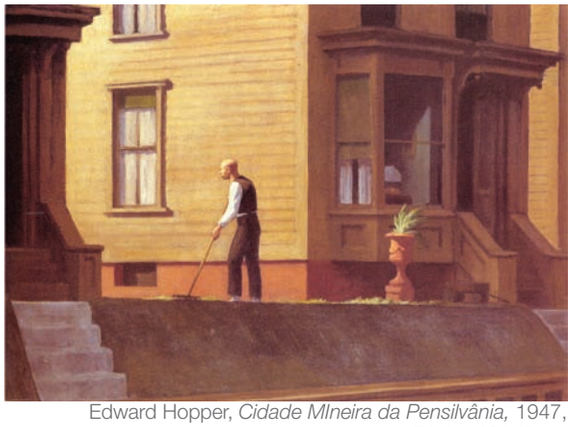
etc. Inocência e paz ilusória são imbuídas de um sentimento de catástrofe que ameaça e que não se notava.

Pode-se perceber uma grande influência de Edward Hopper na concepção dessas pinturas. O próprio Tuymans admite isso como sendo uma maneira de se apossar de uma pintura de Hopper, como uma criança que se apossa de um brinquedo. É como se Tuymans, para satisfazer seu desejo, pintasse alguns Hoppers para si próprio.

Voltando à questão da narrativa na pintura, pode-se dizer que a pintura de Tuymans lida com conflitos e problemas de maneira indireta.

Algo também importante de se notar em Tuymans é sua afeição pelo "desfocado", "borrado", "obscuro", uma evocação a Richter, sem dúvida.

Edward Hopper, *Quarto em Nova Iorque,* 1932, óleo s/ tela, 73,7 X 91,4 cm



Edward Hopper, *Cidade MIneira da Pensilvânia,* 1947, óleo s/ tela, 71,1 X 101, 6 cm

Edward Hopper, *Cinema em Nova Iorque,* 1939, óleo s/ tela, 81,9 X 101, 9 cm

MONTAGENS

Rever a série *"Lebensfries"* de Munch e analisá-la confirma a preocupação existente com a unidade do conjunto dos meus trabalhos atuais .

Se comparado com as séries *Allianz-Aliança* e *100 pinturas para...*, nota-se uma diferença de concepção dada por um envolvimento mais efetivo com as "cenas" representadas. A motivação para uma nova pintura está atrelada a necessidade de formar um grupo de trabalhos que tenha uma lógica interna, o que não quer dizer que as pinturas individualmente sejam incompletas ou não se sustentem. Como fragmento de um conjunto, a pintura se estabelece com um significado novo, instiga para um sentido talvez ainda não totalmente explorado dentro da própria pintura.

Não existe um tema específico predominante que origine um conjunto de trabalhos, como constatamos em Munch, mas uma configuração de atmosfera comum, criada ora por associação de cor ou forma, ora por elementos temáticos contrastantes que sugerem dissonância no conjunto.

Acredito que o fator "descontinuidade" dos temas possibilita uma montagem mais interessante pelo fato de elas manterem seu caráter individual marcado. As "cenas" pintadas, diferentes de um filme, por exemplo, devem ser vistas acima de tudo como pinturas, e como tal, não devem priorizar nem a narrativa nem se preocupar com seqüências de imagens coerentes. Criar "histórias", não significa necessariamente fazer da pintura *ilustração*. Talvez fosse melhor simplesmente dizer que com a montagem se cria espaços ideais para a leitura das pinturas.

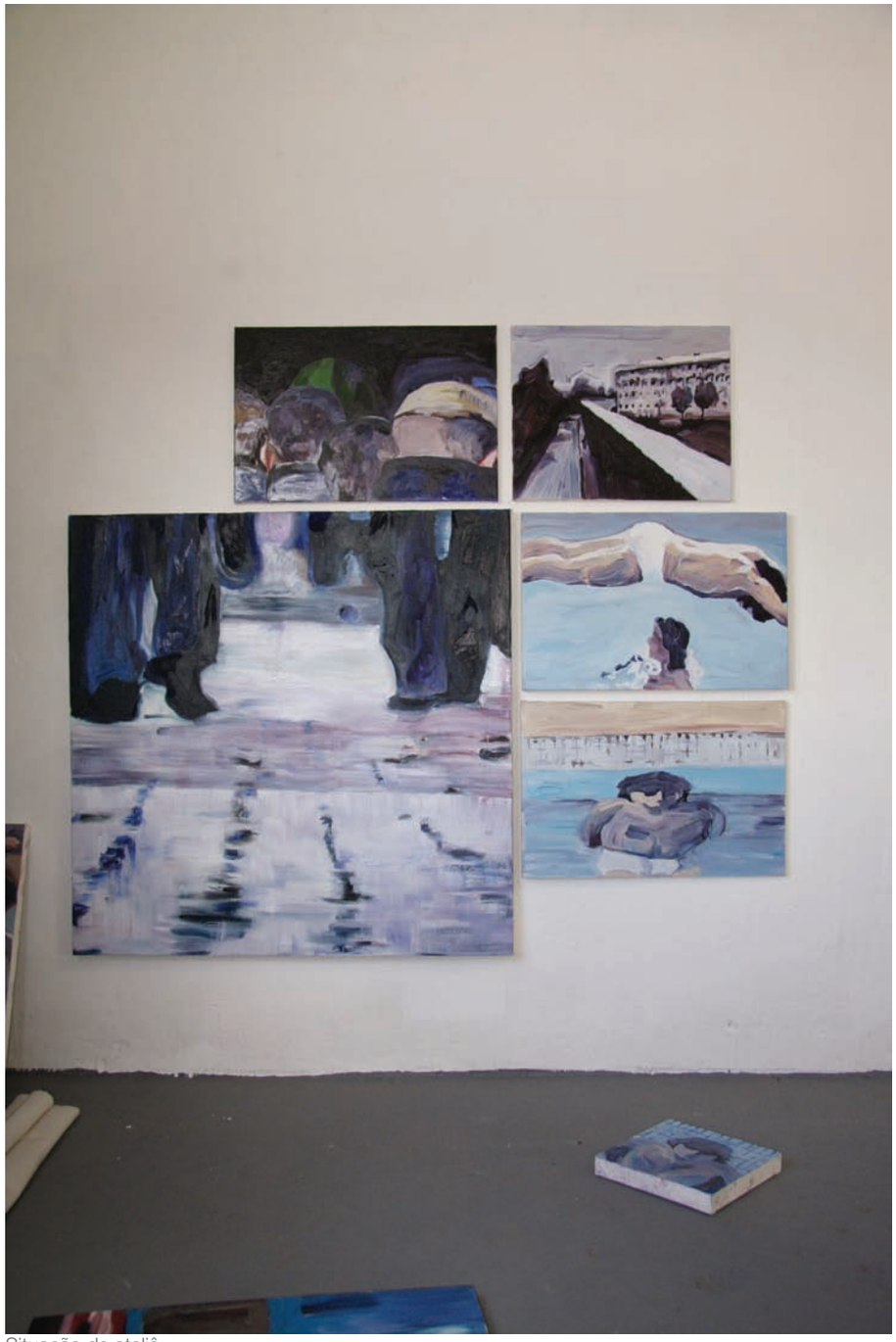
Estudo para montagens (situação de ateliê)

Estudo para montagens (situação de ateliê)

Estudo para montagens (situação de ateliê)

Situação de ateliê

Estudo para montagens (situação de ateliê)

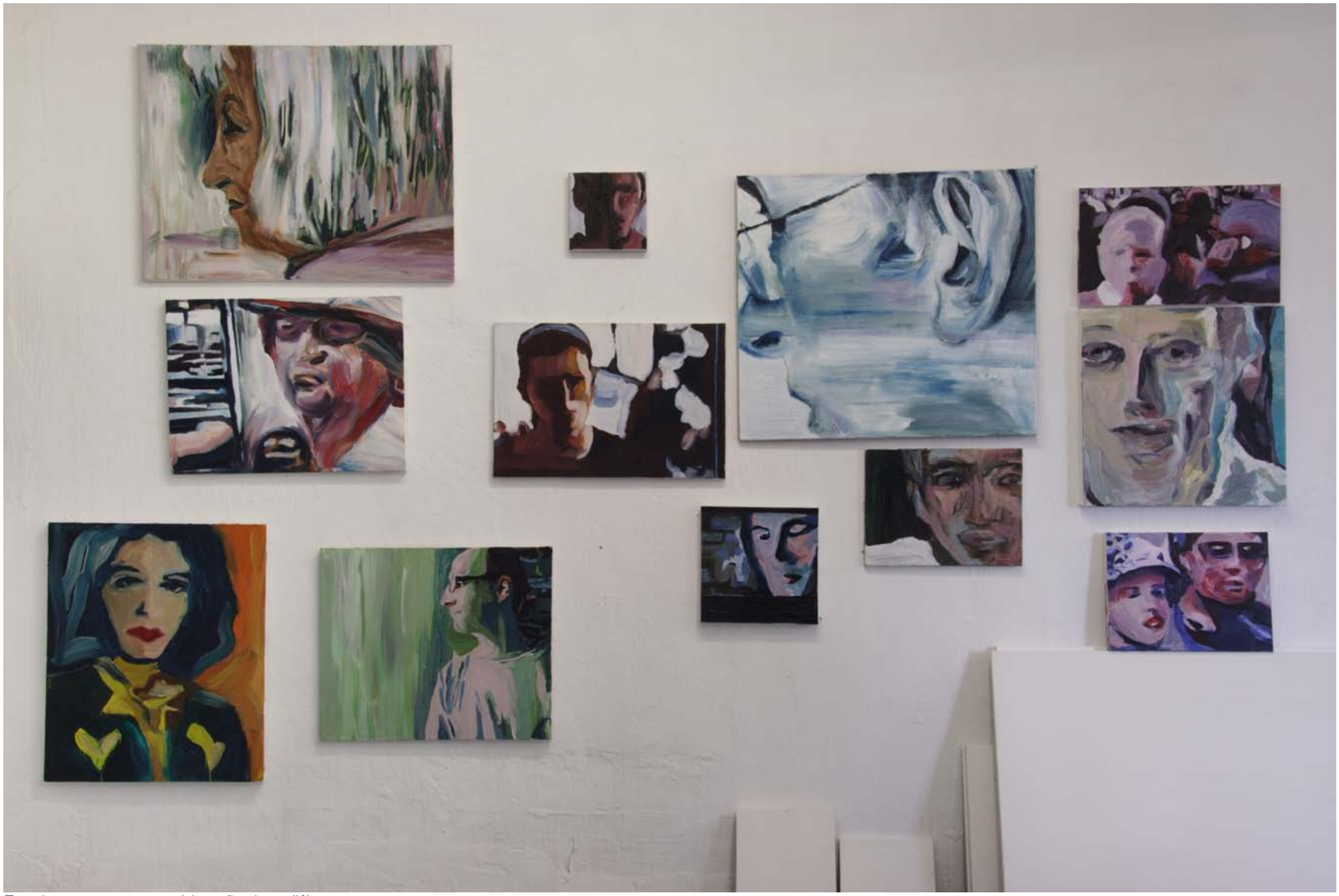


Situação de ateliê

Estudo para montagens (situação de ateliê)

Estudo para montagens (situação de ateliê)

Estudo para montagens (situação de ateliê)



Estudo para montagens (situação de ateliê)

Situação de ateliê

SOBRE ALGUMAS DE MINHAS PINTURAS

Beuys, 2008, óleo sobre tela, 100x 130 cm.

No processo da pintura os pintores são às vezes estimulados por sua última obra e não pelo conjunto, como já defendi anteriormente. É claro que isso não significa uma separação na unidade do conjunto ou necessariamente uma mudança de direção na pesquisa pictórica. São apenas pinturas que queremos olhar por um tempo maior, porque descobrimos ou percebemos algum interesse novo.

A pincelada em *Beuys* tem uma fluidez que traz uma leveza para a composição, mas ao mesmo tempo é violenta. Existe uma relação do movimento rápido, o gesto brusco com a "maciez" do tema e da forma. O tema do cachorrinho de estimação une um sentido afetivo com o matérico, na representação da maciez de seu pêlo.

As cores são colocadas nos lu-ga-res onde devem fazer o papel de integradoras de figura e fundo. A figura tenta não desaparecer no meio de pinceladas que vão para várias direções; ao contrário, faz-se surgir da matéria e do gesto. A materialidade da tinta a óleo deixa seus rastros seguindo um ritmo veloz, nervoso (fig.1).

O gesto livre e a pincelada solta não acontecem sem querer. Existe um estado de espírito que une o pintor ao seu motivo e à matéria. O motivo faz gerar um estado comparado a um transe em que se esquece o que se está fazendo de fato, se esquece que se está lá. A pintura torna-se pura pincelada, sem ser matérica no sentido restrito de fazer-se da tinta e da trama uma exaltação da técnica.

A matéria não deve prevalecer sobre o motivo, assim como o motivo, como o próprio nome diz, não pode deixar de ser um simples estímulo para a pintura.

Nesse sentido, poder-se-ia definir a pintura como uma tentativa de tornar concreto um sentimento. O motivo nos traz a sensação da imagem. É o que seduz. O sentimento que brota do ato de pintar é aquilo que dá sentido à matéria e ao gesto.

É válido ressaltar que a composição em diagonal dá um movimento à figura, tornando-a "viva". O desejo de pintar um tema com base em relações afetivas pode fazer com que a composição, a pincelada e mesmo a escolha das cores fiquem subordinadas à "transferência" de sentidos e sentimentos que aquela imagem por meio da memória nos traz. A memória guarda sentimentos, sensações que por vezes são ativadas pelo simples ato do olhar mais demorado.

A sombra da cabeça do cachorro destaca a diagonal, ressaltando mais uma vez a sua "presença" (fig.2). A sombra, nesse caso, não tem significado de ausência, ela é o próprio cachorro, porque tem uma matéria densa, até mais que a figura do cachorro. Lembra a textura do pêlo, ela também é "fofa" e está lá para solidificar a cabeça, formada de pinceladas muito fluidas, quase transparentes. Ela dá apoio à imagem do cachorro, que quase se esvai no fundo indefinido.

O uso das palavras "macio" e fofo", não deixa de querer ser tradução da vontade, do desejo da pintura ser confortante, de poder consolar uma perda. Algo macio para se encostar e descansar. É quase como o *desejo* de Matisse.

Ao mesmo tempo o cachorro não está nessa situação de conforto, existe uma tensão no ar. Como se houvesse uma guia que o puxasse para trás, quase o enforcando, enquanto ele se esforça para ultrapassar o limite. Daí seu focinho na ponta inferior direita no fim do quadro com o branco, destacando-o. Talvez esteja aí a força dessa pintura.

(fig.1) detalhe

(fig.2) detalhe

O MERGULHO

Quando pintei as duas telas da piscina, inspirei-me em dois “frames” do filme *Má Educação*, de Pedro Almodóvar.

A primeira tela, *O Mergulho*, teve algumas vacilações no início. Pintei-a e depois a joguei fora por julgá-la muito presa à fotografia. Depois de uns meses, pintei outra, do mesmo “frame”.

O que mais me chamou a atenção naquela imagem foi seu caráter de “borrado”, de não-definição , que ocorreu devido a ruídos eletrônicos, e a cor da piscina, que já era intensa e ficou muito mais por ser uma imagem artificial e luminosa do monitor do computador.

Também a composição é interessante. O mergulhador forma um arco que atravessa a tela de ponta a ponta. Da figura que se encontra dentro da água, destaca-se o seu cabelo molhado e um olhar perdido em direção ao pé do mergulhador. O branco da sunga confunde-se com a luz forte e com a espuma da água ao redor da outra figura.

O sombreado no corpo que mergulha tem a mesma cor da pele da figura abaixo. Essa associação de cores faz com que as figuras quase pertençam uma à outra. O cabelo também é muito semelhante, diferenciado apenas na quantidade de tinta aplicada. A intenção de diferenciar essa textura deveu-se ao fato anedótico da figura debaixo estar já molhada e, portanto, com o cabelo viscoso, pastoso, como se mostrasse antes e depois do mergulho.

A pincelada segue um ritmo que se associa à água, mas não na representação mimética da realidade. Ela “contorna” a figura como se fosse um obstáculo na correnteza de um rio, uma rocha, por exemplo.(fig.3)

Imita o movimento da água, vira uma ação inerente a ela, não quer ser simplesmente a representação da cena. O que interessa é a associação de uma imagem com os elementos que encontramos na realidade e a descoberta das qualidades intrínsecas a eles, principalmente quando são elementos da natureza.

Outra coisa a destacar é o fato de ser uma piscina e não um rio, lago ou mar. É um elemento artificial. A água está num tanque construído pelo homem, que o arquitetou com a intenção de “imitar” a natureza.

O filme de Almodóvar também trabalha com o artificialismo. Sua luz é saturada, as cores, muito vibrantes e sintéticas. Remete a um mundo simultaneamente dominado por imagens eletrônicas e nostálgicas. Lembra um tempo que já passou: os anos 1970. Tudo é exagerado e artificial, até mesmo a trama do filme.

Não acho que as minhas pinturas passem essas sensações, busquei o exagero apenas no brilho da tinta e no reflexo da luz. Quis chamar a atenção mais para as figuras que de alguma maneira me remetem à melancolia.

“O Mergulho” (detalhe)

"O Mergulho" , óleo s/ tela, 40 X 60 cm

DEBAIXO D'ÁGUA

Quanto à pintura, *Debaixo d'Água*, quis passar a sensação de "embaçamento" da visão. Interferência causada porque a figura está debaixo d'água. A pincelada tem um ritmo veloz e busca criar uma horizontalidade na composição, formando faixas que delimitam o dentro e o fora d'água. Isso contribui para a atmosfera de calma e tranqüilidade do tema; porém, um mergulhador que fica imerso, em posição estática, de pé, encostado na parede, como se estivesse fora d'água, instiga. Essa estranha e inexplicável situação da cena, fora do contexto do filme, foi o que me levou a fazer essa pintura.

“Debaixo d’água”, 2007, óleo s/ tela, 40 X 60 cm

FLORES

Essa pintura partiu de um “frame” da internet com pouca luz, aludindo a uma cena noturna. Não foi a exuberância da natureza o enfoque, e sim sua banalidade e fragilidade. As flores são do mato, parecem mais com ervas daninhas e estão murchas, e podem ter sido pisoteadas porque estão no meio do caminho. Esse é o tema que escolhi: “flores que não dizem nada”.

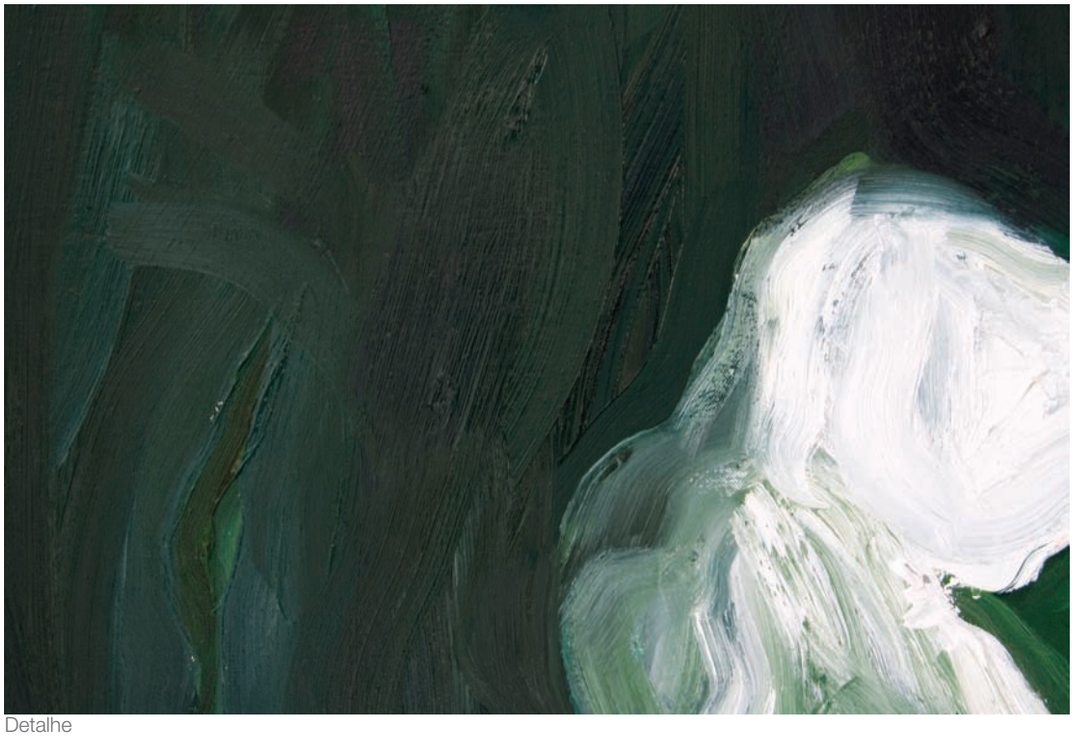
Flores é um assunto clássico na pintura e, em determinado momento, foi até acadêmico ou ainda carregado de significados pejorativos, como, por exemplo, o ícone da “pintura feminina”. Mas as flores sempre foram representadas com muita cor e vida. Muitos artistas modernos comemoraram a cor pura utilizando-se desse motivo. Na minha pintura, acontece o contrário. Ela é quase monocromática.

Quando escolhi a foto das flores, foi justamente o caráter de tristeza ou feiúra o que me chamou a atenção . Fazer “uma antipintura feminina” e transformar a cena sombria da foto em “alguma coisa viva” foi o desafio.

A pintura resultou em pura gestualidade, a trama é densa e pastosa. Inspirei-me na natureza selvagem de *Jaguari*, a pintura de Iberê, para fazê-la. A mesma violência de pinceladas ou a camada espessa de tinta pode-se “sentir” com os olhos.

O fundo, de um verde quase negro, é construído de pinceladas horizontais e diagonais dispostas de maneira que simulam a natureza, o movimento do mato, das folhas. As marcas de um pincel mais grosso e expressivo aparecem em toda superfície superior (detalhe)

Na parte inferior, o emaranhado do mato torna-se arabesco e o azul entra como que para quebrar o ar sombrio do verde quase negro. O branco das flores contribui para o destaque, mas é a matéria, a pasta densa e o movimento do pincel, que as fazem expressivas, vivas. Desse modo, a pintura livra-se da morbidez da imagem que a originou. A luz não foca só as flores, mas também o mato, que dá sustentação e cria um dinamismo para o quadro. Tornam-se plantas carnívoras, vivas e violentas, porém não deixando de ser “insignificantes”.



Detalhe

FÁTIMA JUNQUEIRA, *Flores,* 2008, óleo s/ tela, 135 X 200 cm

GIL

A fotografia interessa-me enquanto elemento desencadeador da busca por significados na imagem. Na pintura encontro a maneira de expressar os sentimentos e as sensações que vêm dessa imagem. *Gil* é uma pintura que partiu de uma foto do meu arquivo de imagens de pessoas da família, nesse caso, de uma foto do meu marido. Por ter essa referência da realidade concreta, o significado do tema *retrato* remete a uma questão afetiva e íntima, trazendo à pintura algo da vida privada.

Na fotografia, que foi encenada, busquei captar o olhar da figura, que estava de pé, ao lado da janela de um apartamento. Quis destacar esse direcionamento do olhar para o exterior e mostrar objetos do ambiente interno e os prédios da paisagem urbana. Já existia um ar de melancolia, um clima de introversão e recolhimento, enfatizando o tema da solidão, tão pertinente para quem vive nas grandes cidades.

Na pintura não se sabe onde a figura está exatamente, mas tem-se a idéia do olhar para fora pelo claro e escuro do fundo. As pinceladas na vertical são vigorosas, com muita pasta, e as cores frias do fundo remetem ao clima intimista do tema. Ao mesmo tempo, seu olhar se direciona ao vazio ou ao indefinido e uma luz intensa nos chama a atenção para essa região do quadro. Por isso o tema é o olhar existencial, o olhar para o interior, para dentro do indivíduo e não para fora.

O verde do “vazio” é o mesmo que faz a sombra do rosto, em um tom mais escuro, enfatizando a idéia de que o que está dentro é o mesmo que está fora.

As pinceladas na parte superior direita, atrás da cabeça, vão todas na mesma direção, são horizontais e referem-se ao ambiente interno. Tornam esse campo mais estático, passivo e calmo. Tanto na figura como no fundo as pinceladas são verticais, realçando o estado da figura, o estar de pé, ativo; por isso seu olhar tem um efeito ativo na composição.

Nessa pintura há predomínio da cor verde. É uma cor difícil de usar, que remete à natureza e ao mesmo tempo ao mundo artificial, como um ambiente esverdeado iluminado por lâmpadas fluorescentes. O verde incomoda, mas ao mesmo tempo satisfaz o olho. Parece encontrar um equilíbrio pela mistura de duas cores primárias de “temperamentos” opostos: amarelo e azul, quente e fria.

FÁTIMA JUNQUEIRA, *Gil,* 2008, óleo s/ tela, 50 X 60 cm

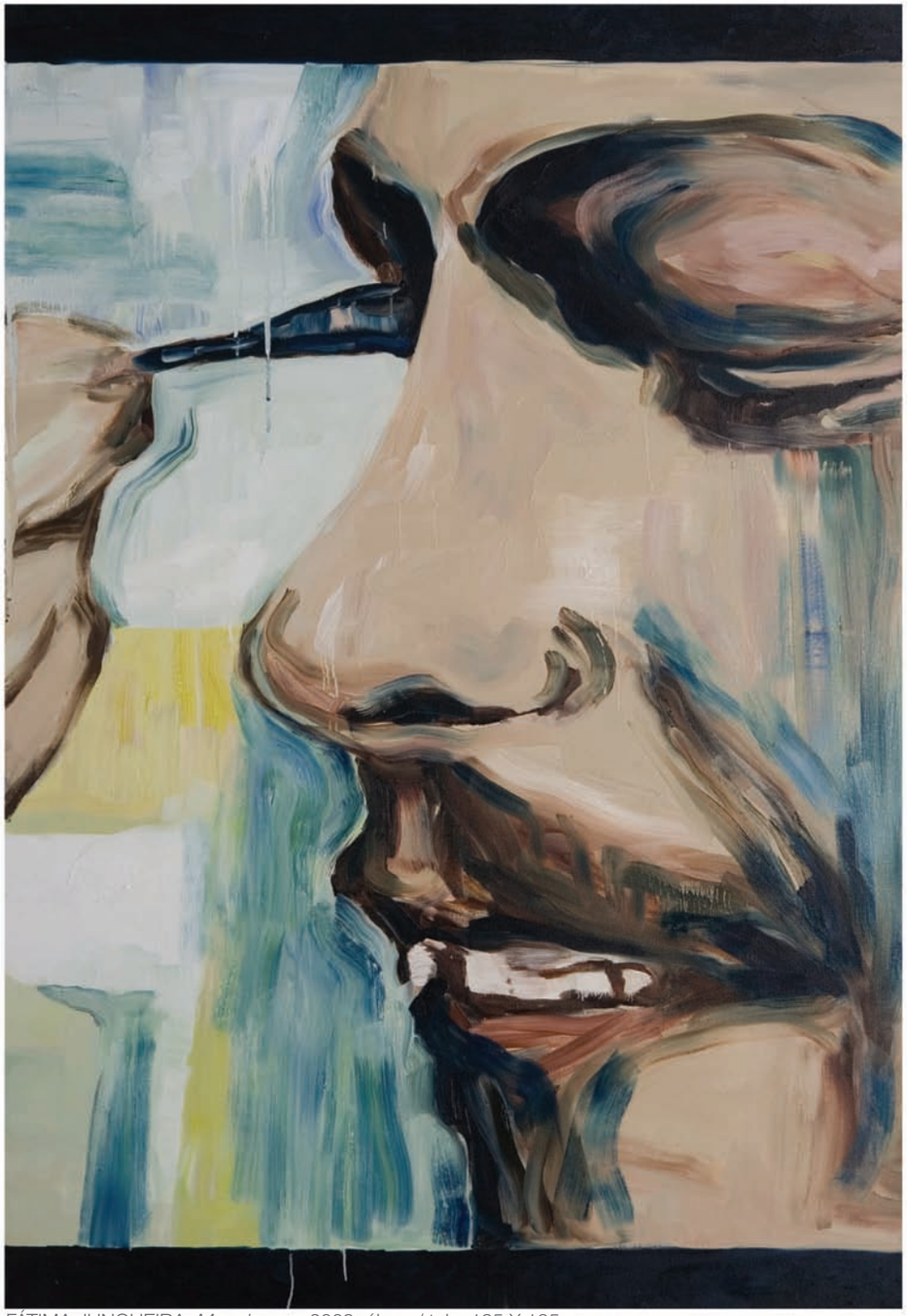
MAQUIAGEM

Na pintura *Maquiagem,* vê-se um rosto anônimo que parece representar um ator, ou alguma celebridade prestes a entrar em cena. *"Maquiar os olhos"* é realçá-los. Este é o assunto que me interessou no momento em que congelei a cena. Mas a figura é ambígua porque o ato não está muito explícito. O *close-up*, por demais aproximado, deixou uma indagação no ar. Aquilo é um pincel de maquiagem ou um bisturi? Ou será ainda algum aparelho tecnológico com função investigatória da visão? E se for esse sentido, o que significa uma pintura tratar esse assunto científico sobre a anatomia dos olhos?

A ciência e a arte, em certo momento da história, andaram juntas, já é sabido. O interesse pela anatomia tinha uma ligação com a descoberta do funcionamento da "máquina humana" e paralelamente esse estudo do corpo investigava a mente e a alma. A pintura remete a esse tema, o poder de reparação que uma intervenção no olho pode conter. O homem, que sempre se viu preso a essa máquina que é seu corpo, busca com sua mente e seu espírito se libertar dela, e o olho é o ponto-chave para essa conexão. O ato de maquiar-se está então ligado ao senso estético que o olho procura para criar o seu mundo. Assim, na pintura *Maquiagem*, a expressão da figura humana passa a idéia de satisfação e contentamento.

Por outro lado, pode-se ver outro sentido no ato da maquiagem. Hoje, fala-se muito em manipulação de imagem por meio de programas de computador como um modo de "maquiar" uma imagem, torná-la mais bela. É claro que essa idéia está muito ligada à moda ou a convenções de beleza que passam pelas regras da mídia. O tema da minha pintura pretende discutir justamente esse limite entre o real e o aparente. O *close-up*, neste caso, busca na aproximação do plano mostrar algo de mais introspectivo. A figura humana não é só aparência.

Sobre a técnica, acredito que o efeito de escorrimento da tinta em alguns pontos, além de celebrar elementos intrínsecos à pintura, dialoga com seu conteúdo. A imagem da figura humana que se pretende bela pela maquiagem pode desaparecer à medida que ela escorre, devido ao calor dos holofotes de um estúdio de cinema ou TV.



FÁTIMA JUNQUEIRA, *Maquiagem,* 2008, óleo s/ tela, 195 X 135 cm

FÁTIMA JUNQUEIRA*, Olhando para trás,* 2008, óleo s/ tela, 50 X 70 cm

FÁTIMA JUNQUEIRA, *Passos,* 2008, óleo s/ tela, 100 X 100

FÁTIMA JUNQUEIRA*, Homem no trem,* 2008, óleo s/ tela, 50 X 70 cm

FÁTIMA JUNQUEIRA, *Perfil de Her Becker,* 2008, óleo s/ tela, 68 X 76 cm

FÁTIMA JUNQUEIRA, *Pés,* 2008, óleo s/ tela, 30 X 50 cm

FÁTIMA JUNQUEIRA, *Cabeças,* 2008, óleo s/ tela, 40 X 60 cm

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Poderia me questionar: por que ao invés da pintura não escolhi o filme como linguagem artística, já que existe esse interesse em criar histórias, quando se pensa no procedimento de cortar cenas, modificá-las e montá-las de outra maneira?

A resposta é muito simples: é na pintura que encontro intimidade, é nela que vejo a possibilidade de dar caráter expressivo às "cenas", é o que "modifica" com efetividade as imagens apropriadas.

Essa modificação ou tradução é a maneira que encontro para interpretar a realidade. Dou o nome de *cenas* para aquilo que faz parte do meu cotidiano, recordações fragmentadas, ou impressões isoladas do dia, que trazem impulsos interiores e evocam associações.

Muitas vezes, objetos e situações especiais ficam na memória sem apresentarem, no entanto, contornos nítidos, mostrando-se incompletos, aparentemente aleatórios. Seria possível, por meio da pintura, comunicar essas impressões da vida?

Para Tarkovski[1], por meio de um filme sim, pois *"a virtude específica do cinema, na condição de mais realista das artes, é ser o veículo de tal comunicação"*. Acredita que, para ser fiel a v ida, uma obra deve ser um relato exato de uma verdadeira comunicação de sentimentos.

Como exemplo, ele descreve uma cena real em que os olhos de um cineasta se encontram com os de alguém que passa a seu lado e transmite um sentimento de apreensão. A pessoa que passou influencia-o psicologicamente, criando um estado de espírito específico.

Para filmar essa cena e passar essa idéia, o cineasta não pode se limitar a reproduzir com precisão mecânica as condições em que se deu tal encontro. Para que o espectador se impressione com o olhar do estranho da mesma maneira que o cineasta na ocasião, é preciso prepará-lo, buscar a forma que transmita sentimento semelhante ao seu no momento em que ocorreu aquele encontro.

Voltando à questão levantada sobre a pintura, acredito que ela, apesar de não ser "a mais realista das artes", não deixa de ter também o poder de comunicar impressões da vida.

Minha atitude de pintar a partir de um *frame* específico da Internet ou de uma fotografia de família, ou observando um objeto da realidade, tem a ver com o *encontro* de quem, como dizia Picasso, acha sem procurar.

[1] *TARKOVSKI, Andrei. Esculpir o tempo. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 22.*

BIBLIOGRAFIA

ADE, Peter A. (org.) *Munch und Deutschland*. Catálogo. Sttutgart: Verlag Gerd Hatje, 1994.
ARGAN, G.C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e Intelecto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
BALZAC, Honoré de. *A Obra Prima Ignorada*. São Paulo: Comunique, 2003
BATTCOCK, Gregory. *A Nova Arte.* São Paulo: Perspectiva, 2002.
BAXANDALL, Michel. *Padrões de Intenção: a Explicação Histórica dos Quadros.* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
BOIS, Yve-Alain. *Painting as Model*. Cambrige, Massachusetts: October Book, Mit Press,Cambridge, Massachusetts, 1993.
BUCHLOH, Benjamin H. D. *Neo-Avantgard and Culture Industry.October Book*, Mit Press, Cambridge, Massachusetts,2000.
CLARK, T.J. *Modernismos: Ensaios sobre Política, História e Teoria da Arte*./ Sônia Salzstein (org), São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo; Geométrico e Informal: a Vanguarda Brasileira nos Anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
COUCHOT, E. *A Tecnologia na Arte: da Fotografia à Realidade Virtual*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
DANTO, Arthur C. *Após o Fim da Arte: a Arte Contemporânea e os Limites da História*. Edusp / Odysseus, São Paulo, 2006.
DANTO, Arthur C. *A Transfiguração do Lugar Comum: uma Filosofia da Arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*. Campinas, SP: Papirus, 1984.
ELGER, Dietmar. *Gerhard Richter*, Firenze. Hatje Cantz Verlag, 2001
FABRIS, Annateresa. *Fotografia: Usos e Funções no Século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1998.
FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília de Mello (org.). *Clement Grinberg e o debate crítico.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997
FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília de Mello (org.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
FLAUBERT, Gustave. *Cartas Exemplare*s. Duda Machado (org.). Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.
FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a Fotografia - Para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio d'água,1998.
KRANZFELDER, Ivo. *Edward Hopper*. Köln: Taschen, 2006.
LÈVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 2005.
LICHTENSTEIN, J. *A pintura – Vol.5: Da Imitação à Expressão*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
LOBEL, Michael. *Image Duplicator*. London: Yale University Press, 2002.
LOOCK, Ulrich. *Luc Tuymans*. London: Phaidon Press,2003.
MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular.* São Paulo: Brasiliense, 1984.
MATISSE, HENRI. *Escritos e Reflexões sobre Arte.* Lisboa: Ulisséia, 1972
MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil – Ensaios sobre Arte Brasileira*. São Paulo: Àtica, 1996.
NEMECZEK, Alfred. *Van Gogh: Das Drama von Arles*. München: Prestel Verlag 2001.
PAREYSON, L. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III* /Mário Pedrosa; Otília Arantes [org]. São Paulo: Editora da

Universidade de São Paulo, 2004.
PEDROSA, Mario. *Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos IV/* Mário Pedrosa; Otília Arantes (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
PIGNATARI, Décio. *In: Cultura Pós-nacionalista*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
PIGNATARI, Décio. *Comunicação Poética*. São Paulo: Editora Moraes, 1983.
PLAZA, Júlio. *Arte/Ciência: uma consciência*. in Revista Ars no 1 .São Paulo, 2003.
PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
PLAZA, Júlio. TAVARES Mônica. *Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo, Huitec, 1998
REIS, Paulo. *Entrevista com Iberê Camargo. in Revista Ars no2*, departamento de artes plásticas – ECA-USP, 2007.
SALZSTEIN, Sônia. *Cultura Pop, Astúcia e Inocência In: Novos Estudos no 76*, CEBRAP, 2006.
SALZSTEIN, Sônia. *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
SHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e percepções*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
STOICHITA, Victor I. *A Short History of the Shadow*. London: Reaktion Books, 1999.
STOR, Robert. *Doubt and Belief in Painting*. New York: The Museum of Modern Art, 2003.
STOR, Robert e RICHTER Gerhard. *Forty Years of Painting*. Publisher: The Museum of Modern Art, New York, 2002.
STILES, K e SELZ, P. (org.). *Theories and Documents of Contemporary Art: A sourcebook of Artists Writings*. Los Angeles: Univ. of Calif. Press, 1996.
TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998
TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
TAVARES, Mônica. *Fundamentos Estéticos da Arte Aberta à Recepção in Revista Ars no 2*, São Paulo, 2003.
TRONCON, Renato. *Goethe e a Filosofia da Cor, in La Teoria dei colori*, Milano, Il Saggiatore, 1999. (tradução de Luiz Alberto de Genaro).
VALERY, Paul. *Teoria Poética y Estética*. Madrid: Visor Distribuiciones, S.A., 1990.
VAN DEN BOOGERD, Dominic, BLOOM, Barbara e CASADIO, Mariuccia. *Marlene Dumas*. London: Phaidon Press,1999.
VATTIMO, Gianni. *O Fim da Modernidade – Niilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-moderna*. Martins Fontes, São Paulo, 1996.
WARHHOL, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol: (From A to B and Back Again)*, Publisher: Harvest Books, 1975.
ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983.